

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Mestrado



Dissertação

A POÉTICA DO LABIRINTO:
Percursos e passagens na gravura

Jarbas Gama Macedo

Pelotas, 2014

JARBAS GAMA MACEDO

A POÉTICA DO LABIRINTO:
Percursos e passagens na gravura

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
Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Angela Raffin Pohlmann
Co-orientadora: Profa. Dra. Claudia Teixeira Paim

Pelotas, 2014

Jarbas Gama Macedo

A POÉTICA DO LABIRINTO: Percursos e passagens na gravura

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
Artes Visuais.

Profa. Dra. Angela Raffin Pohlmann (Orientadora)

Profa. Dra. Claudia Teixeira Paim (Co-orientadora)

Profa. Dra. Beatriz Rauscher

Profa. Dra. Adriane Hernandez

Profa. Me. Carolina Corrêa Rochefort

Pelotas, Março de 2014.

Resumo

A pesquisa apresentada foi desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais da UFPel e teve como ponto de partida minha produção artística, realizada entre 2012 e 2013. Para tanto, foram utilizados procedimentos inerentes ao campo da gravura. Os conceitos percurso e passagem definem o ato de gravar e de imprimir, respectivamente. Destaca-se que esses procedimentos são vistos como um processo cíclico capaz de conectar as imagens. As marcas e sulcos realizados sobre a superfície de pisos vinílicos que compõem as matrizes e as impressões cujas imagens são transferidas de um suporte para outro. Dessa forma, esses procedimentos assumem autonomia. O objeto de estudo da presente investigação refere-se aos deslocamentos e as transformações que ocorrem com a imagem de um trabalho em relação ao seguinte e às interligações entre eles. Também são considerados os entrelaçamentos entre as matrizes e as estampas que se conectam e que constituem uma rede de imagens. A referida rede é compreendida como um labirinto, formada por obras/matrizes, que carregam em suas superfícies imagens labirínticas. Também é considerada a experiência de gravar essas imagens, ou seja, de percorrer esses labirintos. Para refletir sobre essas conexões as leituras de Lucia Leão, contribuíram com o conceito de estética do labirinto e Umberto Eco com o conceito de elenco visual. Esta proposta busca contribuir com novas alternativas para repensar o campo da gravura contemporânea.

Palavras-chave: Gravura. Labirinto. Autonomia. Experiência. Conexão.

Abstract

The study explored in Mestrado em Artes Visuais UFPel is about my artistic process done in the period of 2012 and 2013. Therefore, procedures inherent engraving field. The concepts of journey and passage define the act of writing and printing, respectively. It is important to highlight that these procedures have been seeing as a cyclical process able to connect images. Marks and ridges made on the surface of vinyl flooring will compose the matrices and prints whose images are transferred from a support for each other. Thus, these procedures assume autonomy. The object of study is about displacements and changes that happen with the image of a work in relation to the following one and the interconnection between them. It is also considered the interdependence between the matrices and the prints, which are linked together and make a network of images. The network is understood as a labyrinth composed by works/matrices that carry on their surfaces labyrinthine images. It is considered the experience of engraving images as well, it means, to travel into the labyrinths. To think about these connections, Lucia Leon readings adds the concept of aesthetics of the labyrinth; and Umberto Eco brings the concept of the visual list. This proposal aims to contribute with new alternatives to reconsider the field of Contemporary engraving.

Keywords : Engraving. Labyrinth. Autonomy. Experience. Connection.

Para Sophia Macedo

Agradecimentos

A Professora Orientadora Dra. Angela Raffin Pohlmann pelo apoio, pela confiança, neste percurso, e pela fundamental e sensível orientação.

A Professora e Co-orientadora Dra. Claudia Paim pelo incentivo, pelas valiosas leituras dos textos e pelas preciosas indicações de leituras.

As Professoras Adriane Hernandez, Beatriz Rauscher e Carolina Rochefort pelas contribuições que ajudaram a delimitar os contornos desta pesquisa.

Aos Professores do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFPel).

Ao colega Toni Rabello, pela amizade e por compartilhar comigo suas experiências durante este percurso acadêmico.

Aos integrantes dos grupos de pesquisa em gravura: *Percursos Poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade* e do grupo *Cupins da gravura*.

Aos professores do ILA/FURG pelo incentivo. Em especial, ao Professor Dr. José Flores pela disponibilização do atelier de gravura.

A SEaD/FURG pelo apoio e incentivo.

A CAPES pelo financiamento da pesquisa.

As pessoas que amo: Pai, Mãe, Irmãos e Sabrina pela compreensão, pela paciência e por sempre acreditarem em mim.

A todos que conviveram comigo durante a realização dessa pesquisa.

Lista de Figuras

Figura 1 – Jarbas Macedo. Pensamentos gravados, Impressão, colagem e gravação s/ piso vinílico. 18,5cm x 12cm, 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 07
Figura 2 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 18,5cm x 12cm (cada), 2013 Fonte: acervo do autor.....	p. 07
Figura 3 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 12cm x 9,5cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 08
Figura 4 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 25cm x 19cm, 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 09
Figura 5 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 27cm x 20,5cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 10
Figura 6 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 18,5cm x 12cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 11
Figura 7 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 18,5cm x 12cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 12
Figura 8 – Jarbas Macedo. Hexágonos I, Impressão sobre piso vinílico. 6,5cm x 6,5cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 14
Figura 9 – Jarbas Macedo. <i>Hexágonos II</i> , Impressão, gravação e colagem sobre piso vinílico. 18cm x 18cm (cada), 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 15
Figura 10 – Jarbas Macedo. <i>Labirintos I</i> , gravação sobre piso vinílico. 40cm x 50cm, 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 17
Figura 11 – Jarbas Macedo. <i>Labirintos II</i> , impressão gravação e entintagem sobre piso vinílico. 40cm x 50cm, 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 18
Figura 12 – Jarbas Macedo. <i>Labirintos III</i> , impressão sobre piso vinílico. 40cm x 50cm, 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 19
Figura 13 – Jarbas Macedo. Da Série Digital. Matriz em piso vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 21
Figura 14 – Jarbas Macedo. Da Série Digital. Matriz em piso vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 21
Figura 15 – Jarbas Macedo. Da Série Digital. Matriz em piso vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 21
Figura 16 – Jarbas Macedo. Da Série Digital. Matriz em piso vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 22
Figura 17 – Jarbas Macedo. Da Série Digital. Matriz em piso vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 22
Figura 18 – Jarbas Macedo. Da Série Digital. Matriz em piso vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 22
Figura 19 – Jarbas Macedo. <i>As Portas da casa de Astérion</i> . Gravação sobre piso vinílico. 2013. Fonte: Acervo do autor.....	p. 24
Figura 20 – Jarbas Macedo. Cilindro. Gravação sobre piso vinílico. 2013. Fonte: Acervo do autor.....	p. 26
Figura 21 – Jarbas Macedo. Estampa sendo gravada. Gravação sobre piso vinílico, 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 28
Figura 22 – Jarbas Macedo. Matriz, gravada e entintada, 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 30
Figura 23 – Jarbas Macedo. Estampas sobre piso vinílico, 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 30
Figura 24 – Jarbas Macedo. Estampa sendo gravada. gravação sobre piso vinílico, 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 31
Figura 25 – Jarbas Macedo. <i>Labirinto de sentidos</i> . Carimbo e gravação sobre piso vinílico, 30cm x 40cm, 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 32
Figura 26 – Jarbas Macedo. Gravação e impressão sobre piso vinílico 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 33
Figura 27 – Jarbas Macedo. Gravação e impressão sobre piso vinílico 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 34
Figura 28 – Jarbas Macedo. Matriz em piso vinílico 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 34
Figura 29 – Jarbas Macedo. Texturas visuais do piso vinílico. Fonte: acervo do autor.....	p. 35
Figura 30 – Jarbas Macedo. s/t. Objetos/gravura. Impressão e gravação sobre piso vinílico. 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 36
Figura 31 – Jarbas Macedo. s/t. Objetos/gravura. Impressão e gravação sobre piso vinílico. 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 37
Figura 32 – Jarbas Macedo. Processo de transferência para a matriz. Fonte: acervo do autor.....	p. 38
Figura 33 – Jarbas Macedo. <i>Raspas e restos</i> . Sobreposição de matrizes, colagem, 30cm x 25cm, 2013. Fonte: acervo do autor	p. 39
Figura 34 – Jarbas Macedo. <i>Raspas e restos</i> . Sobreposição de matrizes, colagem, 30cm x 25cm, 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 40
Figura 35 – Marina Polidoro. 3 x marina. Colagem, 24,5cm x 37cm, 2008. POLIDORO, 2010, p. 65.	p. 40

Figura 36 – Jarbas Macedo. <i>Raspas e restos Detalhes</i> . Sobreposição de matrizes, colagem, 30cm x 25cm, 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 41
Figura 37 – Cláudio Mubarak. s/título, impressão digital s/ pergaminho, 2012. Fonte: http://pontoateliarte.blogspot.com.br/2012_08_01_archive.html	p. 42
Figura 38 – Piero Manzoni. <i>Trumbprint</i> , 1960. Fonte: < http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=3741 >.....	p. 43
Figura 39 – Samuel Casal, <i>Man InK Black</i> , 2009, relevo seco. Fonte: < http://www.samuelcasal.com/blog/index.php?paged=21 >.....	p. 43
Figura 40 – Laurita Salles, <i>Niello</i> , 1994. Latão gravado e resinas. 50cm x 40cm. Fonte: CHIARELLI, 200.....	p. 44
Figura 41 – Ana Alice Francisquetti, <i>Mar Comunicante</i> , Corrosão em ferro. 2008. Fonte: cortesia da artista.	p. 44
Figura 42 – Iran do Espírito Santo. <i>Still</i> . Serigrafia sobre madeira, 1987. Fonte:< http://www.bolsadearte.com/artistas/cotacoes/artista/395/ >.....	p. 45
Figura 43 – Marco Buti, s, 1997serigrafia sobre ferro. 50cm x 40cm. Fonte: CHIARELLI, 2002.....	p. 45
Figura 44 – Rubem Grilo. <i>Buraco Negro</i> . Desenho e gravação sobre madeira, 2001. Fonte: GRILO, 2009.....	p. 46
Figura 45 – Jarbas Macedo. Texturas visuais do piso vinílico. Fonte: acervo do autor.....	p. 47
Figura 46 – Jarbas Macedo. Remoção da matriz. 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 48
Figura 47 – Jarbas Macedo. Matriz estampada. 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 48
Figura 48 – Jarbas Macedo. Gravação da matriz. 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 48
Figura 49 – Jarbas Macedo. Gravação da matriz. 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 51
Figura 50 – Pintura e gravação rupestre. <i>Gruta de Lascaux, França</i> . Acerca de 18 mil anos a.C. Fonte: Documentário <i>Lascaux, a Pré-História da Arte</i>	p. 51
Figura 51 – Jarbas Macedo. Matriz e detalhes do movimento do ato de gravar. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 52
Figura 52 – Jarbas Macedo. Labirinto de sentidos (Detalhe). 2012. Fonte: Acervo do autor.....	p. 53
Figura 53 – Jarbas Macedo. Carimbos. 2012. Fonte: Acervo do autor.....	p. 53
Figura 54 – Jarbas Macedo. <i>Labirinto de sentidos</i> . Carimbo e gravação sobre piso vinílico, 30cm x 40cm, 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 55
Figura 55 – Jarbas Macedo. <i>Labirinto de Sentidos</i> (Detalhe). 2012. Fonte: Acervo do autor.....	p. 56
Figura 56 – Geoglifos de Nasca, Peru. Fonte: http://realidadefractal.blogspot.com.br	p. 56
Figura 57 – Jarbas Macedo. Projeção da imagem sobre a matriz. 2013. Fonte: Acervo do autor.....	p. 57
Figura 58 – Jarbas Macedo. Projeção e fixação da imagem. 2013. Fonte: Acervo do autor.....	p. 57
Figura 59 – Jarbas Macedo. Matriz desenhada. 2013. Fonte: Acervo do autor.	p. 57
Figura 60 – Jarbas Macedo, Gravação da matriz. 2013. Fonte: Acervo do autor.	p. 58
Figura 61 – Jarbas Macedo, <i>Digital</i> (recorte). 2013. Fonte: Acervo do autor.	p. 59
Figura 62 – Jarbas Macedo, <i>Da Série Digital</i> . 2013. Fonte: Acervo do autor.....	p. 59
Figura 63 – Jarbas Macedo, <i>Digital</i> (recorte). 2013. Fonte: Acervo do autor.....	p. 60
Figura 64 – Lygia Clark, <i>Caminhando</i> , 1986. Fonte: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17	p. 60
Figura 65 – Jarbas Macedo. <i>Série Digital</i> . Matriz em piso vinílico 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 61
Figura 66 – <i>Digital. Detalhes das matrizes</i> 1986. Fonte: acervo do autor.	p. 62
Figura 67 – Jarbas Macedo. <i>Cilindro</i> . Gravação sobre piso vinílico. 2013. Fonte: Acervo do autor.....	p. 63
Figura 68 – Jarbas Macedo, projeção e fixação da imagem. 2013. Fonte: Acervo do autor.	p. 63
Figura 69 – Jarbas Macedo, Entintagem. 2013. Fonte: Acervo do autor.	p. 63
Figura 70 – Jarbas Macedo, <i>Cilindro</i> em processo. 2013. Fonte: Acervo do autor.	p. 63
Figura 71 – Catrina de Rio Grande. Gravação coletiva. 2013. Fonte: Isaumir do Nascimento	p. 64
Figura 72 – Yili Rojas <i>caminhando sobre a matriz</i> . 2013. Fonte: Yili Rojas.	p. 64
Figura 73 – Gravação coletiva, <i>Catrina de Rio Grande</i> . 2013. Fonte: Isaumir do Nascimento.....	p. 65

Figura 74 – Motoi Yamamoto. Fonte: http://www.gruposal.com.br/site/blog/arte-com-sal-motoi-yamamoto/	p. 66
Figura 75 – Motoi Yamamoto. Fonte: http://followthecolours.com.br/tag/motoi-yamamoto#sthash.knv2GqQz.dpbs	p. 66
Figura 76 – Jarbas Macedo. Planta – Baixa. 2001. Fonte: acervo do autor.....	p. 67
Figura 77 – Jarbas Macedo. Impressão sobre piso vinílico, 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 70
Figura 78 – Luciana Estivalet. <i>Pequenos portais</i> , água-forte em latão, 2011. Fonte: ESTIVALET, 2011, p. 39.	p. 72
Figura 79 – Jarbas Macedo. Matrizes de Piso vinílico, Eucatex e cobre, 2010. Fonte: acervo do autor.....	p. 73
Figura 80 – Jarbas Macedo. s/t. Objetos/gravura. Impressão e gravação sobre viso vinílico. 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 74
Figura 81 – Jarbas Macedo. <i>Hexágonos I</i> , Impressão sobre piso vinílico. 6,5cm x 6,5cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 75
Figura 82 – Jarbas Macedo. <i>Hexágonos I</i> , processo de Impressão sobre piso vinílico. 6,5cm x 6,5cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 75
Figura 83 – Jarbas Macedo. <i>Hexágono II</i> , Impressão, gravação e colagem sobre piso vinílico. 18cm x 18cm (cada). 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 76
Figura 84 – Jarbas Macedo. <i>Hexágono II</i> , (Detalhe). 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 76
Figura 85 – gravação em piso emborrachado. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 77
Figura 86 – Gravura em papel colada em parede. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 77
Figura 87 – Jarbas Macedo. <i>Cardume</i> , Intervenção em tapume. Antiga estação hidroviária - Aracaju. 400 gravuras, 2013. Fotografia e Alejandro Zambrana.....	p. 79
Figura 88 – <i>Cardume</i> , Intervenção urbana. Macapá, Amapá. Colagem, 2013. Fonte: http://projetocardume.wordpress.com/	p. 80
Figura 89 – Maria Lucia Cattani. Gravura em metal, 1993. Fonte: CATTANI, 1993, p. 9.	p. 81
Figura 90 – Jarbas Macedo. Matriz em piso vinílico 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 82
Figura 91 – Vera Chaves Barcelos. Fotografia manipulada. 1978. Fonte: CATTANI, 1993, p. 5.	p. 83
Figura 92 – Jarbas Macedo. Pensamentos gravados (Detalhe) Impressão, colagem e gravação s/ piso vinílico. 18,5cm x 12cm, 2013. Fonte: acervo do autor....	p. 83
Figura 93 – Carolina Rochefort. <i>Superfície de inscrição</i> . Bloco de resina cristal e alginato. 2008. Fonte: ROCHEFORT, 2008, p.85.....	p. 84
Figura 94 – Jarbas Macedo. <i>Hexágonos I</i> , Impressão sobre piso vinílico (Detalhe). 6,5cm x 6,5cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 85
Figura 95 – Jarbas Macedo. Matriz, 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 85
Figura 96 – Jarbas Macedo. Matriz, gravada e entintada, 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 86
Figura 97 – Jarbas Macedo. Da série <i>pensamentos gravados</i> . 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 86
Figura 98 – Jarbas Macedo. <i>As Portas da casa de Astérion</i> , (detalhe). 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 86
Figura 99 – Jarbas Macedo. Da série <i>Labirintos</i> (detalhe do segundo trabalho). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 87
Figura 100 – Jarbas Macedo. Da série <i>Labirintos</i> (detalhe do terceiro trabalho). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 87
Figura 101 – Jarbas Macedo. Série <i>Labirintos</i> . <i>Labirinto I</i> . 50 x 40 cm (cada). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 89
Figura 102 – Jarbas Macedo. Série <i>Labirintos</i> . <i>Labirinto II</i> . 50 x 40 cm (cada). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 89
Figura 103 – Jarbas Macedo. Série <i>Labirintos</i> . <i>Labirinto III</i> . 50 x 40 cm (cada). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 89
Figura 104 – Jarbas Macedo. <i>As Portas da casa de Astérion</i> , (detalhe). 7 x 12 cm, 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 90
Figura 105 – Luciana Estivalet. <i>Pequenos portais</i> , água-forte em latão, 2011. Fonte: ESTIVALET, 2011, p. 39.	p. 90
Figura 106 – Jarbas Macedo. s/t. impressão sobre papel. 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 93
Figura 107 – Jarbas Macedo. Matrizes de diversos períodos. Fonte: acervo do autor.	p. 93
Figura 108 – Jarbas Macedo. Matriz. 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 94
Figura 109 – Jarbas Macedo. Remoção da matriz. 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 95
Figura 110 – Jarbas Macedo matrizes. Fonte: acervo do autor.....	p. 95
Figura 111 – Jarbas Macedo. Matriz em piso vinílico 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 96

Figura 112 – Jarbas Macedo. s/t. Objetos/gravura. Impressão e gravação sobre viso vinílico. 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 96
Figura 114 – Moeda de Creta de 3 mil anos. Fonte: DOCZI, 1990, p.25.....	p. 98
Figura 115 – Robert Smithson. Spiral Jetty. EUA. 1970. Fonte: < http://www.artnet.com/magazineus/news/artnetnews/dia-negotiates-spiral-jetty-jetty.asp >.....	p. 99
Figura 116 – Robert Smithson. Spiral Hill. Holanda. 1971. Fonte:< http://www.artmuseum.is/desktopdefault.aspx/tabid-2182/3368_read-1876/date-1735/ >.....	p. 99
Figura 117 – Maior labirinto do mundo. Reignac-sur-Indre, França. 4 hectares de extensão. 1996. Fonte: < http://www.coleccionestop10.com/ >.....	p. 100
Figura 118 – Representação de um rizoma. Fonte: < https://rizoma.milharal.org/rizoma-2/rizoma/ >.....	p. 101
Figura 119 – Jarbas Macedo. Pensamentos gravados. Impressão, colagem e gravação s/ piso vinílico. 18,5cm x 12cm, 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 103
Figura 120 – Cérebro humano. Fonte: < http://hypescience.com/10-fatos-surpreendentes-sobre-o-cerebro-humano/ >.....	p. 107
Figura 121 – Células cerebrais Fonte: http://funcdocorpohumano.blogspot.com.br/2009/09/sistema-nervoso-o-cerebro-e-o-sistema.html	p. 107
Figura 122 – Jarbas Macedo. Matriz em piso vinílico Fonte: <acervo do autor>.....	p. 109
Figura 123 – Jarbas Macedo. <i>Cilindro</i> . Gravação sobre piso vinílico. 2013. Fonte: Acervo do autor.	p. 110
Figura 124 – Ouroboros. Fonte: < http://www.paphaofurniture.com/ouroboros-meaning >.....	p. 111
Figura 125 – M.C. Escher. <i>Limite circular IV</i> , Xilogravura, 1960, Fonte: ERNST, 1991.	p. 112
Figura 126 – Gravuras <i>Knoten</i> . Dürer 1506-1507. Fonte: < http://www.sophia.bem-vindo.net/tiki-index.php?page=Labirinto >.....	p. 114
Figura 127 – <i>Frames</i> do filme <i>Avatar</i> registrados pelo autor.....	p. 115
Figura 128 – Jarbas Macedo. <i>Hexágonos I</i> , Impressão sobre placas de piso vinílico. Dimensão variável, 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 116
Figura 129 – Jarbas Macedo. Matriz, gravada e entintada, 2012. Fonte: acervo do autor.....	p. 116
Figura 130 – M.C. Escher. Relatividade, 1953, litografia 29,1cm x 29,4cm. Fonte: ERNST, 1991.	p. 117
Figura 131 – Biblioteca do filme de Jean-Jacques Annaud de 1986. Fonte: < http://deedellaterra.blogspot.com.br >.....	p. 117
Figura 132 – Serge Salat, Instalação <i>Beyond the Infinity</i> . Fonte:< http://exame.abril.com.br/tecnologia/album-de-fotos/uma-viagem-alem-do-infinito >.....	p. 118
Figura 133 – M.C. Escher. Fonte:< http://www4.pucsp.br/tecmem/Artista/tecnicaH.htm >	p. 119
Figura 134 – M.C. Escher, <i>Metamorphose I</i> . Fonte:< http://www.barbizonart.com/mce36lg.jpg >.....	p. 119
Figura 135 – Jarbas Macedo. <i>Hexágonos I</i> , Impressão sobre placas de piso vinílico. Dimensão variável, 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 120
Figura 136 – Jarbas Macedo. <i>As Portas da casa de Astérion</i> , Impressão gravação e entintagem s/ piso vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 121
Figura 137 – Jarbas Macedo1. <i>Hexágonos I</i> , processo de Impressão sobre piso vinílico. 6,5cm x 6,5cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 121
Figura 138 – Jarbas Macedo. <i>Hexágono II</i> , Impressão, gravação e colagem sobre piso vinílico. 18cm x 18cm (cada). 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 122
Figura 139 – Jarbas Macedo. <i>Processos de: gravação, entintagem</i> , impressão e gravação sobre estampa. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 123
Figura 140 – Jarbas Macedo. <i>Processos de: gravação, entintagem</i> , impressão e gravação sobre estampa. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 123
Figura 141 – Jarbas Macedo. <i>Processos de: gravação, entintagem</i> , impressão e gravação sobre estampa. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 123
Figura 142 – Jarbas Macedo. <i>Processos de: gravação, entintagem</i> , impressão e gravação sobre estampa. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 123
Figura 143 – Jarbas Macedo. Processo de entintagem. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 123
Figura 144 – Jarbas Macedo. Da Série <i>Labirintos</i> . (Segundo trabalho). 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 123
Figura 145 – Jarbas Macedo. Detalhe da impressão, gravação e entintagem. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 123
Figura 146 – Jarbas Macedo. Série <i>Labirintos</i> . <i>Labirinto I. 50 x 40 cm (cada)</i> . Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.....	p. 124
Figura 147 – Jarbas Macedo. Série <i>Labirintos</i> . <i>Labirinto II. 50 x 40 cm (cada)</i> . Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 124
Figura 148 – Jarbas Macedo. Série <i>Labirintos</i> . <i>Labirinto III. 50 x 40 cm (cada)</i> . Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 124

Figura 149 – Jarbas Macedo. Série <i>Labirintos</i> . <i>Labirinto I</i> (detalhe). 50 x 40 cm (cada). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 125
Figura 150 – Jarbas Macedo. Série <i>Labirintos</i> . <i>Labirinto II</i> . (detalhe). 50 x 40 cm (cada). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 125
Figura 151 – Jarbas Macedo. Série <i>Labirintos</i> . <i>Labirinto III</i> . (detalhe). 50 x 40 cm (cada). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 125
Figura 152 – Cidade de Rio Grande - RS. Fonte: acervo do autor.	p. 127
Figura 153 – Cidade de Aracaju – SE Fonte: acervo do autor.	p. 127
Figura 154 – Oficinas de gravura no atelier CULTART – UFS. Sergipe – SE. Fonte: Acervo do autor.	p. 128
Figura 155 – Jarbas Macedo. <i>Cardume</i> . Intervenção urbana. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 129
Figura 156 – Jarbas Macedo. Intervenção urbana. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 129
Figura 157 – Jarbas Macedo. <i>Cardume</i> . Intervenção urbana. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 129
Figura 158 – Jarbas Macedo. <i>Cardume</i> . Intervenção urbana. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 130
Figura 159 – Jarbas Macedo. <i>Cardume</i> , Intervenção s/ tapume. Antiga estação hidroviária. Aracaju - 2013. Fonte: Fotografia de Alejandro Zambrana.	p. 130
Figura 160 – Jarbas Macedo. Intervenções urbanas. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 131
Figura 161 – Jarbas Macedo. Intervenções urbanas. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 132
Figura 162 – Jarbas Macedo. Intervenções urbanas. <i>Artestação</i> - Rio Grande-RS. 2014. Fonte: acervo do autor.	p. 133
Figura 163 – Jarbas Macedo. Intervenções urbanas. <i>Artestação</i> - Rio Grande-RS. 2014. Fonte: acervo do autor.	p. 133
Figura 164 – Jarbas Macedo. Intervenções urbanas. <i>Artestação</i> - Rio Grande-RS. 2014. Fonte: acervo do autor.	p. 134
Figura 165 – Projeto <i>Xilogravura modificando uma cidade</i> . Resende – RJ. Fonte: http://www.xilogravuramodificandoumacidade.blogspot.com.br/	p. 137
Figura 166 – Projeto <i>Vamos gravar o rinoceronte de Dürer</i> . http://www.artebr.com/lambelambe/rinoceronte.html	p. 137
Figura 167 – Yili Rojas. Projeto <i>Artista em viagem</i> . 2013. Fonte http://www.artista-em-viagem.blogspot.com.br	p. 137
Figura 168 – Jarbas Macedo. <i>Cardume</i> , (detalhes) Impressão e gravação sobre placas de piso vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 138
Figura 169 – Jarbas Macedo. <i>Cardume</i> , Impressão e gravação sobre placas de piso vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 139
Figura 170 – Jarbas Macedo. <i>Cilindro</i> . Gravação sobre piso vinílico. 2013. Fonte: Acervo do autor.	p. 140
Figura 171 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 25cm x 19cm, 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 141
Figura 172 – Matilde Marim. <i>Rastros</i> . 1993. Fonte: BLAUTH, 2010, p. 44.	p. 141
Figura 173 – Jarbas Macedo. Da série <i>Pensamentos gravados</i> (Detalhe). 25cm x 19cm, 2012. Fonte: acervo do autor.	p. 143
Figura 174 – Jarbas Macedo. Intervenção urbana. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 144
Figura 175 – Jarbas Macedo. <i>Cardume</i> . Intervenção urbana. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor.	p. 145
Figura 176 – Jarbas Macedo. Intervenções urbanas. <i>Artestação</i> - Rio Grande-RS. 2014. Fonte: acervo do autor.	p. 145

Sumário

Resumo.....	iii
Abstract.....	iv
Agradecimentos.....	vi
Lista de figuras.....	vii
INTRODUÇÃO.....	1
SÉRIE <i>PENSAMENTOS GRAVADOS</i>.....	6
SÉRIE <i>HEXÁGONOS</i>.....	13
SÉRIE <i>LABIRINTOS</i>.....	16
SÉRIE <i>DIGITAL</i>.....	20
<i>AS PORTAS DA CASA DE ASTÉRION</i>.....	23
<i>CILINDRO</i>.....	25

1. PERCURSOS.....	27
1.1. Processos e a autonomia dos procedimentos.....	29
1.2. A matriz e a experiência do gravar	47
2. PASSAGENS: A MATRIZ E SUAS POSSIBILIDADES	69
2.1. A matriz como obra	71
2.2. Potencialidade geradora: impressão e repetição	74
3. A POÉTICA DO LABIRINTO	92
3.1. O labirinto: Experiência, escolha e infinito	93
3.2. Movimentos: percursos e encruzilhadas	105
3.3. O infinito entre conexões e entrelaçamentos.....	111
4. GRAVURA, INTERVENÇÃO URBANA E TRABALHO COLETIVO	126
4.1. Projeto Cardume e Projeto Catrina.....	127
4.2. Aproximações e cruzamentos.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS.....	150

INTRODUÇÃO

O estudo apresentado teve como ponto de partida minha produção artística mais recente, realizada entre 2012 e 2013, durante o Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAV/UFPel) na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano.

Essa produção parte de um fazer artístico cujos procedimentos são inerentes à gravura, tais como, o ato de fazer marcas e sulcos sobre a superfície de pisos vinílicos, que irão compor as matrizes, além da transferência de imagens de um suporte para o outro que compõe as impressões. Esses procedimentos são as etapas de realização das imagens que assumem determinada autonomia no trabalho.

O objeto da presente investigação refere-se aos deslocamentos e às transformações que ocorreram com a imagem de um trabalho em relação ao seguinte e às interligações entre eles, ou seja, essa pesquisa investiga como estas relações se estabelecem, quais são as transformações que ocorreram com a imagem e como ocorre a passagem da imagem de um suporte a outro. Também são considerados os entrelaçamentos entre matrizes e estampas que se conectam e que constituem uma rede de imagens. Essa rede é o todo da produção, entendida como

um sistema, ou seja, um conjunto de elementos ligados entre si, de modo a compor um todo interdependente.

Os conceitos de *percurso* e de *passagem* dizem respeito, respectivamente, aos procedimentos de gravar e de imprimir, vistos como um processo cíclico que conecta as imagens. Este é cíclico porque a estampa acaba por retornar à gravação e, dessa forma, volta a ser matriz e assim sucessivamente. A ação de gravar é observada como um percorrer sobre a superfície de um lugar e o termo “passagem” é utilizado no texto para referir-se a transferência da imagem de um suporte a outro e indica também a ligação entre esses suportes.

O conceito de *labirinto*, nesse estudo, é entendido como uma contínua construção de “lugares” que se conectam em forma de *rede* ou *rizoma*¹; lugares estes que por si só possui uma autonomia, mas que possibilitam um continuar. Sempre lugares de passagem que proporcionam um mover-se, um percorrer e que também se desdobram, ou seja, que proporcionam diversas possibilidades de continuar; e é no percurso que ocorre esse desdobramento. Dessa forma o conceito de *labirinto* é o que opera esta pesquisa e está intimamente ligado à ideia de movimento, de infinito e de fluxo contínuo.

A concepção de gravura, presente nesta pesquisa, parte de uma prática artística que a percebe como um “processo de pensamento”, assim como descrito

¹ Esses conceitos serão abordados no *terceiro capítulo Poética do labirinto* (pagina 92).

por Marco Buti em seu texto *A gravação como processo de pensamento* (1996, p. 15):

Neste fazer não há contradição entre artesanato e conceito. Em arte há inúmeras manifestações em que a intervenção física do artista é inseparável da criação de sentido. Essa prática não é nunca uma finalidade em si, mas continuidade entre pensar e fazer. Nem puro conceito, nem ação sem pensamento. É uma situação impura, cujos elementos não podem ser separados sem destruí-la.

Portanto, torna-se necessária a compreensão dos processos práticos que envolvem as imagens, para que assim, se perceba as relações entre a ação prática e os conceitos que emergem desse fazer. Dessa forma, o presente estudo constitui-se de quatro capítulos nos quais apresento e discuto a maneira como percebo meu processo de criação, ao mesmo tempo em que o relaciono e dialogo com autores teóricos e, bem como com os trabalhos de outros artistas.

O primeiro capítulo intitulado *Percursos* reúne a descrição e os questionamentos dos procedimentos e dos materiais utilizados em meu processo de criação, o que articula o fazer e o pensar nessa pesquisa. Este título traz consigo um sentido ambíguo, pois em meu processo de criação utilizo o conceito de percorrer no sentido de gravar a matriz, porém, é nesse capítulo que descrevo meu processo prático, o que se trata também de parte do meu percurso até o início desta pesquisa.

Nesse fazer prático, os procedimentos não são ordenados de maneira tradicional, mas como etapas que possuem uma determinada autonomia. Por vezes, utilizo apenas a gravação ou apenas a impressão; em outros momentos estes procedimentos gráficos podem ser combinados (gravação e impressão sobre o mesmo suporte) ou invertidos (a impressão vem antes e a gravação depois).

Acerca da autonomia dos procedimentos o texto tece relações e aponta exemplos de artistas que partem destes princípios, os quais são característicos da gravura e os veem como meios abertos a novas possibilidades. Entre estes referenciais artísticos estão Cláudio Mubarak, Samuel Casal, Laurita Salles, Ana Alice Francisquetti, Iran do Espírito Santo e Marco Buti.

No segundo capítulo intitulado, *Passagens: A matriz e suas possibilidades*, discorro sobre a percepção do ato de gravar, o qual é entendido como um percorrer um lugar constituído de imagens estampadas na superfície do material. A produção plástica decorrente de meu processo de criação, investigada nesse estudo, abarca a matriz da gravura de duas formas: primeiro como obra artística e segundo como uma matriz propriamente dita, ou seja, portadora de um potencial gerador ou formador, de imagens indiretas.

A impressão também é considerada neste capítulo e, assim, a mesma é analisada a partir de um ponto de vista anacrônico, tendo como referencial teórico o texto de Didi-Huberman presente no catálogo *L'Empreinte*, escrito para a exposição

de mesmo nome, ocorrida em 1997 no Centro Georges Pompidou, em Paris, sobre curadoria do próprio Didi-Huberman.

A Poética do labirinto é o título do terceiro capítulo, no qual proponho uma reflexão sobre meu processo de criação e a relação deste com o conceito de labirinto, sendo nesse capítulo que conceituo o referido termo. Para isso, as leituras de Lucia Leão contribuíram com o conceito de *estética do labirinto* (LEÃO, 2005). Para a compreensão desse conceito é preciso buscar o entendimento das diferentes formas de estruturas labirínticas apontadas pela autora. Ainda nesse capítulo teço aproximações com os conceitos de movimento, de infinito e de entrelaçamento, para isso as leituras de Jorge Luis Borges (1999 e 2008) e de Umberto Eco (1983; 1985 e 2010) os quais contribuíram para a construção destes conceitos, o texto ainda apresenta aproximações com as obras de Maurits Cornelis Escher.

No último capítulo, *Gravura, intervenção urbana e trabalho coletivo*, relato experiências coletivas em espaços públicos que envolveram a gravura. Essas experiências foram o *Projeto Cardume* e o *Projeto Catrina*. Ainda nesse capítulo apresento conceitos encontrados para definir esses cruzamentos que envolveram os referidos projetos.

SÉRIE *PENSAMENTOS GRAVADOS*

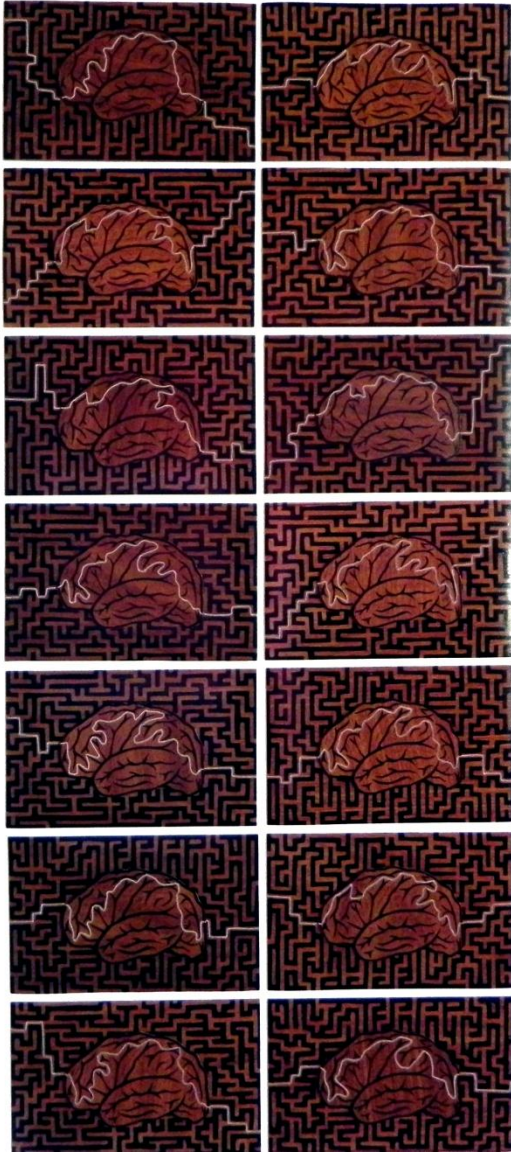


Figura 2 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 18,5cm x 12cm (cada), 2013
Fonte: acervo do autor.

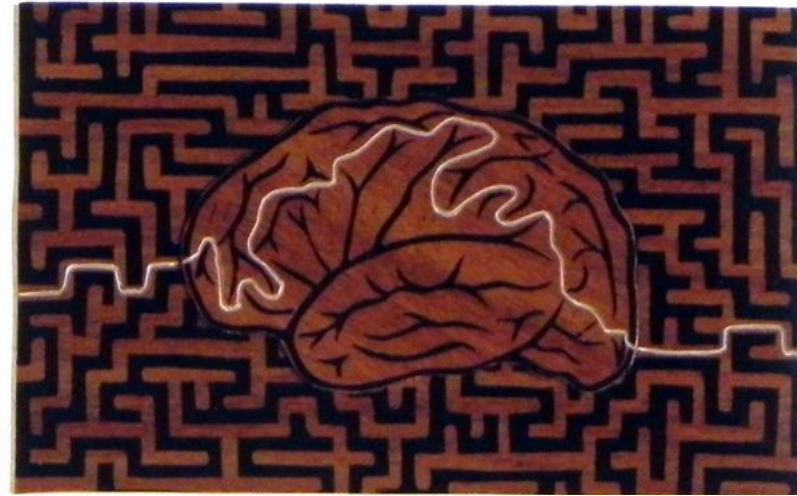


Figura 1 – Jarbas Macedo. Da série pensamentos gravados, (Detalhe) Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 18,5cm x 12cm, 2013
Fonte: acervo do autor.

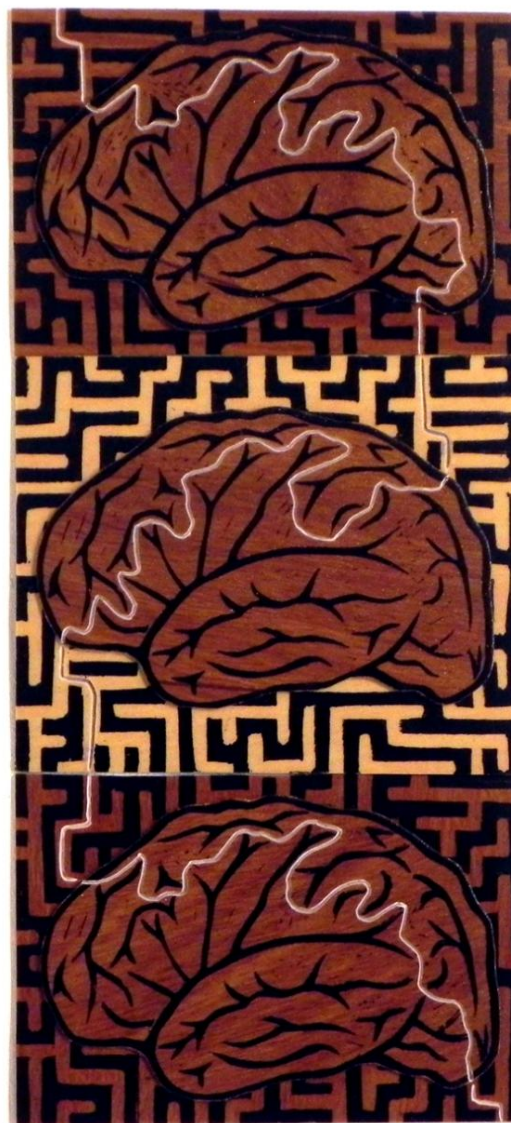


Figura 3 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 12cm x 9,5cm (cada), 2012.
Fonte: acervo do autor



Figura 4 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 25cm x 19cm, 2012.
Fonte: acervo do autor

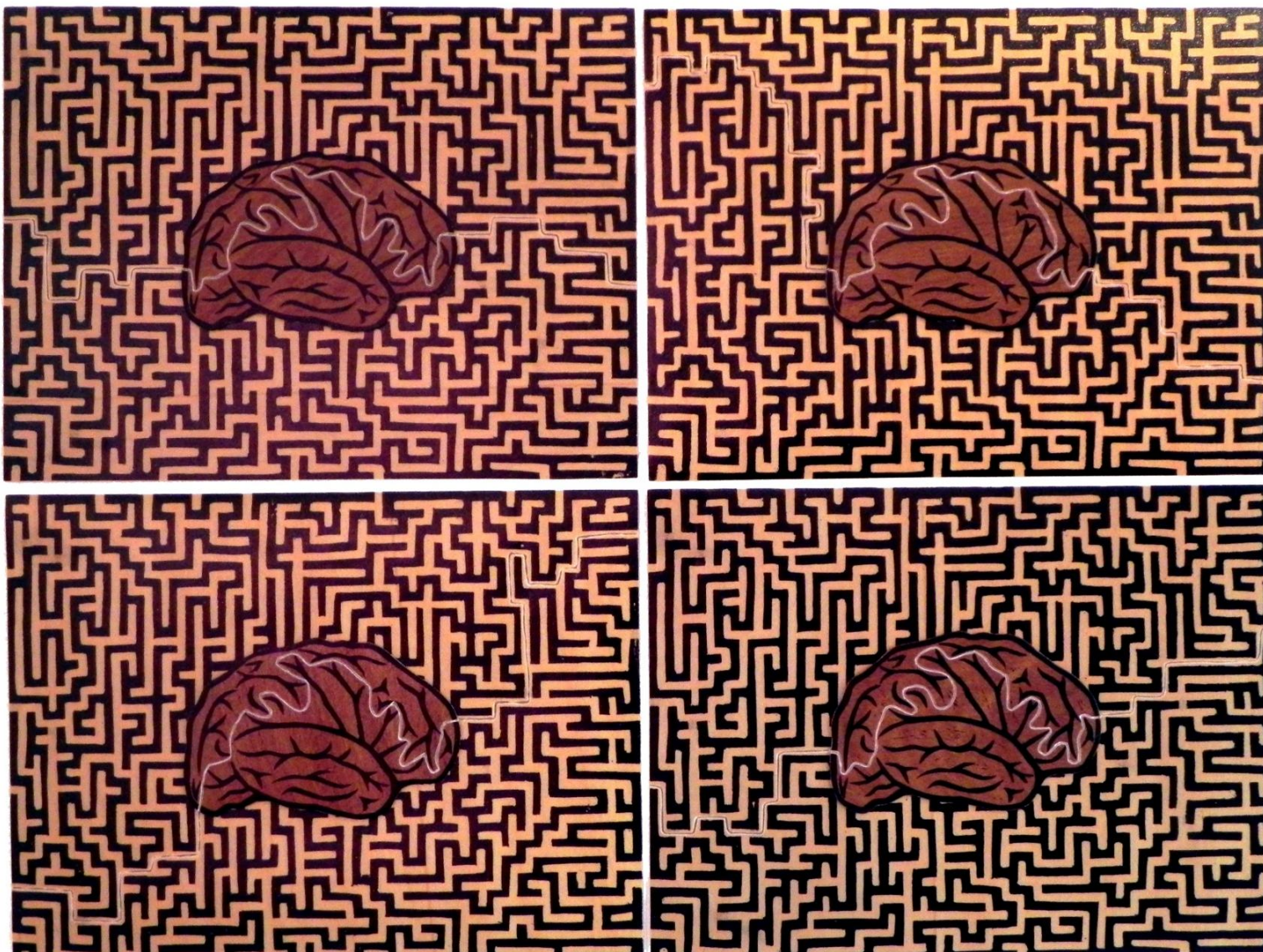


Figura 5 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 27cm x 20,5cm (cada), 2012.

Fonte: acervo do autor

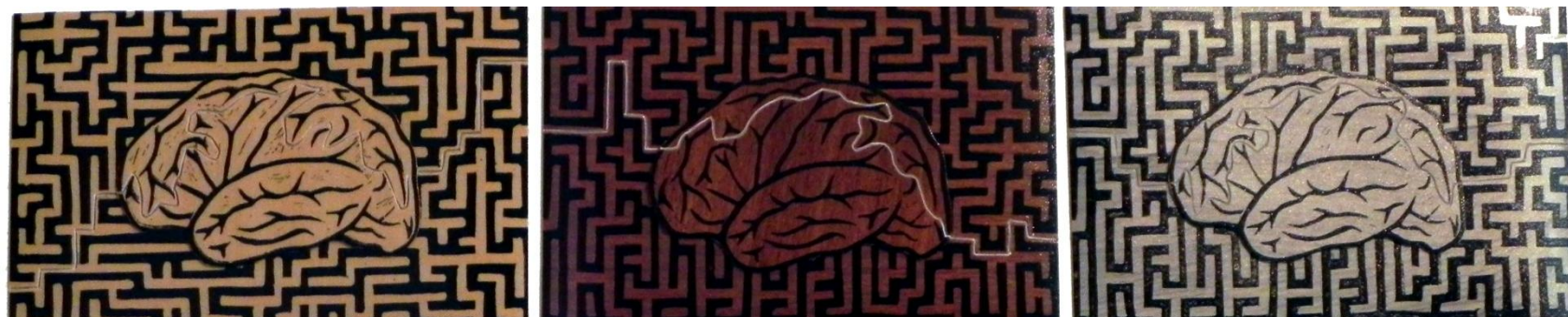


Figura 6 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 18,5cm x 12cm (cada), 2012
Fonte: acervo do autor.

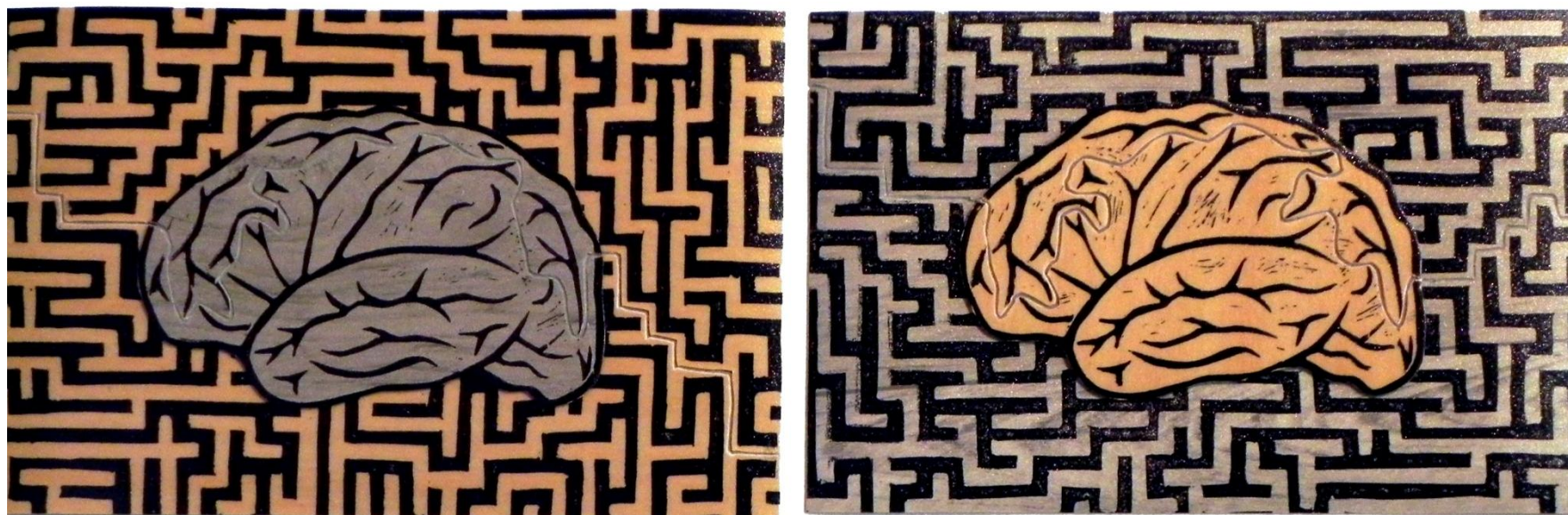


Figura 7 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 18,5cm x 12cm (cada), 2012
Fonte: acervo do autor.

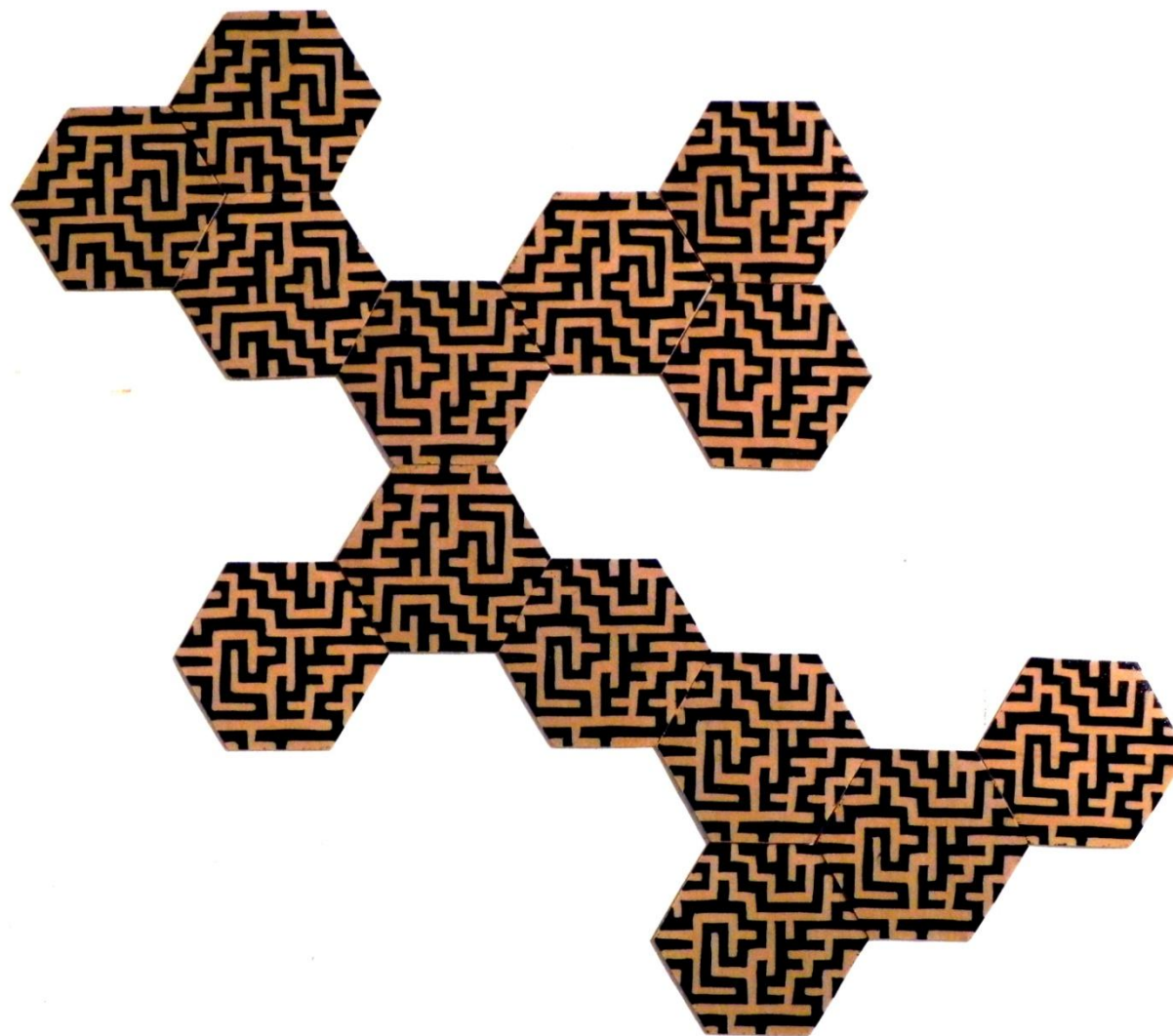


Figura 8 – Jarbas Macedo. Hexágonos I, Impressão sobre piso vinílico. 6,5cm x 6,5cm (cada), 2012.
Fonte: acervo do autor

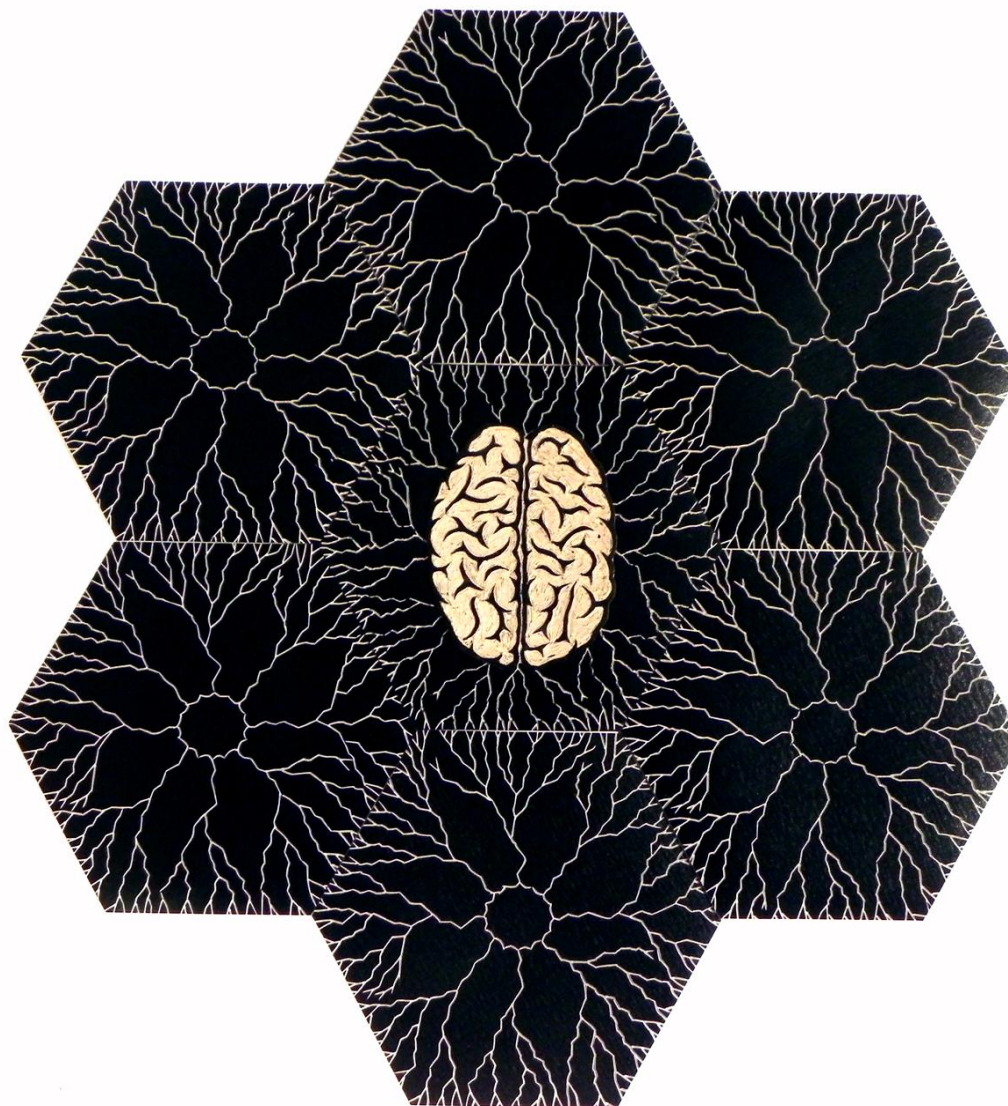


Figura 9 – Jarbas Macedo. *Hexágonos II*, Impressão, gravação e colagem sobre piso vinílico. 18cm x 18cm (cada), 2013.
Fonte: acervo do autor



Figura 10 – Jarbas Macedo. *Labirintos I*, gravação sobre piso vinílico. 40cm x 50cm, 2013.
Fonte: acervo do autor

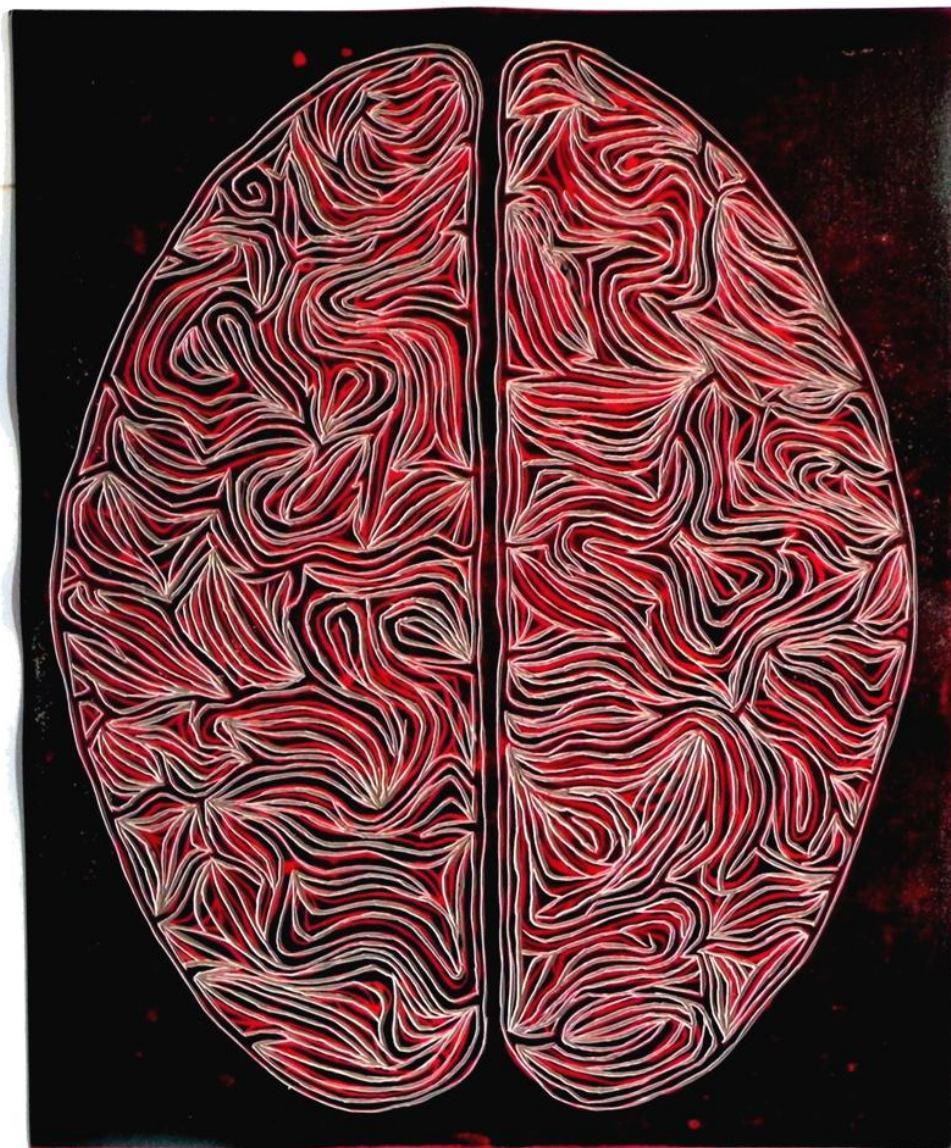


Figura 11 – Jarbas Macedo. *Labirintos II*, impressão gravação e entintagem sobre piso vinílico. 40cm x 50cm, 2013.
Fonte: acervo do autor



Figura 12 – Jarbas Macedo. *Labirintos III*, impressão sobre piso vinílico. 40cm x 50cm, 2013.
Fonte: acervo do autor

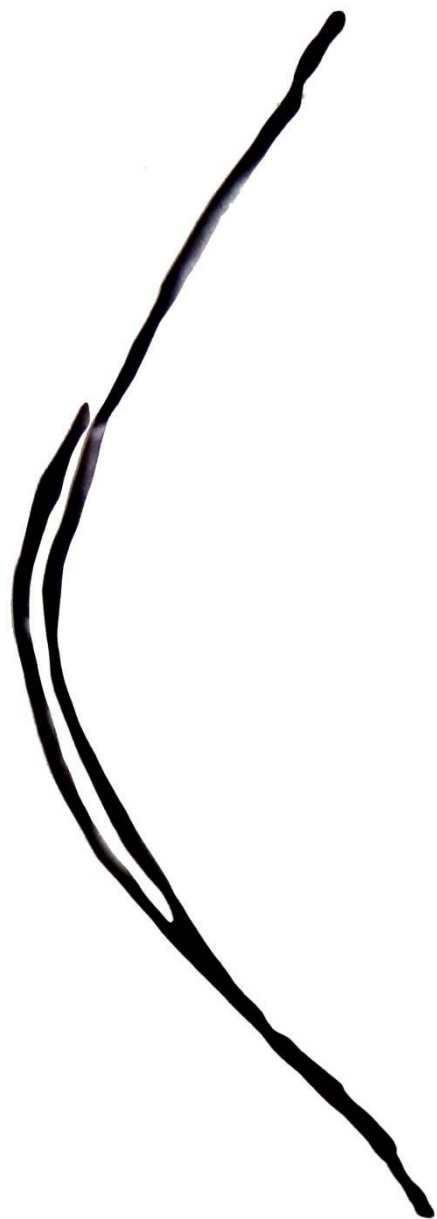


Figura 13 - Jarbas Macedo. Da Série Digital.
Matriz em piso vinílico Fonte: acervo do autor

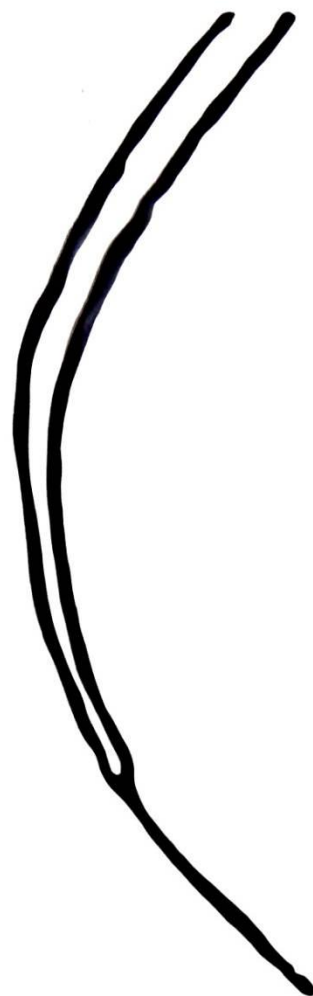


Figura 14 - Jarbas Macedo. Da Série Digital.
Matriz em piso vinílico Fonte: acervo do autor

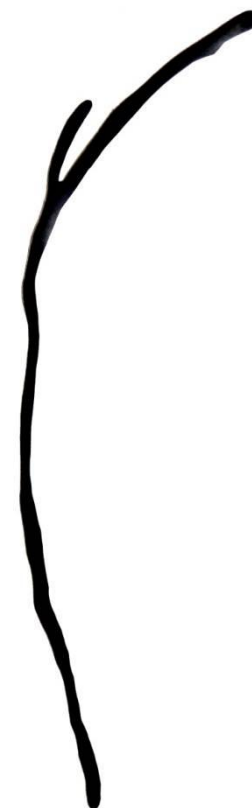


Figura 15 - Jarbas Macedo. Da Série Digital.
Matriz em piso vinílico Fonte: acervo do autor



Figura 16 - Jarbas Macedo. Da Série Digital.
Matriz em piso vinílico Fonte: acervo do autor



Figura 17 - Jarbas Macedo. Da Série Digital.
Matriz em piso vinílico Fonte: acervo do autor

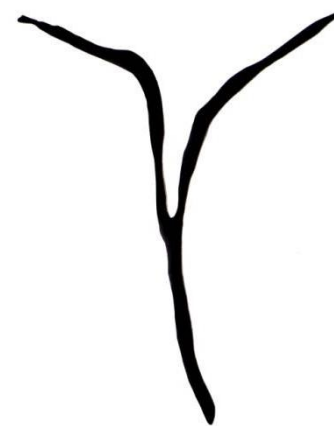


Figura 18 - Jarbas Macedo. Da Série Digital.
Matriz em piso vinílico Fonte: acervo do autor

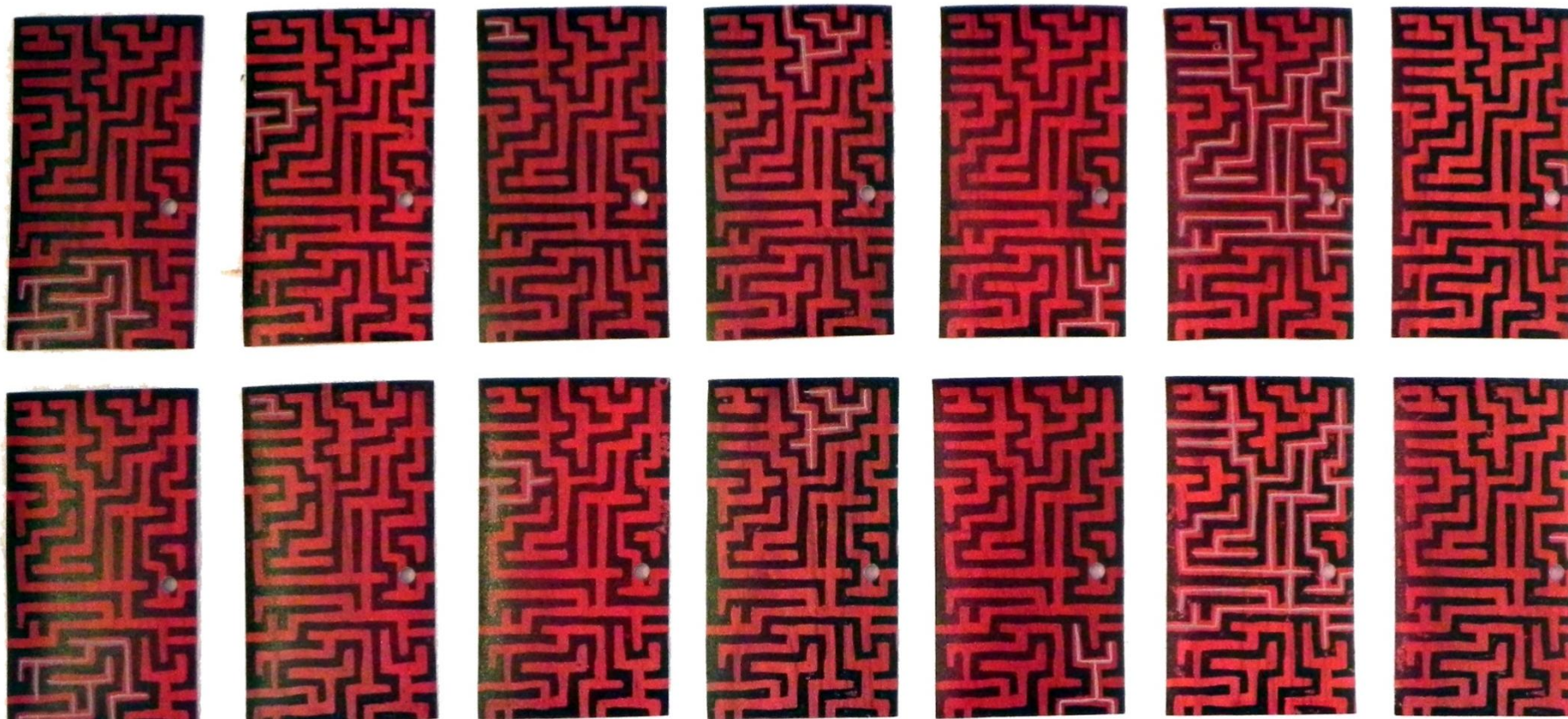


Figura 19 – Jarbas Macedo. *As Portas da casa de Astérion*. Gravação sobre piso vinílico. 2013. Fonte: Acervo do autor.



Figura 20 – Jarbas Macedo. *Cilindro*. Gravação sobre piso vinílico. 2013. Fonte: Acervo do autor.

O percurso aqui, diz respeito ao ato de gravar (Fig. 21). O lugar a ser percorrido é a matriz, porém, essa matriz traz em sua superfície uma estampa. As imagens estampadas sobre essas matrizes são em sua maioria cérebros e labirintos. Dessa forma, a matriz é entendida como um *labirinto* a ser percorrido na ação de gravar.

Percorrer significa fazer escolhas, dialogar, tanto com a matéria quanto com a imagem impressa sobre essa superfície. Trata-se também de perceber relações, aproximações e conexões que podem surgir durante este percurso. São essas relações e escolhas que faço no ato de trilhar esses labirintos que proporcionam o desdobramento desses trabalhos e, nesse sentido, possibilito o surgimento de outros labirintos. Assim o importante, nessa experiência, não é a busca por uma saída desses labirintos, mas a travessia, a passagem de um labirinto para outro, pois a experiência é uma das características de se atravessar um labirinto.



Figura 21 – Jarbas Macedo. Estampa sendo gravada. Gravação sobre piso vinílico, 2013.
Fonte: acervo do autor.

1.1. Processos e a autonomia dos procedimentos

Os procedimentos que utilizo em meu trabalho não são ordenados de maneira tradicional, mas como etapas que possuem uma determinada autonomia. Por vezes, utilizo apenas a gravação ou a impressão; em outros momentos estes procedimentos gráficos podem ser combinados, misturados ou invertidos. Partindo dessa autonomia no modo de construção da imagem, surgem diversas possibilidades de construção poética, como, por exemplo, a utilização da matriz gravada ou do suporte entalhado como peça artística e não só como meio de impressão (matriz) para ter como fim um múltiplo. Dessa forma o ato de gravar não mais é compreendido como um gesto indireto, mas como uma maneira poética de percorrer e explorar um lugar. Assim a maneira como vejo este lugar será construída no decorrer do texto, pois, para isso torna-se necessário explicar outros conceitos.

Nesta pesquisa os procedimentos de transferências de imagem de um suporte para outro, ou seja, a impressão, também são pensados como possuidores de uma autonomia, e por vezes são utilizados em conjunto com o ato de gravar. No entanto, esses procedimentos geram matrizes/obras que não tem por finalidade a multiplicação da imagem ou realizar uma tiragem, mas potencializar diferentes mutações e transições capazes de possibilitarem um diálogo e uma ligação entre alguns trabalhos e/ou entre elementos de uma mesma proposta. O termo passagem



Figura 22 – Jarbas Macedo. Matriz, gravada e entintada, 2012. Fonte: acervo do autor.



Figura 23 – Jarbas Macedo. Estampas sobre piso vinílico, 2012. Fonte: acervo do autor.

é utilizado no texto para se referir à transferência da imagem de um suporte a outro, porém indica também a ligação entre esses suportes.

Portanto, a placa gravada é compreendida de duas maneiras, a primeira é como matriz e a segunda é como peça artística. Ou seja, é um elemento estético e, ao mesmo tempo, carrega consigo um potencial gerador. Essa possibilidade de gerar imagens por vezes pode ser utilizada, mas não necessariamente. Dessa forma, estas placas ou matrizes, tornam-se objetos bastante complexos, pois podem trazer em sua constituição tanto a gravação quanto a impressão simultaneamente.

Ao imprimir sobre placas de piso vinílico² passei a não utilizar o papel em meu processo de criação em gravura e, assim, ampliaram-se os diversos desdobramentos possíveis com a sua prática. Ao investigar estas possibilidades, propus uma série de trabalhos nos quais as matrizes gravadas sobre placas de piso são estampadas sobre outra placa feita do mesmo material. Estas estampas, por sua vez, são gravadas e recortadas, utilizando goivas e tesoura. Esse processo é repetido, resultando assim em uma série de peças gravadas e estampadas, não mais “iguais”, como nas tradicionais tiragens, mas diferentes, pois cada nova estampa é retrabalhada e o ato de gravar é sempre único.

² O piso vinílico é um material industrializado que tem como matéria-prima a resina de PVC. Assim como o linóleo, assemelha-se a uma borracha, sendo o material fácil de cortar já que sua superfície impõe pouca resistência às ferramentas. é vendido em mantas, régua ou placas. Com pouca espessura (Maximo de três milímetros), tendo um lado liso e outro texturizado. Os procedimentos de corte e impressão são os mesmos empregados na xilogravura, no entanto, a estampa reflete sua superfície lisa e sem ranhuras.

Dessa forma, a sequência de procedimentos tradicionalmente realizados na gravura perde a linearidade que possuía, como por exemplo, começar pela gravação e terminar na impressão, para tornarem-se, na minha prática, um processo contínuo e cíclico. Cíclico porque a estampa acaba por retornar à gravação, e dessa forma volta a ser matriz (Fig. 24), e assim sucessivamente.

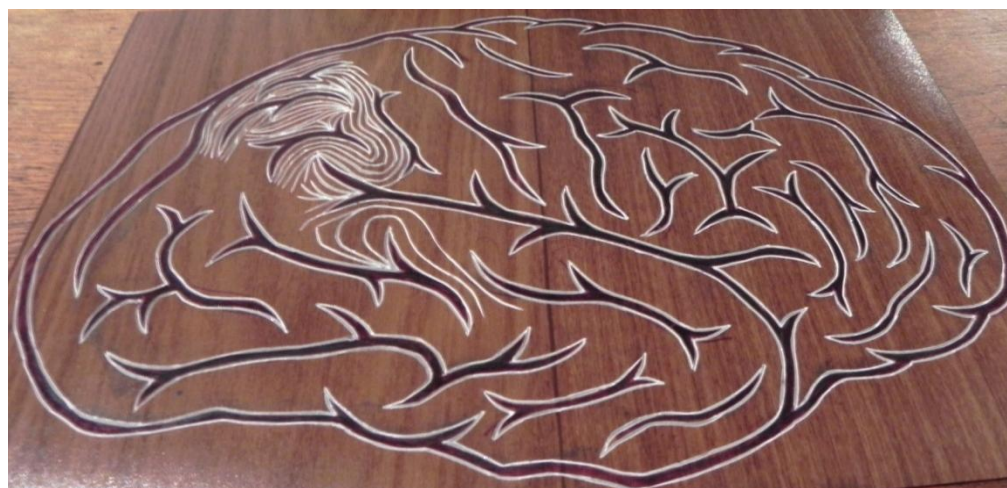


Figura 24 – Jarbas Macedo. Estampa sendo gravada. Gravação sobre piso vinílico, 2012. Fonte: acervo do autor.

A repetição da imagem impressa, em alguns trabalhos, é incorporada a uma única placa de piso vinílico (Fig. 25). Nestas repetições faço uso, inclusive, de carimbos impressos de forma manual. Estes carimbos se inserem na imagem como limites para o percurso gravado e tais limites podem ser ultrapassados ou não. A utilização do procedimento de repetição da imagem serve como uma estratégia que impulsiona o processo criativo.

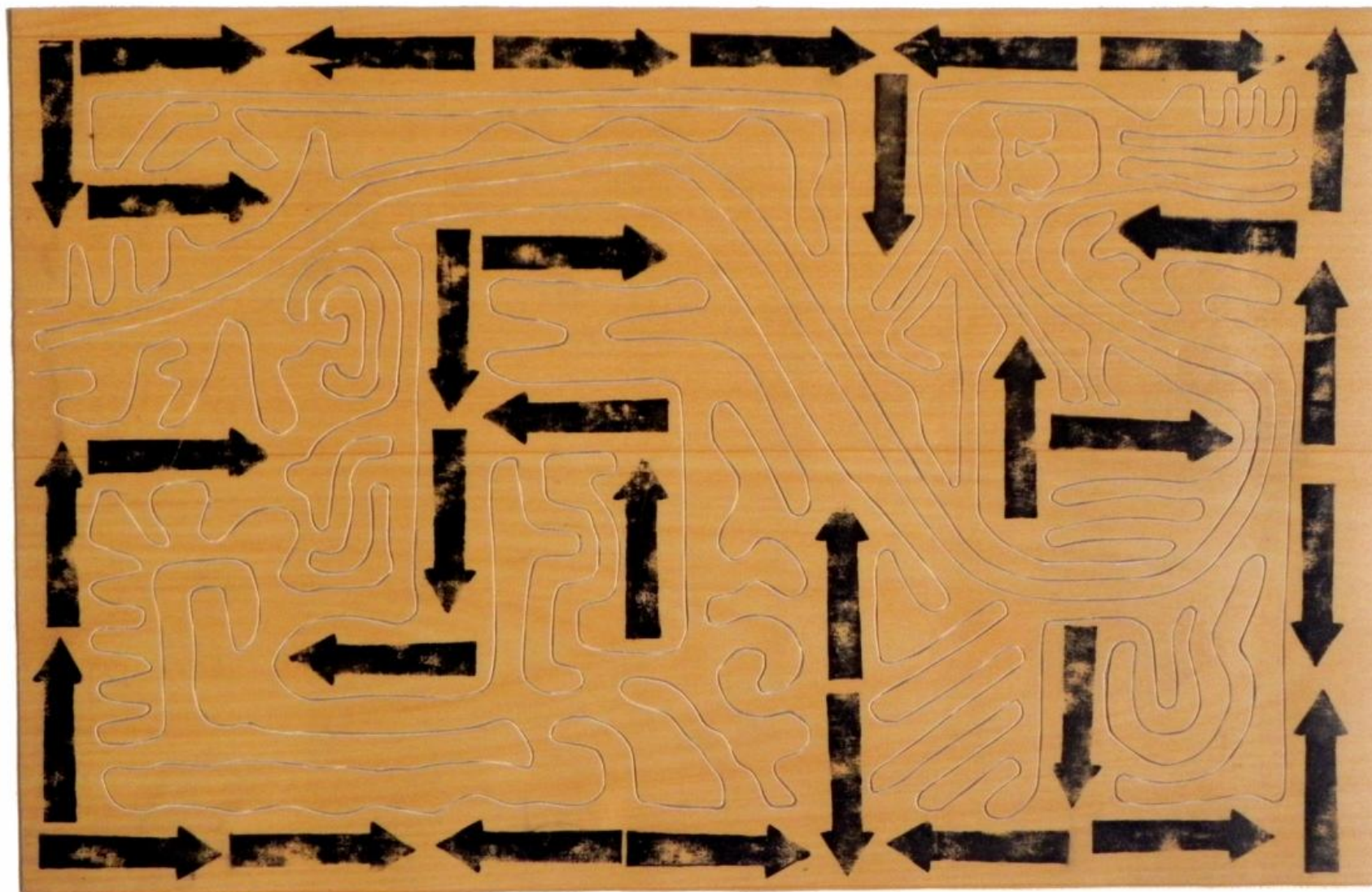


Figura 25 – Jarbas Macedo. *Labirinto de sentidos*. Carimbo e gravação sobre piso vinílico, 30cm x 40cm, 2012. Fonte: acervo do autor.



Figura 26 – Jarbas Macedo. Gravação e impressão sobre piso vinílico 2012. Fonte: acervo do autor.

A utilização do múltiplo ou da repetição de imagem funciona como problematizadora desse lugar/matriz, ou seja, recria o mesmo lugar para uma experiência diferente. Cada objeto que constitui o trabalho, quando formado por mais de uma placa, possui uma mesma estampa, mas uma incisão e um percurso diferentes (Fig. 26). Cada percurso (gravação) é uma experiência. O conceito de lugar/matriz aqui é usado para indicar o objeto como um lugar a ser explorado pelo artista e o ato de gravar é definido aqui como um percorrer a superfície desse lugar, que é constituído tanto de imagens impressas como já pré-existente no material usado, assim, destacando a importância da experiência do ato de gravar.

Os “limites” impostos pela estampa, ou seja, as linhas e as formas impressas sobre a superfície da placa funcionam como imagem e como barreira para o ato de gravar. Além dessa (ou dessas estampas) impõem-se também os limites físicos da matriz como a largura, o comprimento e a espessura da placa.

Acerca desses limites físicos da matéria, a pouca espessura do material também traz um problema técnico. Esse problema surge, pois a matriz é encarada como uma peça artística e furos nesse material, causados durante a gravação, não me interessavam no momento. Em relação à resistência ao corte, o piso vinílico impõe pouca resistência, se comparado à madeira ou até mesmo ao linóleo.

Inicialmente as ferramentas e os procedimentos utilizados nesse processo são os mesmos da xilogravura, das goivas e das acas, sendo a goiva em “V” a que

mais utilizo, pois seu corte deixa um rastro linear que me remete à marca de um trajeto (Fig. 27 e 28).



Figura 27 – Jarbas Macedo. Gravação e impressão sobre piso vinílico 2012. Fonte: acervo do autor.



Figura 28 – Jarbas Macedo. Matriz em piso vinílico 2012. Fonte: acervo do autor.

Essas marcas traçadas sobre a imagem impressa ora são executadas de forma linear e constante, ora como pequenos movimentos na superfície da placa; e assim crio texturas com uma relativa profundidade. Essas são texturas táteis, ou seja, baixos relevos gravados na superfície da matriz. Porém essas marcas são pensadas como percursos trilhados. Em alguns momentos a utilização de tesouras também foi incorporada ao processo. Essa ferramenta possibilita criar placas ou matrizes, com formatos diversos.



Figura 29 – Jarbas Macedo. Texturas visuais do piso vinílico. Fonte: acervo do autor

Outro procedimento que aplico eventualmente é a entintagem da placa, esse processo é realizado de forma tradicional, como se a matriz posteriormente fosse ser impressa, mas, por vezes, o mesmo não ocorre. A tinta *off-set* é aplicada com um rolo de borracha, próprio para a gravura. Dessa forma, a placa ganha um brilho muito intenso. Quando entintada, a estampa existente sobre a matriz é apagada pela tinta, ficando visível apenas o que foi gravado.

Quando a entintagem não ocorre a placa de piso vinílico apresenta, junto com a incisão, a representação visual de uma textura de madeira. Essa “falsa textura” é própria do material que busca imitar assoalhos de madeira (Fig. 29).



Figura 30 – Jarbas Macedo. s/t. Objetos/gravura. Impressão e gravação sobre piso vinílico. 2012. Fonte: acervo do autor.

O linóleo, material incorporado ao campo da gravura, tornou-se um material caro e com dimensões mais padronizadas. O piso vinílico, por sua vez, surgiu para mim como uma alternativa experimental para substituí-lo, mas, em pouco tempo mostrou-se mais vantajoso, como matéria expressiva, que o linóleo. Esse material oferece para mim, muito mais possibilidades, pois o uso de ferramentas próprias à gravura e também da tesoura, permite trabalhar com o material de uma forma diferente e espontânea.



Figura 31 – Jarbas Macedo. s/t. Objetos/gravura. Impressão e gravação sobre viso vinílico. 2012. Fonte: acervo do autor.

O encantamento pelas matrizes realizadas com esse material, que possui estampas que imitam a madeira, em conjunto com as marcas gravadas, fez com que a matriz fosse vista como algo tão expressivo quanto à estampa, o que é comum de ocorrer, pois o gravador trabalha com essa materialidade. As texturas causadas a partir das incisões, em contraste com as falsas texturas do material industrializado, surgem como um território vasto de possibilidades poéticas.

Qual gravador nunca se percebeu admirado pela beleza do cobre, da madeira ou da pedra? Qual nunca, ao tocar a matéria, sentiu na ponta dos dedos que essa matéria se expressava também? Vislumbrei outra potencialidade naquela matéria, além da matriz, além da estampa. Acerca da relação do artista com a matéria, Cecília Salles (2006, p.60) nos diz que:

A relação do artista com sua matéria-prima – palavra, tinta, etc. – é estabelecida na tensão entre suas propriedades e sua potencialidade. Esse embate reverte em conhecimento da matéria, que envolve uma aprendizagem de sua história, de seus limites e suas possibilidades.

Penso que o piso vinílico foi um dos direcionadores das possibilidades encontradas durante meu processo criativo, suas características materiais, suas possibilidades e suas imposições. Foi também nesse material que encontrei as relações entre gravura e espaço percorrido.



Figura 32 – Jarbas Macedo Processo de transferência para a matriz. Fonte: acervo do autor.

Sobre como a matéria-prima utilizada pode direcionar um trabalho, a artista/gravadora Fayga Ostrower (2009, p. 32) constrói um pensamento sobre as possibilidades da matéria:

Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem questões para se prosseguir um trabalho e mesmo para ampliá-lo em direções novas.

Uma das características impostas pela materialidade do piso vinílico foi a impossibilidade de se obter um suporte de impressão sempre igual, pois o material traz suas texturas próprias. Essas imposições forçam a uma reflexão sobre a repetição e o caráter múltiplo da gravura na presente produção, ou seja, direcionam questões para se prosseguir, como afirma Ostrower.

A partir do uso do piso vinílico como suporte de apresentação artística, e não mais o papel, surge também à questão da exposição do trabalho. Como o material apresenta originalmente a parte de baixo texturizada para melhor aderência no chão, pensei que essa aderência poderia ser usada em paredes no momento de expor os trabalhos. Tive a oportunidade de mostrar um desses trabalhos na exposição *Travessias* na galeria *A Sala* do Centro de Artes da UFPel (Fig. 31), nessa proposta testei a estratégia de colar os trabalhos sobre as paredes da galeria usando fita de silicone, o que funcionou de forma eficaz.

Ao elaborar um trabalho, assim que desenho ou escolho uma imagem a partir de referências, decido como farei a transferência para a placa. Em geral, a imagem é desenhada a lápis sobre uma folha de papel e posicionando a folha sobre a placa, com a imagem para baixo, esfrego a ponta do lápis no verso da folha até a imagem ser transferida para a matriz. Se a imagem é criada no computador utilizando algum *software* gráfico, ou de edição de imagem, ela é impressa digitalmente sobre papel e depois contorno a figura com lápis e utilizo o mesmo processo de transferência (Fig. 32) para a superfície do suporte (matriz).

Após a transferência da imagem para a placa é necessário que se fixe essa imagem, pois o grafite borra com facilidade sobre a superfície do piso vinílico. Essa fixação é feita com uma caneta para retroprojektor e em seguida a imagem é gravada. Ao fixar a imagem sobre a superfície do suporte surge um “mundo” em minha frente, um território a ser explorado e a ser percorrido. Esse lugar impõe seus limites e possibilidades, para que a mão, assim, possa reconhecê-lo.



Figura 33— Jarbas Macedo. *Raspas e restos*. Sobreposição de matrizes, colagem, 30cm x 25cm, 2013. Fonte: acervo do autor.

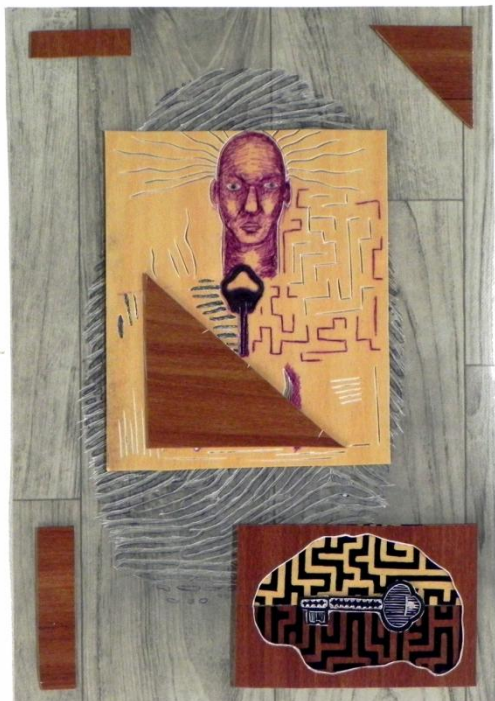


Figura 34 – Jarbas Macedo. *Raspas e restos*. Sobreposição de matrizes, colagem, 30cm x 25cm, 2013. Fonte: acervo do autor.



Figura 35 – Marina Polidoro. *3 x marina*. Colagem, 24,5cm x 37cm, 2008. POLIDORO, 2010, p. 65.

Em alguns trabalhos (Fig. 34) a incorporação de procedimento de colagem no processo é um fator importante de ser ressaltado. Ao sobrepor, através da colagem, duas ou mais “matrizes”, estou criando camadas de matérias, de sentidos e de leituras, ou seja, pode-se falar, aqui, de uma espessura, física e conceitual. Marina Polidoro³ (2010) utiliza o conceito de espessura em sua dissertação de Mestrado⁴ para discutir a produção que realiza com procedimentos de colagens, no qual esse conceito é entendido como:

A espessura da imagens instaurada a partir do acúmulo e sobreposição de fragmentos capturados, que tanto escrevem quanto apagam. Envolve desde a maneira como componho as minhas colagens, sobrepondo além de justapor [...] somam-se uns aos outros formando um novo corpo mais espesso. Essa qualidade é reforçada pela acumulação de gestos meus e pela memória própria dos materiais apropriados (2010, p. 11).

A obra de Polidoro é constituída por colagens de papéis de origens variadas (Fig. 35), dessa forma, a artista cria camadas cheias de memórias. Polidoro utiliza a espessura como um conceito operatório que envolve a maneira como ela compõe suas colagens, a sobreposição de papéis, a “acumulação de gestos” e pelas marcas próprias dos materiais utilizados. Refere-se também “a ideia de espessura implicada na linguagem e na possibilidade de diferentes abordagens que alcançam significações específicas.” (2010, p. 11).

³ Marina Polidoro é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

⁴ POLIDORO, Marina Bortoluz. *Capturar, acumular, recombina: sobre a espessura da imagem instaurada a partir de camadas*. Dissertação de Mestrado. PPGAV/UFRGS, Porto Alegre, 2010.

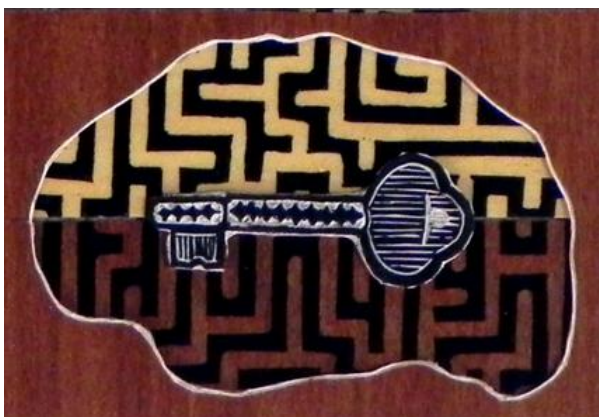


Figura 36 – Jarbas Macedo. *Raspas e restos* *Detalhes*. Sobreposição de matrizes, colagem, 30cm x 25cm, 2013. Fonte: acervo do autor.

Raspas e Restos (Fig. 34) são camadas de sobras e recortes de matrizes em piso vinílico, assim cada camada traz consigo marcas gravadas, desenhadas e impressas por mim. As ideias de memória e de identidade são reforçadas pelas imagens do cérebro e da digital. As memórias, portanto, são as marcas existentes nos materiais, sejam elas feitas por mim ou já existentes na matéria como, por exemplo, as texturas visuais, riscos e arranhões. A ideia de identidade reforçada pela gravação da imagem de minha impressão digital se refere justamente as marcas feitas por mim, pois o gesto de gravar é único.

A sobreposição assim como acrescenta, também apaga, pois encobre parte das imagens. Essas sobreposições remetem a portas que bloqueiam a visão estando fechadas, e que talvez sejam abertas pelas chaves presentes na imagem (Fig. 36).

Após a colagem das placas, gravo com goivas de forma que percorro ambas as matrizes. Dessa forma, tenho as matrizes, as texturas visuais do material industrializado, as imagens estampadas sobre as matrizes e as texturas táteis obtidas pelo ato de gravar. As camadas que se entrelaçam são diversas e dialogam entre si, criando assim uma espessura conceitual, ou seja, conceitos operatórios como percorrer e passagem, entendidos como a gravação e a impressão respectivamente, além da memória do material empregado.

O entrelaçamento das imagens, tanto em trabalhos diferentes que utilizam a mesma imagem quanto em um mesmo trabalho através de colagens ou sobreposições, são definidas em minha pesquisa como uma rede e o termo *labirinto*⁵ é utilizado para definir esse entrelaçamento.

Durante a elaboração de minha poética utilizei no processo criativo a impressão e a gravação, mas também emprego esses procedimentos de forma independente, apenas um de cada vez ou os dois juntos, porém, invertendo a ordem tradicional das etapas. Assim, primeiro estampo sobre uma placa e depois gravo. Em um único trabalho posso encontrar a impressão junto com a gravação. Esses procedimentos são inerentes à gravura, mas são misturados e subvertidos para elaboração de um modo particular de fazer gravura.

À primeira vista as etapas do processo de elaboração de uma gravura parecem seguir uma ordem precisa e sucessiva que consiste em gravar e imprimir. Mas “ainda que correlatos, os processos de imprimir e de gravar, podem ser (e frequentemente são) independentes.” (COCHIARALE, 2004, p. 14); consequentemente essa independência faz com que, por exemplo, a impressão possa ocorrer sem uma matriz gravada previamente⁶.



Figura 37 – Cláudio Mubaracs/título, impressão digital do artista sobre pergaminho, 2012.
Fonte: <http://pontoateliarte.blogspot.com.br/2012_08_01_archive.html>

⁵ O conceito de labirinto é apresentado e comentado no terceiro capítulo desta dissertação.

⁶ Podemos encontrar uma relação com as primeiras impressões indiciais tais como a mão humana pintada nas cavernas pré-históricas.

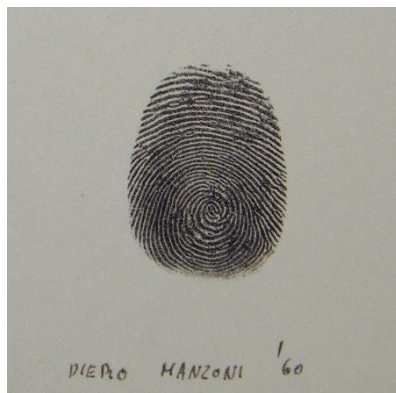


Figura 38 – Piero Manzoni. *Trumbprint*, 1960. Fonte: < http://www.moma.org/collection/artists.php?artist_id=3741>



Figura 39 – Samuel Casal, *Man InK Black*, 2009, relevo seco. Fonte: < <http://www.samuelcasal.com/blog/index.php?paged=21>>

Nessa perspectiva a artista e professora Lurdi Blauth reflete sobre “até que ponto um pedaço de madeira ou uma placa de metal podem ser consideradas indiferenciadas, devido ao fato de não terem a interferência do corte pela incisão ou mesmo pela ação do ácido.” (2010, p. 43). Para a artista, a superfície de qualquer material pode ser usada como matriz, levando em conta suas “rugosidades, texturas, marcas gravadas pela ação do tempo, pela natureza ou mesmo um objeto do cotidiano” (2010, p. 43).

Um bom exemplo do que aponta Lurdi Blauth, ou seja, de que qualquer material pode ser usado como matriz é a impressão da digital do artista Cláudio Mubarac (Fig. 37), o artista explora as possibilidades da gravura e principalmente a autonomia desses procedimentos. Uma proposta semelhante já havia sido utilizada por Piero Manzoni em 1960 (Fig. 38), no entanto, pretendendo discutir outra questão, que era o valor atribuído a tudo que o artista fazia. Mubarac, por sua vez, usa sua digital para fazer uma relação com os processos da gravura, processos estes que ele escolheu para construção de seu projeto poético.

A partir desses exemplos percebemos como certos artistas entendem a gravura na contemporaneidade, assim, para alguns gravadores, fazer gravura independe de um processo de gravação prévio, podendo ir direto, por exemplo, para a etapa de impressão, desde que a superfície que se propõe imprimir traga consigo um determinado relevo. Nesse caso, a etapa da impressão é a primeira a ser realizada e o processo inicia-se com a entintagem, momento esse em que é utilizado



Figura 40 – Laurita Salles, *Niello*, 1994.
Latão gravado e resinas. 50cm x 40cm.
Fonte: CHIARELLI, 2002.



Figura 41 – Ana Alice Francisquetti, *Mar Comunicante*, Corrosão em ferro. 2008.
Fonte: cortesia da artista.

um rolo de borracha, cuja função é esticar e espalhar a tinta sobre a superfície a ser impressa (HERSKOVITS, 2005, p. 32). Porém, pode-se optar por não realizar essa etapa e, dessa forma, se faz uma impressão a relevo seco, de maneira que o relevo da matriz é pressionado sobre uma folha de papel umedecida, a ponto de imprimir o relevo desta superfície sobre o papel. Um ótimo exemplo é um trabalho do gravador gaúcho Samuel Casal, a impressão foi anexada em seu livro de gravuras *Man In Black* em homenagem a Johnny Cash (Fig. 39).

Em alguns casos o artista/gravador opta por realizar apenas o processo de gravação para construir sua poética. A obra de Laurita Salles, por exemplo, é atravessada por um diálogo “entre a ação do artista e a transformação da matéria” (BLAUTH, 2010, p. 44). Suas gravuras-objetos (Fig. 40) são placas de metal gravadas e que não são impressas. A pesquisa que Salles vem desenvolvendo há algum tempo se situa entre a gravura e a escultura, lançando mão inclusive de recursos industriais. Sobre a obra de Laurita Salles, Annateresa Fabris (1998, p. 77) diz que: “Reivindicando para a gravura uma possibilidade que ultrapassa a tradicional estampa e retome um processo que remonta à pré-história, Laurita Salles propõe pensá-la como incisão”.

De forma semelhante, Ana Alice Francisquetti trabalha a corrosão e a ação de gravar em matrizes de metal (Fig. 41). A artista incorpora em suas placas, ferrugens e corrosões naturais que ocorrem nas placas de metal e que são



Figura 42 – Iran do Espírito Santo. *Still*. Serigrafia sobre madeira, 1987.

Fonte: <<http://www.bolsadearte.com/artistas/cotacoes/artista/395/>>

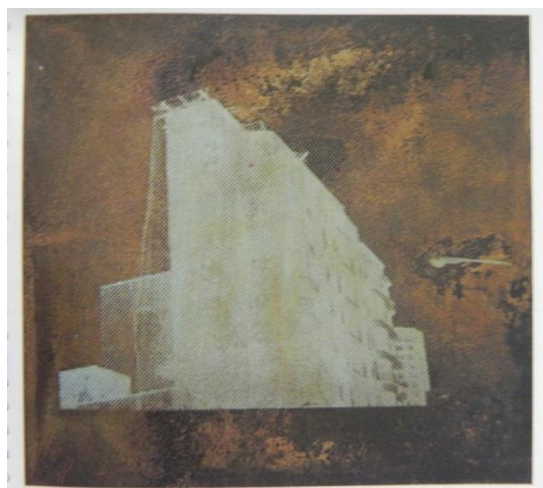


Figura 43 – Marco Buti, s, 1997serigrafia sobre ferro. 50cm x 40cm. Fonte: CHIARELLI, 2002.

impressas. Porém, a artista opta por também apresentar as matrizes em sua exposição.

O gesto de gravar, portanto, pode ser pensado isoladamente com um fim em si mesmo e não apenas tendo como meta a multiplicação de uma imagem. Assim gravar não mais como um gesto indireto, mas como um movimentar-se, um percorrer sobre a superfície da matriz.

A transferência de imagens para outros suportes, para além do papel e sem uma prévia gravação, também foi bastante utilizada, principalmente após a invenção de procedimentos como a serigrafia. A utilização da serigrafia aliada ao uso de materiais tradicionais, no universo da gravura, foi incorporada como procedimento por diversos artistas como uma forma de subverter os meios considerados tradicionais.

Em 1987, o artista Iran do Espírito Santo propôs uma serigrafia sobre um taco de madeira, *Still* (Fig. 41), o qual incorporou o uso da madeira, material tradicional como matriz nas xilogravuras, mas nesse momento utilizado como suporte para impressão. De forma análoga Marco Buti, em 1997, utilizou a serigrafia para estampar uma imagem sobre uma placa de ferro (Fig. 43).

A mistura de procedimentos também pode ocorrer com modalidades artísticas diferentes, como, por exemplo, na série de matrizes desenhadas e gravadas de Rubem Grilo (Fig. 44), na qual esse desenhista e xilogravador reúne o

desenho e a gravação, de forma a construir trabalhos que provocam os sentidos, instigando além da visão, o tato e o olfato, pois a madeira traz consigo seu cheiro característico. Essas misturas de procedimentos, ou seja, essas hibridações ocorrem não apenas com a gravura, que é o foco deste texto, mas na contemporaneidade em muitas das práticas artísticas.



Figura 44— Rubem Grilo. *Buraco Negro*. Desenho e gravação sobre madeira, 2001. Fonte: GRILO, 2009.

Dessa forma, pode-se perceber que as etapas não seguem uma hierarquia, na qual uma depende da outra, mas são procedimentos autônomos. Nesse sentido Marco Buti afirma que os processos de gravação da matriz e a impressão da estampa são “abertos a inúmeras possibilidades” (2004, p. s/n). Ainda Blauth (2010, p.45) expõe que a gravura atual é um meio em aberto que pode interagir com procedimentos de outras modalidades artísticas, como os do desenho, os da pintura e os da escultura, ao mesmo tempo em que ocorrem intermediações com objetos tridimensionais, imagens digitais, fotografia, entre outros.

Portanto, em minha prática, me aproprio dos procedimentos existentes no universo da gravura, encarando-os como possuidores de uma autonomia e, assim, encontro outras possibilidades em cada um deles. Essa perspectiva fez com que o foco do trabalho se voltasse para as matrizes, vendo-as tanto como geradoras de imagens, quanto como peças artísticas.

1.2. A matriz e a experiência do gravar.

O que é uma matriz? O que é gravar? Nesse momento pretendo comentar a significação que a matriz possui para mim e como se dá a experiência do gravar em meu processo de criação. Para isso parto de algumas significações que a palavra matriz oferece.



Figura 45 – Jarbas Macedo. Texturas visuais do piso vinílico. Fonte: acervo do autor

Ao indagar sobre o que é matriz Lurdi Blauth anota algumas designações que a palavra sugere, como “lugar onde algo se gera ou cria; órgão das fêmeas dos mamíferos onde se gera o feto; clichê; molde de metal para fundição de tipos; contramolde de gesso, cera; fonte ou origem” (2011, p. 56). Destaco a designação de “lugar onde algo se gera”. Blauth, ainda destaca que:

a matriz pode ser percebida em dois aspectos: de um lado, como matéria diferenciada, isto é, não como um suporte neutro, porém com uma memória impregnada de texturas e marcas do tempo; de outro, como uma matéria indiferenciada e intacta, ou seja, como um campo vazio a ser gravado, tocado no intuito de romper a sua uniformidade (2011, p, 60).

Portanto cada artista/gravador tem um olhar particular sobre suas matrizes. No meu processo, a matriz nunca se apresenta como um campo vazio, mas, como imagem, seja ela um desenho sobre a placa, uma textura - da própria matéria usada como matriz (Fig. 45) - ou uma impressão, uma estampa (Fig. 46 e 47). De certa

forma a imagem estampada se apresenta como linhas limites para o movimento do gravar (Fig. 48).

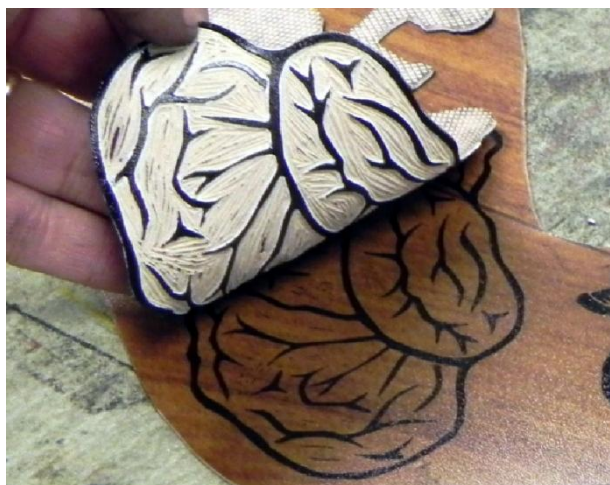


Figura 46 – Jarbas Macedo. Remoção da matriz. 2012. Fonte: acervo do autor



Figura 47 – Jarbas Macedo. Matriz estampada. 2012. Fonte: acervo do autor



Figura 48 – Jarbas Macedo. Gravação da matriz. 2012. Fonte: acervo do autor

Na gravura, a gravação da matriz é entendida como um processo indireto, cujo resultado seria a estampa gerada pela matriz. Pensando os procedimentos da gravura como possuidores de uma autonomia, o ato de gravar não é visto aqui como indireto, mas como uma imagem direta sobre a superfície de um material. O fato de minhas matrizes poderem ser estampadas não significa que o ato de gravar é indireto, mas que elas possuem um potencial de gerar outras imagens, que podem ou não serem usadas. Existe uma grande diferença em gravar pensando na imagem da placa (direta) ou da estampa (indireta), pois, percebo a gravação também como um trabalho final (a ser exposto) e não apenas tendo como fim a impressão.

A matriz da gravura é um lugar a ser explorado com sensibilidade, nesse sentido, para Marcelo Calheiros⁷ ambas, matriz e estampa, “são jóias preciosas esperando um olhar atento e apaixonado” (2010, p. 65). No meu processo de gravação, meu olhar se direciona tanto para a matriz quanto para a estampa simultaneamente.

O olhar do gravador frente à matriz pode ser de quem a vê como imagem direta ou indireta, mas é sempre um olhar sensível. Gravar não é apenas um diálogo com a matéria, com suas resistências, com suas imposições e com suas possibilidades, mas também, com o que se vê como imagem, com o que surge no momento da criação.

⁷ Marcelo Calheiros é artista, graduado em gravura pela UFPel em 1996 e Especialista em Patrimônio Cultural pela mesma instituição em 2005.

As linhas gravadas trazem a ideia de tempo e de movimento. Enquanto as estampas impressas, por sua vez, falam de contato e de um único instante. Entender a matriz como um lugar ou como um espaço é justamente criar esse lugar enquanto o percorre.

Todo fazer artístico, de certa forma, é um jogo de ilusões. O artista cria, sobre uma superfície plana, valores, volumes, claros e escuros, profundidades, que sugerem novos universos que nossos olhos se encarregam de completar. O artista cria, assim, através de abstrações, um novo espaço contido dentro dos limites da matriz, uma nova realidade. (HERSKOVITZ, 2005, p.151).

Portanto, é dentro desse “espaço” citado por Herskovitz situando em um jogo de ilusões criados através de planos e abstrações, que encontro um lugar amplo de possibilidades. Espaço a ser percorrido e explorado durante o ato de gravar.

Gaston Bachelard, em um de seus textos dedicado à gravura intitulado, *O tratado do buril de Albert Flocon*, se refere à matriz como um “grande território de sonhos [...] uma planície de cobre” (1991, p. 75) a ser percorrido pela mão do artista.

Entendo a matriz da gravura como algo a ser explorado. No momento da gravação ocorre uma relação do corpo do artista com a matéria (matriz). Como nos diz Herskovitz (2005, p.153) “há um esforço de todo o corpo empenhado na realização da gravura”.



Figura 49 – Jarbas Macedo. Gravação da matriz. 2012. Fonte: acervo do autor



Figura 50 – Pintura e gravação rupestre. Gruta de Lascaux, França. Acerca de 18 mil anos a.C. Fonte: Documentário *Lascaux, a Pré-História da Arte*

As matrizes gravadas por mim são também estampas, ou seja, imagens impressas sobre a superfície da placa de piso vinílico. Percebo essas imagens, no momento de gravar, como limites, fronteiras ou condutores do movimento de gravar (Fig. 49). O ato de gravar é um mover-se por esse lugar. Portanto, a matriz impõe mais que os limites físicos, também os limites de uma imagem. São linhas, planos e texturas, tanto visuais como táteis.

O ato de gravar deixa seu trajeto, seu caminho e, com isso, deixa também um significado que dialoga com a imagem impressa sobre a matriz. Esse diálogo constrói um caminho que é outra imagem que se relaciona com a estampa e dessa forma, surgem camadas de sentidos entre o caminho e o percurso, entre o gravado e a estampa; imagem impressa e escavada; plano e profundidade.

Para o homem primitivo o ato de pintar um animal nas paredes de uma escura caverna, por vezes não era o bastante, assim era preciso contornar a imagem escavando-a com uma ponta cortante, como podemos perceber nos vestígios encontrados na gruta de Lascaux (Fig. 50).

Ainda acerca dessa questão, Henri Focillon aponta que:

logo que começa a cravar na natureza compacta uma ponta aguçada, um cortante que a revolve e lhe dá uma forma, a indústria primitiva já comporta em si todo o seu desenvolvimento futuro. (2001, p. 113)

Para Focillon (2001, p. 111) a visão “desliza pela superfície do universo”, mas, para “a fruição do mundo exige uma espécie de instinto tátil”, pois, “o tacto enche a natureza de forças misteriosas”.



Figura 51 – Jarbas Macedo. Matriz e detalhes do movimento do ato de gravar. 2013. Fonte: acervo do autor.



Figura 52 – Jarbas Macedo. Labirinto de sentidos (Detalhe). 2012. Fonte: Acervo do autor



Figura 53 – Jarbas Macedo. Carimbos. 2012. Fonte: Acervo do autor

O movimento da mão pode ser percebido ao olharmos com atenção a matriz. Pois, seu registro, linhas rasas ou profundas, trata-se da memória desse movimento. A mão se lança sobre a superfície da matéria, dialogando com a imagem, assim esta aventura-se, pois a mão, como afirma Focillon (2001, p. 125), “não é a dócil serva do espírito, ela busca, ela inventa-se, ela percorre todas as aventuras, ela tenta sua sorte”.

No meu processo a experiência de percorrer essas matrizes pode ser realizada durante vários instantes até que ocorra a conclusão do trabalho. Ou também pode ser possível fazer esse percurso de uma única vez, como, por exemplo, no trabalho *Labirinto de sentidos* (Fig. 52), no qual me propus traçar um único percurso, partindo da entrada do labirinto até retornar ao mesmo local.

Neste trabalho, antes de gravar, foi construído um labirinto, com carimbos (Fig. 53) de setas em estas sugerem um caminho ou uma direção e, assim, acabam por construir as “paredes” desse labirinto. Depois de terminadas as setas, comecei a gravar o percurso, partindo da entrada e terminei apenas quando percorri toda placa e dessa forma retornei ao ponto da qual havia partido. Após o término da gravação, resolvi anotar um relato de como foi a experiência. Abaixo transcrevo o relato que fiz apenas como forma de registro.

Relato da gravação do dia 21/06/12

Parti da entrada do labirinto, fiz um percurso e voltei à entrada.

As linhas gravadas me lembraram muito os desenhos no chão no Peru.

É um movimento desorientado, sem rumo, sem sentido...

Foi traçado um caminho, simplesmente tentando não tocar nas linhas já traçadas e nem nas setas.

Ao gravar, como estava bem próximo à matriz, ficava pensando como ficaria o resultado.

Só me distanciei do material quando cheguei no início do labirinto (retornei ao ponto de início).

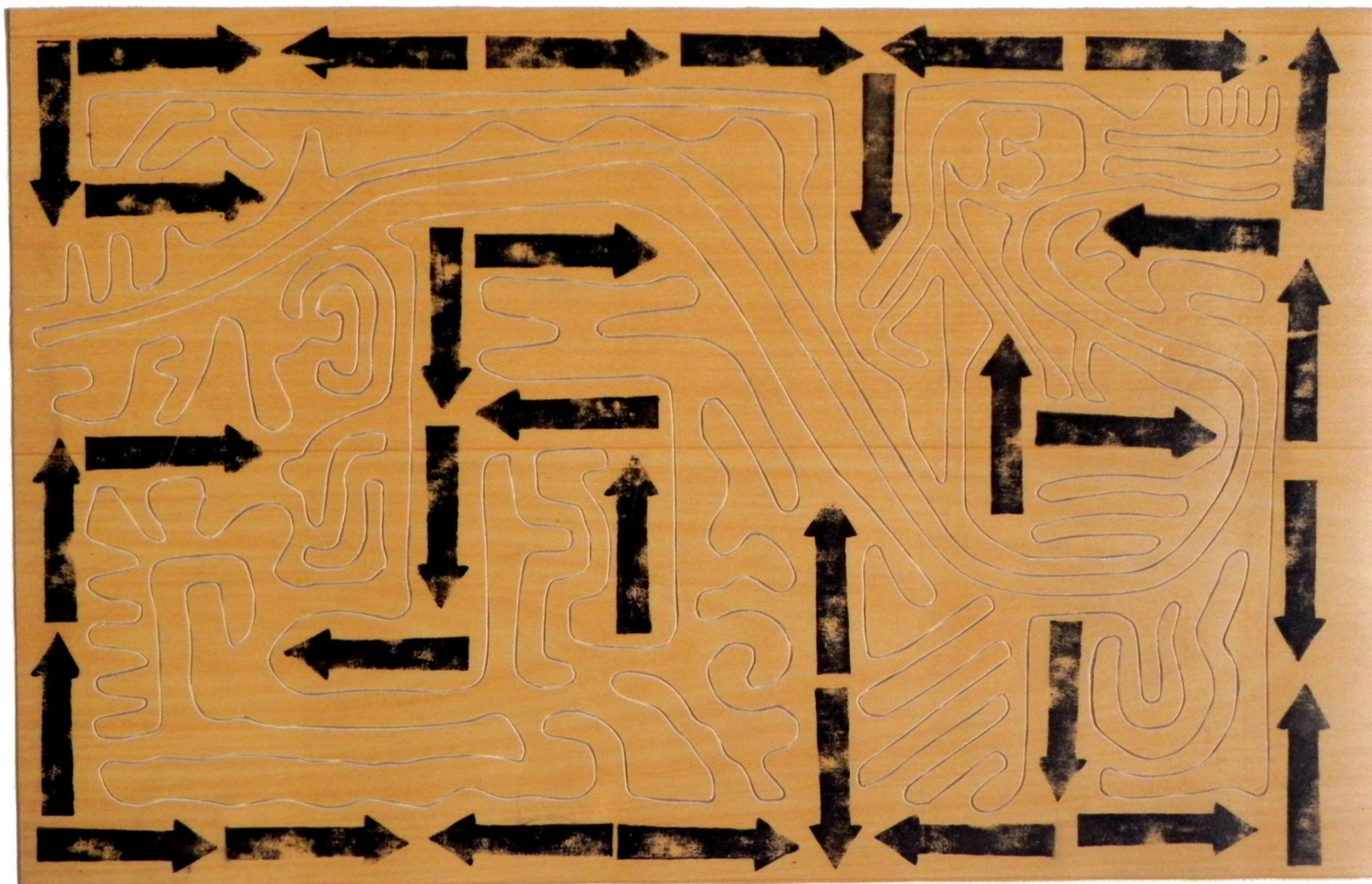


Figura 54– Jarbas Macedo. *Labirinto de sentidos*. Carimbo e gravação sobre piso vinílico, 30cm x 40cm, 2012. Fonte: acervo do autor.

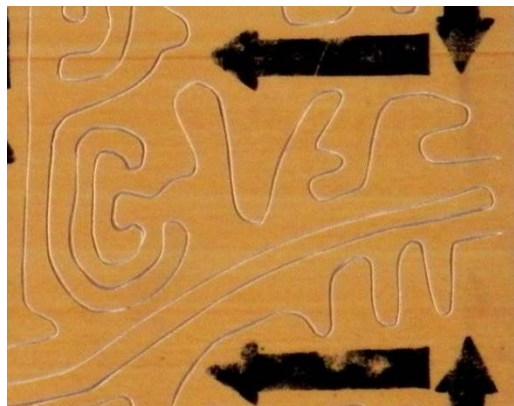


Figura 55 – Jarbas Macedo. Labirinto de Sentidos (Detalhe). 2012. Fonte: Acervo do autor



Figura 56 – geoglifos de Nasca, Peru. Fonte: <http://realidadefractal.blogspot.com.br>

No trabalho em questão, a manta vinílica mede 40cm x 50cm e a aproximação com o material no momento de gravar faz com que o resultado não seja visível por completo sem um distanciamento. A relação com o conjunto de geoglifos⁸ antigos, localizada no deserto de Nazca, no sul do Peru (Fig. 56), surge no momento do distanciamento. Da mesma forma, as figuras em Nazca só podem ser vistas do alto, sobrevoando-as de avião.

No momento da gravação existe uma aproximação que trata-se quase de um mergulho. A noção de tempo se perde e, por vezes, as escolhas são feitas de forma inconsciente. A noção de imagem definida e a relação da matriz com o corpo podem variar de acordo com o tamanho da matriz.

Durante o desenvolvimento da pesquisa o tamanho das matrizes variou bastante, de pequenos formatos a matrizes da minha altura, 1,72m. Esta última foi à experiência mais marcante, pois as dificuldades impostas pelo material forçaram a repensar o ato de gravar. O trabalho em questão resultou em uma série intitulada *Digital*, e neste trabalho me propus gravar a imagem de minha impressão digital exatamente da minha altura.

Para a elaboração do trabalho *Digital*, minha impressão digital foi escaneada no computador, projetada sobre a matriz (Fig. 57) e fixada com canetas permanente (Fig. 58).

⁸ Geoglifos são grandes figura feitas no chão.



Figura 57 – Jarbas Macedo. Projeção da imagem sobre a matriz. 2013. Fonte: Acervo do autor



Figura 58 – Jarbas Macedo. Projeção e fixação da imagem. 2013. Fonte: Acervo do autor

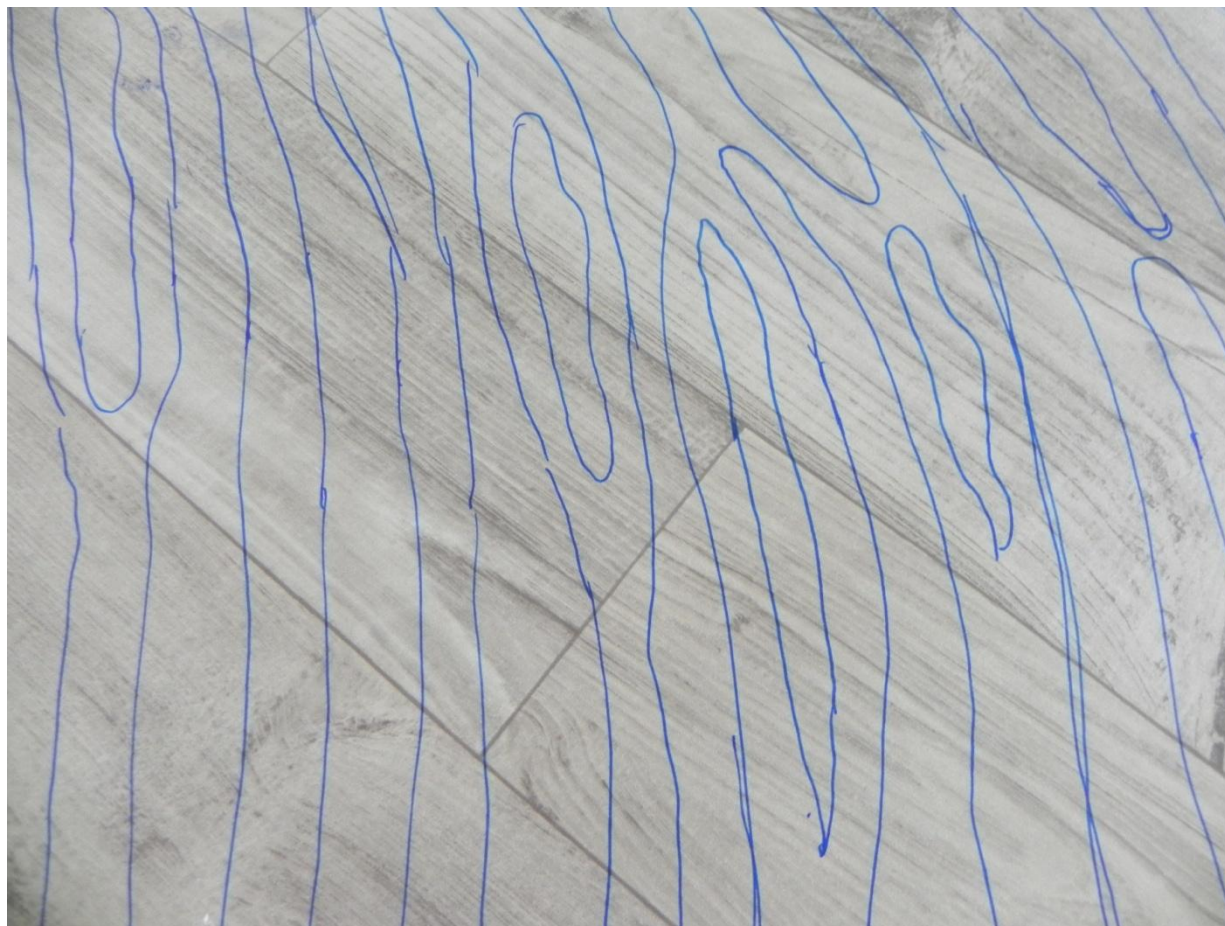


Figura 59 – Jarbas Macedo. Matriz desenhada. 2013. Fonte: Acervo do autor.

Nesse contexto, a minha relação com a matriz se modificou. Primeiramente em relação à imagem, que se perdia totalmente com a aproximação, se antes isso ocorria agora um simples distanciamento não resolvia, pois parte da matriz, para que coubesse na minha mesa, era enrolada. Se o que eu buscava como imagem eram labirintos agora eu me encontrava dentro de um.



Figura 60 – Jarbas Macedo, Gravação da matriz. 2013. Fonte: Acervo do autor.

O segundo aspecto que se altera com a dimensão da matriz é o esforço do corpo para gravar (Fig. 60). Vários dias se passaram de maneira que eu não via progresso na gravação. Quase um mês se passou e cerca de dez por cento da matriz estava gravada, chegando a surgirem bolhas na minha mão. Notei que algo diferente estava ocorrendo, pois além do tamanho percebi que o material era diferente em sua composição, dificultando a gravação além de fazer com que as ferramentas perdessem o fio muito rapidamente. Dessa forma, acabei abandonando o trabalho por cerca de sete meses.

Depois deste tempo, passei a me questionar sobre o que fazer com aquela matriz, que por suas dimensões ocupava bastante espaço em minha casa. Cogitei de jogá-la fora, então me questionei sobre o que eu realmente queria com aquela imagem labiríntica e se o que eu buscava não poderia ser alcançado de outra forma.

Percebi que em meu trabalho o que eu buscava era percorrer aquela matriz, aquele labirinto e, ainda, fazer escolhas, pensar os limites, dialogar com as linhas e com as formas presentes naquele espaço. Me questionei também se esse percurso



Figura 62 – Jarbas Macedo, Da Série Digital. 2013. Fonte: Acervo do autor

não poderia ser realizado de forma diferente, já que dessa vez o material impunha uma enorme resistência e resolvi não lutar contra ele e sim dialogar com essa materialidade. Materialidade que em determinados momentos se mostrou tão suave e em outros se impôs com resistência.

A resposta veio com um procedimento que, em geral, era utilizado por último em meu processo: o recorte da matriz com tesoura (Fig. 63). Dessa forma passei a percorrer esse labirinto e com isso a matriz se fragmentou. Os resultados são formas orgânicas e linhas que por vezes se bifurcam (Fig. 62).



Figura 61 – Jarbas Macedo, Digital (recorte). 2013. Fonte: Acervo do autor.



Figura 63 – Jarbas Macedo, *Digital* (recorte). 2013. Fonte: Acervo do autor

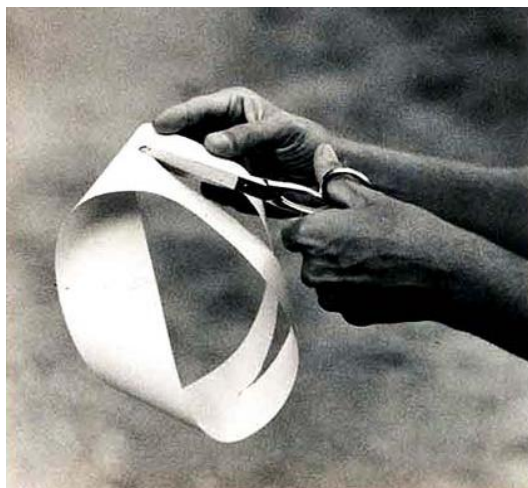


Figura 64 – Lygia Clark, *Caminhando*, 1986. Fonte: <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17>.

Dessa maneira, a matriz é percebida como um campo a ser explorado: percorrê-lo ou cruzá-lo em toda sua extensão. Proponho-me a uma experiência no tempo, são feitas escolhas de caminhos, de romper ou não os limites da imagem existente. Linhas desenhadas: impressas ou carimbadas, de cruzar ou não sobre outras linhas gravadas e quando parar de gravar.

Em uma proposição de Lygia Clark, “*Caminhando*” (Fig.64), que consistia em recortar uma fita de Möebius, a artista propõe uma experiência no tempo:

Faça você mesmo o “*Caminhando*” com a faixa branca de papel, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Möebius. Tome então uma tesoura enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Möebius, escolha entre cortar à direita ou à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. (CLARK, 1964, s/p).

Porém, “*Caminhando*” de Lygia Clark uma proposição, e seu registro não tem a finalidade de gerar imagens, mas de propor uma experiência. Para Clark “a obra é o seu ato”, e quando a fita se torna tão estreita que impossibilita seu corte, “é o fim da obra” (CLARK, 1964, s/n). Em meu processo, a gravação da imagem sobre a matriz também é uma experiência no tempo, porém vivenciada apenas pelo gravador, restando para o espectador apenas as imagens. O resultado foi uma série matrizes intituladas *Digital* na qual foram selecionadas apenas seis (as que se bifurcam) para esta pesquisa (Fig. 65).



Figura 65- Jarbas Macedo. Série *Digital*. Matriz em piso vinílico 2013. Fonte: acervo do autor

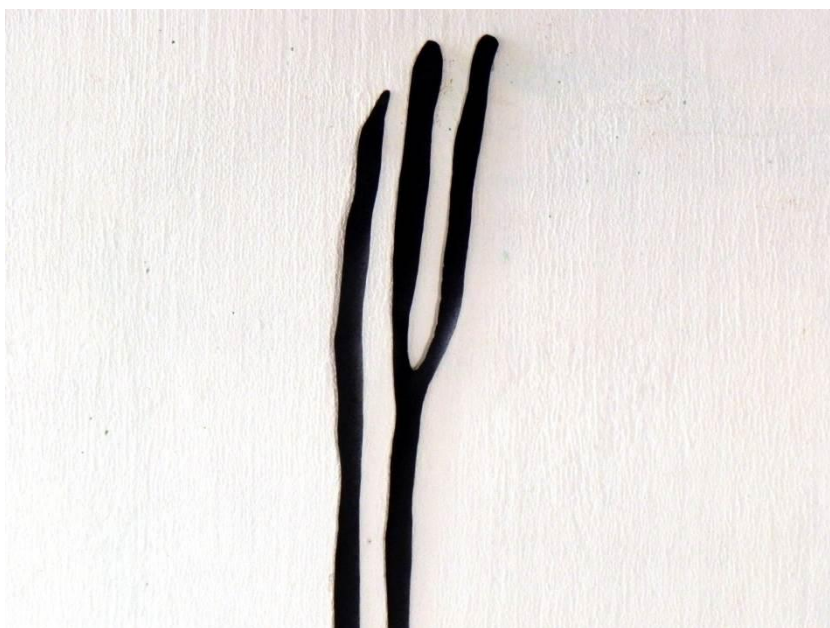


Figura 66 – Digital. Detalhes das matrizes 1986. Fonte: acervo do autor.



Figura 67 – Jarbas Macedo. *Cilindro*. Gravação sobre piso vinílico. 2013. Fonte: Acervo do autor



Figura 68 – Jarbas Macedo, projeção e fixação da imagem. 2013. Fonte: Acervo do autor.

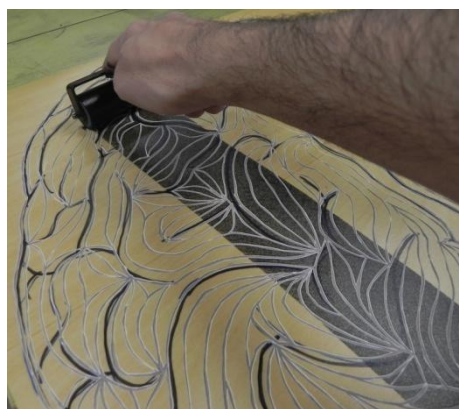


Figura 69 – Jarbas Macedo, Entintagem. 2013. Fonte: Acervo do autor.



Figura 70 – Jarbas Macedo, *Cilindro* em processo. 2013. Fonte: Acervo do autor.

Cilindro (Fig. 67) também traz a experiência de gravar uma matriz com dimensões relativamente grandes. Dessa vez, a matriz não era tão grande quanto a *Digital*, mas media 70cm x 55cm (Fig. 68). Tanto em *Digital* quanto em *Cilindro* o processo de gravação se deu sobre uma mesa.

Para salientar a relação da matriz com o corpo é pertinente relatar uma experiência realizada em coletivo, na qual uma matriz de grandes dimensões foi gravada simultaneamente por vários gravadores.

A ideia foi proposta pelos artistas Isaumir Nascimento e Yili Rojas e o grupo *Cupins da gravura*, do qual sou integrante. A atividade foi realizada em comemoração ao centenário da morte do gravador mexicano José Guadalupe Posada. O trabalho constitui-se na gravação, em grande formato, da gravura *La Catrina*, de Posada. Destaco dois aspectos relevantes dessa experiência: a gravação de forma coletiva e as grandes dimensões da matriz (Fig. 71, 72 e 73). O resultado dessa proposta será apresentado no quarto capítulo desta dissertação.



Figura 71 – Catrina de Rio Grande. Gravação coletiva. 2013. Fonte: Isaumir do Nascimento.

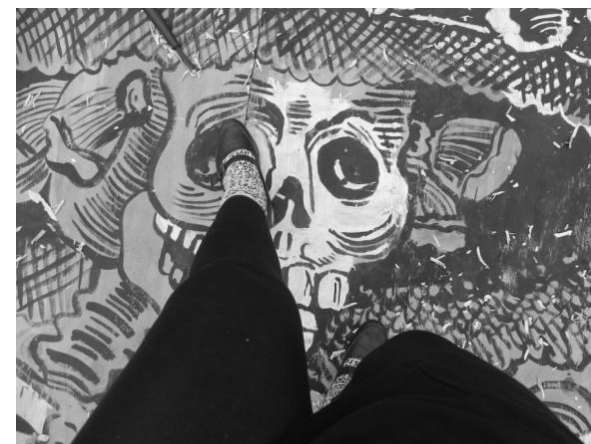


Figura 72 – Yili Rojas caminhando sobre a matriz. 2013. Fonte: Yili Rojas.



Figura 73 – Gravação coletiva, *Catrina de Rio Grande*. 2013. Fonte: Isaumir do Nascimento



Figura 74 – Motoi Yamamoto. Fonte: <http://www.gruposal.com.br/site/blog/arte-com-sal-motoi-yamamoto/>



Figura 75 – Motoi Yamamoto. Fonte: <http://followthecolours.com.br/tag/motoi-yamamoto#sthash.knv2GqOz.dpbs>

Apesar de já trabalhar de forma coletiva com o grupo *Cupins da gravura*, a experiência de gravarmos todos juntos, simultaneamente, sobre o mesmo suporte (ou sobre a mesma matriz) foi totalmente diferente. Pude perceber a forma com que cada um se relacionava com aquela matriz; como o corpo de cada um se posicionava em relação à matriz. A experiência era intercalada em diálogos do grupo e silêncios de profunda concentração.

Acerca das grandes dimensões da matriz, dessa vez em compensado bruto, literalmente fomos para cima da matriz e a percorremos com todo o nosso corpo. Agora não só a mão percorria o espaço, mas literalmente caminhávamos sobre a matriz.

Para pensar a relação de proximidade e distanciamento com a imagem durante o processo criativo aponto o trabalho de Motoi Yamamoto (Fig. 74 e 75). Esse artista japonês produz pacientemente gigantescos labirintos com sal. Cada instalação pode levar até duas semanas com dedicação de quatorze horas diárias de trabalho. Yamamoto senta-se no chão e dessa forma muito próximo as linhas que vai construindo com sal. O impacto visual de seu trabalho certamente só ocorre para ele quando distante.

Penso que a maneira como passei a perceber a matriz deve-se a alguns fatores que pretendo apresentar nesse ponto do trabalho. Em primeiro lugar penso ser pertinente destacar o material que utilizo no meu processo: o piso vinílico, esse

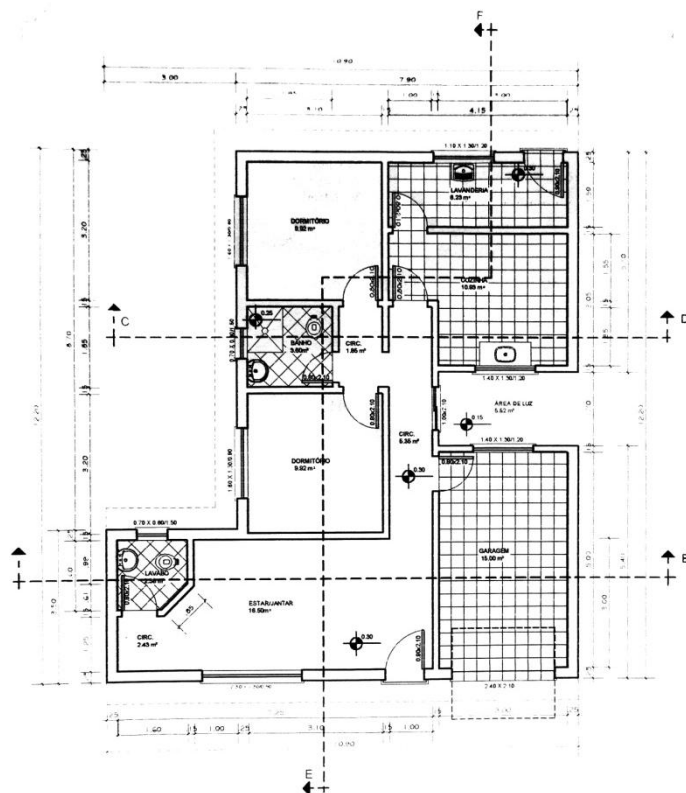


Figura 76 – Jarbas Macedo. Planta – Baixa. 2001.
Fonte: acervo do autor

material, como já foi explicado, e como o nome já indica, serve para pavimentar o interior de edificações, ou seja, sua superfície serve para ser percorrido, trilhado. Essa materialidade nos remete à ideia de caminhar, de movimento e de contato do corpo com sua superfície, relação essa também feita em meu processo de gravação da matriz.

O segundo aspecto diz respeito às imagens presentes no instante da gravação as quais tratam-se de imagens labirínticas, tais como: cérebros, digitais ou labirintos propriamente ditos. Entendo o labirinto como um lugar para estar em movimento, um lugar de busca seja pelo conhecimento, por uma saída, por um centro ou pelo Minotauro. Portanto, é uma imagem que me remete ao movimento, tanto do corpo como do pensamento, movimento físico e mental. Tanto o aspecto do movimento quanto do labirinto presentes em minha pesquisa serão abordados mais profundamente no terceiro capítulo dessa investigação.

Por último, acredito também que minha experiência com o desenho técnico também seja um aspecto a ser destacado. Minha primeira formação foi como Técnico em Edificações função em que tive o primeiro contato com este tipo de desenho. A elaboração de um desenho arquitetônico consiste em primeiro lugar na planta-baixa (Fig. 76), onde a edificação é desenhada vista de uma perspectiva superior (de cima para baixo). Em sua elaboração, nos mais diversos momentos, nós projetamos dentro da construção. Nós projetamos caminhando nos corredores, nas salas e passando de porta em porta.

Nesse sentido, a relação do desenhista com o papel se aproxima com a relação do gravador e sua matriz, ou seja, por vezes, durante o ato de gravar sinto-me projetado para dentro da matriz, onde a percorro com a ferramenta e com os olhos. Nesse percorrer, a mão tem um papel fundamental, pois é através das mãos, como nos diz Focillon (1983, p. 107) que “o homem entra em contato com o rigor do pensamento”.

Portanto, a forma como encaro a matriz, consiste em uma maneira poética de pensar o ato de gravar e, assim, gerar imagens formadas por movimentos que, para mim, são um percorrer e um trilhar a superfície de um lugar. Ressaltando que essas imagens geradas são os resultados desses percursos dialogando com a materialidade do piso vinílico e com as imagens já existentes na superfície do material, sejam elas próprias do material ou estampadas por mim.

2. PASSAGENS: A MATRIZ E SUAS POSSIBILIDADES

[...] também meditei sobre a casa. Todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, um pesebre; são catorze [são infinitos] os pesebres, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo. [...]. (BORGES, 2008, p. 39).

As passagens aqui dizem respeito a uma maneira poética de pensar e de perceber a impressão, ou seja, o deslocamento ou o desdobramento de um labirinto a outro. Ao movimento que a imagem realiza de uma matriz a outra. A impressão, portanto, é uma espécie de “porta” que se abre entre um labirinto e outro ou uma sala e outra de um mesmo labirinto.

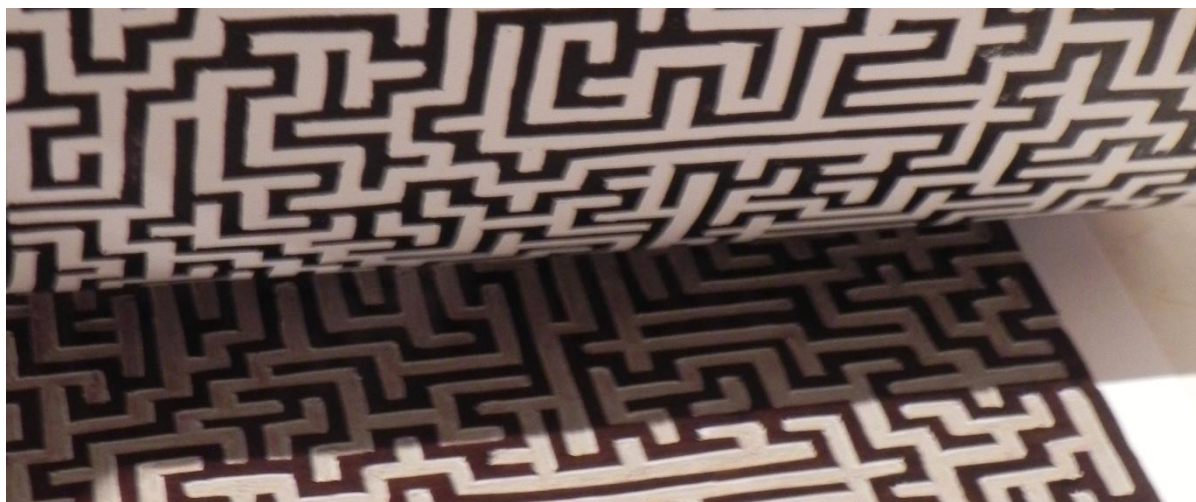


Figura 77 – Jarbas Macedo. Impressão sobre piso vinílico, 2012. Fonte: acervo do autor.

2.1. A matriz como obra

A produção plástica, investigada nesse estudo, abarca a matriz da gravura de duas formas: primeiro como obra artística e segundo como uma matriz propriamente dita, ou seja, portadora de um potencial gerador ou formador de imagens indiretas. Agora apresento os referenciais teóricos e artísticos com os quais dialogo em meu processo de criação, a fim de pensar a matriz enquanto obra.

Em meu processo de criação em gravura o uso do papel foi suprimido e o material utilizado como matriz (piso vinílico) também foi incorporado como suporte de impressão. Esse suporte é posteriormente gravado e assim torna-se também uma nova matriz, dessa forma, podemos falar de uma apresentação das matrizes como objetos artísticos. Tais matrizes incorporam tanto a imagem direta (gravação) quanto à imagem indireta (estampa).

Meu interesse pelo objeto matriz surgiu há algum tempo, mas esse interesse tornou-se mais evidente, principalmente a partir do momento em que passei a recortar as matrizes de piso vinílico com tesouras para obter formatos diferentes. O interesse pela materialidade da matriz durante os processos de gravação é algo recorrente entre os artistas que vivenciam o universo da gravura, porém é apenas na contemporaneidade que seu potencial expositivo tem sido explorado com mais frequência.

Foram apresentados anteriormente alguns artistas que partem dessa perspectiva, como Laurita Salles e Ana Alice Francisquetti, além de Rubem Grilo que em sua retrospectiva realizada em 2009 expôs matrizes juntamente com xilogravuras impressas sobre papel. Outra gravadora que dedica o foco de suas pesquisas à elaboração e apresentação da matriz em sua potencialidade plástica é a artista e professora Luciana Estivalet⁹ (Fig. 78).

Pude encontrar em meu percurso uma forte semelhança com a trajetória de Estivalet devido o seu interesse pelas matrizes torna-se maior do que pelas impressões decorrentes:

Iniciei meus estudos sobre as matrizes, mais especificamente em 2007, quando recortava a chapa de gravura em metal para dar um formato diferenciado na estampa impressa. Os recortes seduziram-me de tal maneira que comecei a demonstrar mais interesse pelas matrizes do que pelas impressões. (ESTIVALET, 2011, p. 38)

O que diferencia as matrizes de todos os gravadores mencionados anteriormente é a definição ou o modo como cada um dos artistas percebe seus trabalhos. Laurita Salles não se preocupa com definições, pois afirma que seu interesse antes de estar na gravura, está na arte (CHIARELLI In: ESTIVALET, 2011, p. 39). Ana Alice Francisquetti por sua vez não define suas obras como matrizes,



Figura 78 – Luciana Estivalet. *Pequenos portais*, água-forte em latão, 2011. Fonte: ESTIVALET, 2011, p. 39.

⁹ Luciana Estivalet é Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria, onde realizou uma investigação sobre a matriz de gravura em metal gravada a água-forte, como obra artística.



Figura 79— Jarbas Macedo. Matrizes de Piso vinílico, Eucatex e cobre, 2010. Fonte: acervo do autor.

mas como gravura-escultura (ESTIVALET, 2011, p. 39). Já Rubem Grilo não parece ter pensado em expor suas matrizes enquanto as gravava, mas como uma opção levantada quando preparava a exposição. Luciana Estivalet encara suas produções como matrizes em potencial, “elas não serão impressas, mas poderiam ser, já que passam por todas as etapas de gravação tradicional” (ESTIVALET, 2011, p. 39).

Para Estivalet a opção pela impressão das matrizes poderia “as colocar novamente em segundo plano” (ESTIVALET, 2011, p. 39). A preocupação da artista parece apropriada, pois, se quando vejo uma gravura penso em como seria sua matriz, acredito que quando olhar para a matriz me perguntarei como seria sua estampa?

Durante uma exposição individual, intitulada *Um percurso entre cheios e vazios* realizada em 2010, eu ainda trabalhava com impressões sobre papel, mas demonstrando um interesse pelo objeto matriz, assim optei por apresentar alguns desses elementos (Fig. 79). No decorrer da exposição pude perceber o interesse do público pelas matrizes.

Como já explicado anteriormente, em meus trabalhos pode-se encontrar impressão e gravação simultaneamente, ou seja, essas são matrizes e estampas que são apresentadas como trabalho final. No entanto em alguns casos a placa é estampada, gravada e impressa, mas isso não neutraliza o trabalho pelo fato de ele gerar imagens impressas, ou seja, a placa gravada é vista enquanto obra, mas, sem

deixar de ser entendida, e, por vezes, utilizada como matriz de impressão. Ela carrega uma possibilidade, uma potencialidade que pode ser utilizada ou não em meu processo.



Figura 80 – Jarbas Macedo. s/t. Objetos/gravura. Impressão e gravação sobre viso vinílico. 2012. Fonte: acervo do autor.

2.2. Potencialidade geradora: impressão e repetição

A matriz, em meu processo, além de sua plasticidade, também carrega seu potencial transferidor ou gerador de imagem, que algumas vezes é utilizado e outras não. Mesmo que o ato da impressão não seja consumado, esse potencial gerador de imagem existe e permanece. Os trabalhos que realizo nesta pesquisa, carregam esse potencial, pois se tratam de objetos em relevo.

Quando esse potencial é utilizado não é com o objetivo de gerar diversos trabalhos múltiplos, como nas tradicionais tiragens sobre papel, mas para a elaboração de um trabalho singular utilizando a multiplicação como processo. Percebe-se isso no trabalho, já comentado, “sem título” (Fig. 80), no qual utilizei uma matriz para imprimir diversas placas que interfeiri com goivas sobre cada uma delas, gerando assim peças diferentes e o conjunto dessas peças compôs o todo do trabalho.

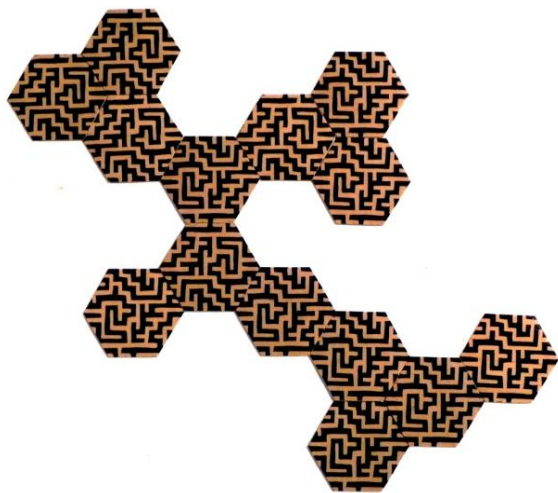


Figura 81 – Jarbas Macedo. *Hexágonos I*, Impressão sobre piso vinílico. 6,5cm x 6,5cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.



Figura 82 – Jarbas Macedo. *Hexágonos I*, processo de Impressão sobre piso vinílico. 6,5cm x 6,5cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.

Na série *Hexágonos* a impressão também foi utilizada com esse intuito. Cada um dos dois trabalhos que compõem a série, *Hexágonos I* e *Hexágonos II*, foi montado com peças formadas por impressões sobre piso vinílico, no qual o conjunto dessas peças forma o todo do trabalho.

Hexágonos I (Fig. 81) foi todo elaborado com o procedimento de impressão de uma única matriz gravada em piso vinílico (Fig. 82), ou seja, sua matriz não compõe o trabalho e suas peças não tiveram a intervenção de goivas, apenas seus contornos foram recortados. Apesar de cada peça ser formada pela imagem de uma única matriz, elas não são idênticas, pois o piso vinílico, que serviu de suporte de impressão, traz consigo uma falsa textura, fazendo com que as peças diferenciem-se umas das outras.

Em *Hexágonos II* (Fig. 83), além do mesmo procedimento de impressão sobre as placas (Fig. 84) e posterior recorte, a superfície dessas placas ainda foram gravadas com goivas. Nesse caso a matriz que gerou as outras seis, peça central do trabalho – e que ainda recebeu outra matriz colada em sua superfície - também compõe o trabalho.

Faz-se pertinente ressaltar novamente as possibilidades que o material usado como suporte permite com facilidade, como, por exemplo, o recorte das bordas da imagem com uma tesoura. Possibilidades essas que a madeira, material mais usado como matriz na gravura tradicional, não permitiria com tanta

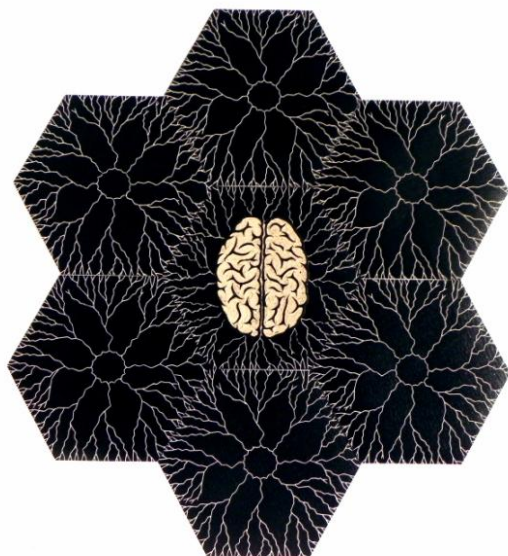


Figura 83 – Jarbas Macedo. *Hexágono II*, Impressão, gravação e colagem sobre piso vinílico. 18cm x 18cm (cada). 2013. Fonte: acervo do autor.

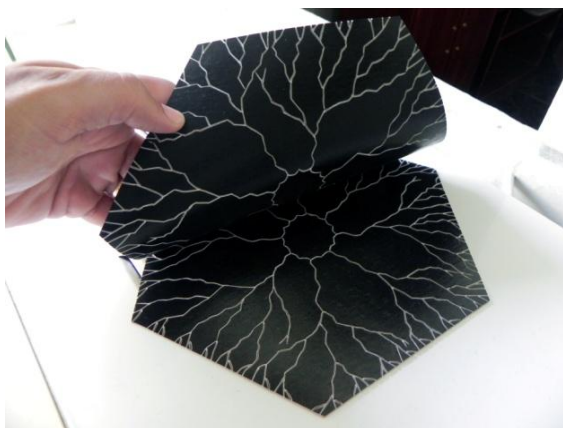


Figura 84 – Jarbas Macedo. *Hexágono II*, (Detalhe). 2013. Fonte: acervo do autor.

simplicidade. Enquanto o papel, se usado como suporte de impressão, impediria uma interferência em relevo, como as realizadas em *Hexágonos II*. Afirmando isso, pelo fato de que: sugerir uma continuidade no trabalho é o que me interessa nessa pesquisa, como, por exemplo, a possibilidade de usar as outras seis matrizes geradas em *Hexágonos II* ou o fato de ter a possibilidade de continuar imprimindo mais placas em *Hexágonos I*.

Porém, mesmo que a impressão seja realizada sobre papel, a utilização do piso emborrachado ainda traz possibilidades interessantes. Não que esse material seja melhor que outros, mas quero ressaltar que cada material traz suas possibilidades e nessa pesquisa busquei seguir algumas que o piso emborrachado me apontou.

Com o *Projeto Cardume*¹⁰, realizado na cidade de Aracaju-SE, tive a oportunidade de testar como o uso desse material se comportaria em uma proposta que envolvesse um trabalho coletivo em que oportunizaria ações em oficinas de gravura e intervenções urbanas. Porém isso ocorreu, com o intuito de gerar cópias sobre papel, e o conjunto dessas imagens múltiplas elaborarem um trabalho singular.

Antes de comentar a possibilidade do múltiplo para a realização de um trabalho único em minha investigação, quero destacar o uso do material

¹⁰ O Projeto Cardume será comentado mais detalhadamente no último Capítulo.



Figura 85 – gravação em piso emborrachado. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor.



Figura 86 – Gravura em papel colada em parede. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor.

emborrachado nas oficinas de gravura, como facilitador da proposta do *Projeto Cardume*. Também relatar a receptividade dos artistas sergipanos ao uso do material que propus como matriz de gravura em relevo, pois este foi o material escolhido para a produção da presente pesquisa.

A matéria prima utilizada em minha pesquisa é o piso vinílico, no entanto, para minha surpresa, tivemos dificuldade em encontrar esse material na cidade de Aracaju. Como alternativa utilizamos outro piso emborrachado¹¹ (Fig. 85) muito semelhante ao piso vinílico.

A proposta das oficinas era que cada participante, conhecedor ou não da técnica da gravura em relevo, elaborasse uma gravura com a imagem de um peixe. Foram oferecidos três dias de oficinas, mas cada participante poderia se inscrever em apenas um dia. Portanto a gravura tinha que ser feita em apenas uma oficina e isso incluía elaboração do desenho, a transferência para a matriz, a gravação e a impressão de pelo menos uma boa estampa.

A imagem do peixe (estampa) não poderia ter um fundo, pois, seria recortado quando impresso sobre papel (Fig. 86). Se a imagem fosse gravada sobre um taco de madeira, por exemplo, isso acarretaria em um rebaixamento da matriz em torno da imagem. No caso do piso emborrachado isso não é necessário, pois o contorno

¹¹ Porém esse piso era mais macio e sem texturas que o vinílico. Encontrei poucas informações sobre esse material.

da imagem pode ser recortado com uma simples tesoura. Dessa forma, o processo de gravação torna-se mais rápido.

A maciez da matriz é uma característica do material que também ajudou a agilizar o processo de gravação e a proporcionar uma experiência diferente para quem já gravava em placas de madeira. O resultado disso foi que alguns participantes da oficina gravaram e imprimiram mais de uma matriz em uma única oficina. O material teve grande receptividade, em afirmações comprovadas pelos artistas, através de redes sociais, recebo relatos dos artistas que permanecem utilizando e testando o piso emborrachado em seus trabalhos em gravura.

A respeito da utilização da multiplicação da imagem para emprego na elaboração de um trabalho único, aponto as intervenções urbanas realizadas de forma coletiva com os artistas de Aracaju. O “*Cardume*” (Fig. 87) se constituiu por imagens múltiplas de peixes. Cada imagem se repetia cerca de dez vezes, totalizando uma média de quatrocentas imagens, coladas em tapumes, em paredes e em muros. Três intervenções foram realizadas, são trabalhos diferentes, que partiram da possibilidade de multiplicação da imagem para sua realização.



Figura 87 – Jarbas Macedo. *Cardume*, Intervenção urbana em tapume. Antiga estação hidroviária de Aracaju - SE. Cerca de 400 gravuras, 2013. Fonte: Fotografia de Alejandro Zambrana

Mais uma vez encontra-se presente em meu trabalho a indicação de uma continuação; de algo que se amplia e se expande. Não só a indicação da imagem, que insinua continuar crescendo pelas paredes, mas, seu crescimento em forma de multiplicação de propostas, de lugares e de aplicações, proporcionado pela técnica da gravura. A prova disso é a chegada do “Cardume” em outras regiões do Brasil, como Amapá (Fig. 88).



Figura 88 – Cardume, Intervenção urbana. Macapá, Amapá. Colagem, 2013. Fonte: <http://projetocardume.wordpress.com/>

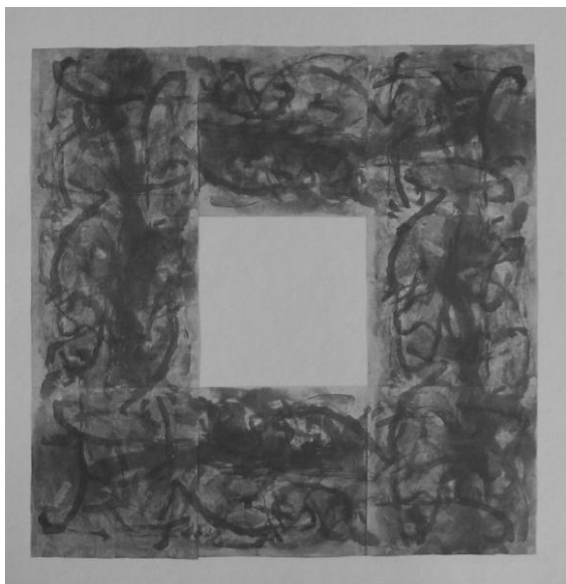


Figura 89 – Maria Lucia Cattani. Gravura em metal, 1993. Fonte: CATTANI, 1993, p. 9.

A continuidade ou sua sugestão é algo possibilitado tanto pela matriz, com seu potencial infinito, quanto pela impressão, ligado à prática da repetição. Tanto nas propostas de intervenção urbana, apontadas acima, quanto nas impressões sobre piso vinílico a prática da repetição está sempre presente. No entanto, essa prática tem o intuito de alcançar um trabalho singular e, ainda, possibilitar uma continuidade. O fluxo contínuo é o que me instiga nessa investigação e é esse conjunto de procedimentos e materiais que proporcionam esse contínuo. A repetição como aponta Icleia Barbosa Cattani (1993, p.15) “é elemento constitutivo da produção artística moderna e contemporânea, ocorrendo como prática, procedimento e/ou recurso artístico”.

Alguns artistas que utilizam as práticas repetitivas em seus trabalhos foram reunidos em uma exposição denominada REPETERE ocorrida no período de 14 de abril a 21 de maio de 1993 no Solar da Câmara em Porto Alegre. Entre esses artistas estava a produção de Maria Lucia Cattani (Fig. 89) que há muito tempo estrutura seu trabalho “em torno de duas questões: a incidência do acaso na gravura e a prática repetitiva” (CATTANI, 1993, p.15). Icleia Cattani descreve o processo de criação da obra exposta de Maria Lucia:

Elabora várias etapas de uma mesma imagem (geralmente em número de nove); a cada etapa novos elementos são acrescentados, elementos esses trabalhados como anteriormente, ou seja, dando margem ao acaso; todas as etapas, juntas, formam uma única obra da qual, muitas vezes, é feita uma única cópia. (CATTANI, 1993, p. 16).



Figura 90 – Jarbas Macedo. Matriz em piso vinílico 2012. Fonte: acervo do autor.

Portanto, a cada etapa ocorre uma mutação na imagem, em um processo contínuo que só para, pois a artista define um número pré-determinado de impressões. A continuidade a partir da repetição é o que proporciona essas transformações nas imagens. Isso é uma estratégia de criação. Maria Lucia Cattani permanece explorando o potencial da repetição como estratégia, porém se valendo de diversas mídias, como, por exemplo, os vídeos expostos na 7º Bienal do Mercosul.

Essa mutação que ocorre no trabalho de Maria Lucia Cattani, graças à repetição contínua, também ocorre em minha produção. Pode se perceber isso na série “sem título” (Fig. 90), e também em séries como *Pensamentos Gravados*, *Labirintos* e *As portas da casa de Astérion*. Penso que a repetição sempre esteve presente em minha produção. Acredito que por conta das possibilidades apontadas pela técnica da gravura, que tem como uma das suas características o múltiplo.

Talvez seja por isso que Vera Chaves Barcellos, que também integrou a exposição REPETERE, tenha iniciado sua produção dedicando boa parte à técnica da gravura, como pode-se perceber em *Trítico para Combinações*, “gravuras em acrílico que possibilitavam, como o nome indica, diferentes combinatórias que modificavam a forma final. Contrariando a regra matemática, nesse caso específico a ordem dos fatores alterava fundamentalmente o produto” (CATTANI, 2004). Em suas fotografias manipuladas (Fig. 91), apresentadas em REPETERE o elemento inicial é sempre o mesmo (a mesma fotografia). Seu processo de criação



Figura 91 - Vera Chaves Barcelos. Fotografia manipulada. 1978. Fonte: CATTANI, 1993, p. 5.

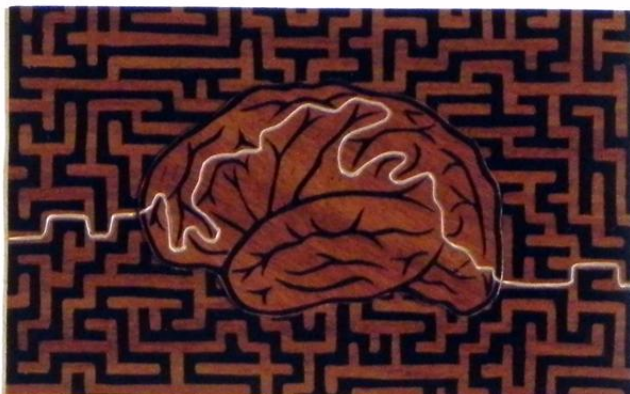


Figura 92 - Jarbas Macedo. Da série pensamentos gravados, (Detalhe) Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 18,5cm x 12cm, 2013. Fonte: acervo do autor.

“caracteriza-se pelo jogo sistemático com as possibilidades da imagem, através das infinitas modalidades possíveis de sua multiplicação e dos jogos combinatórios que podem ser instaurados” (CATTANI, 1993, p. 17).

Esses jogos combinatórios presentes nas poéticas de Vera Chaves podem ser percebidos na constituição do trabalho “sem título” (Fig. 90) e na série *Pensamentos Gravados* (Fig. 92). Nesses trabalhos, a mesma imagem (Cérebro) é recombinada e transformada constantemente.

Para Fernando Chocchiarale a repetição “aparece como desafio a uma questão: o de produzir obras únicas, com elementos da produção em série; a de fundar com a repetição, a diferença” (CHOCCHIARALE in CATTANI, 1993, p. 18), ou seja, a partir da semelhança alcançar a dessemelhança.

Na série *Superfície de Inscrição* (Fig. 93), a artista Carolina Rochefort, imprime a superfície da pele de sua avó em alginato¹² e sobrepõem essas impressões sobre blocos de resina cristal. Assim, “A parede é impregnada pela repetição dos blocos de resina e por impressões de pele em alginato. Foram realizados quinze blocos de tamanhos e profundidades que se repetem e se diferem” (ROCHEFORT, 2008, p. 87). Para a autora:

cada pedaço é único, assim como cada bloco o é, pois apesar de ter referência num mesmo corpo as marcas corporais, os traços

¹² Material utilizado na elaboração de moldes dentários.

impressos assumem novas inscrições, novos sentidos a cada momento (ROCHEFORT, 2008, p. 89).

Cada trabalho de Carolina Rochefort é único, porém eles se relacionam, se interligam e se conectam. Essa ligação, entre um trabalho e outro, é possibilitada pelo contato das peles e das superfícies, pois é o contato que une o conjunto.



Figura 93 – Carolina Rochefort. *Superfície de inscrição*. Bloco de resina cristal e alginato. 2008. Fonte: ROCHEFORT, 2008, p.85

O contato na minha produção se dá como algo que se desdobra e algo que continua. Como um rolo compressor ou talvez um rolo de borracha usado para entintar as matrizes que se movimenta sempre em contato com outra superfície, deixando assim seu trajeto. Mas é um trajeto que tem a potencialidade de se bifurcar e é o contato que possibilita o desdobramento da rede. Este também que possibilita o movimento e o percorrer, além de conectar o conjunto de trabalhos. Ao mesmo tempo em que o contato possibilita seu desdobramento, percebemos através da impressão, os vestígios da matriz que o tocou.

Apoiando-se na noção de índice, do filósofo e semiólogo americano, Charles Sanders Peirce, podemos interrogar a impressão sob a ordem do índice. Segundo Peirce, índice é a “representação por contigüidade física do signo com o seu referente” (PEIRCE apud DUBOIS, 1993, p.45). Essa representação é oposta à ordem do ícone, que é a representação por semelhança e do símbolo, que seria a representação por convenção geral. Portanto são signos gerados por uma relação física com seu referente, tornando visível o local de contato. Este visível, nada mais é do que a presença de uma ausência.



Figura 94 – Jarbas Macedo. *Hexágonos I*, Impressão sobre piso vinílico (Detalhe). 6,5cm x 6,5cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.



Figura 95 – Jarbas Macedo. Matriz, 2012. Fonte: acervo do autor

No trabalho intitulado *Hexágono I* (Fig. 94), vemos a textura do material usado como suporte de impressão, um piso vinílico de cor amarela. Também vemos, em cor preta, as linhas intrincadas de um labirinto. Este último é a estampa, superfície no qual houve o contato com a matriz que a gerou. Ao perceber esse contato ocorre um retorno ao objeto referente. Esse deslocamento acontece por conta do ponto de partida estar na natureza do processo, como coloca Philippe Dubois (1994, p. 45 – 50), pois este é o princípio básico da impressão.

O objeto referente, ou seja, a matriz que gerou a imagem (Fig. 95) partiu de um contato com outra matriz (Fig. 96). E este último também gerou as imagens presentes nos trabalhos da série *Pensamentos Gravados* (Fig. 97) e *As Portas da Casa de Astérion* (Fig. 98). Dessa forma o deslocamento em direção ao seu referente também ocorre em forma de rede, tornando assim esse deslocamento bastante complexo. Dessa forma, analisar a impressão do ponto de vista anacrônico.



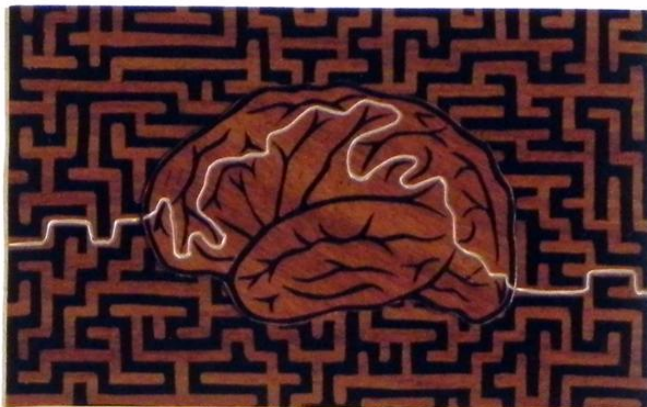
Figura 96 – Jarbas Macedo. Matriz, gravada e entintada, 2012. Fonte: acervo do autor.



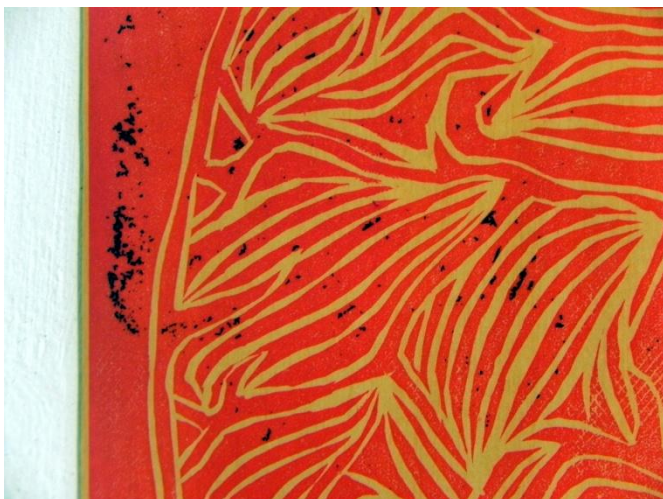
Figura 97 – Jarbas Macedo. Da Série *Labirintos*. *Labirinto II. (detalhe)*. Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor



Figura 98 – Jarbas Macedo. *As Portas da casa de Astérion*, (detalhe). 2013. Fonte: acervo do autor.



Figuras 99 – Jarbas Macedo. Da série *Labirintos* (detalhe do segundo trabalho). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.



Figuras 100 – Jarbas Macedo. Da série *Labirintos* (detalhe do terceiro trabalho). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.

O anacronismo aqui proposto refere-se ao anacronismo desenvolvido por Carl Einstein (apud DIDI-HUBERMAN, 1997). Einstein fala do anacronismo da escultura africana e sua presença nas pinturas cubistas. Segundo este autor, existe uma atualização do valor de uso dessas máscaras, de forma etnográfica e, também, funcional (apud DIDI-HUBERMAN, 1997).

Partindo deste princípio, as imagens evocam o agora e o outrora, provocando uma crise no tempo. Esta crise torna-se mais complexa ao analisar a série *Labirintos*. Os intrincados caminhos gravados na série *Labirintos* e, principalmente, o segundo trabalho *Labirinto I* (Fig. 99), constroem camadas na superfície do material. O contato com a outra placa e, dessa forma, conecta ambas as imagens, além das marcas gravadas (percursos) e a tinta vermelha sobre esse conjunto.

Ao se tocarem a imagem do *Labirinto I* imprime seu espelhamento sobre o *Labirinto II*. O mesmo ocorre com o encontro *Labirinto II* com o *III*, no entanto esse contato na verdade pode carregar vestígios do *I* para o *III*. Um olhar mais atento percebe essa troca, mesmo que seja pouco visível (Fig. 100).

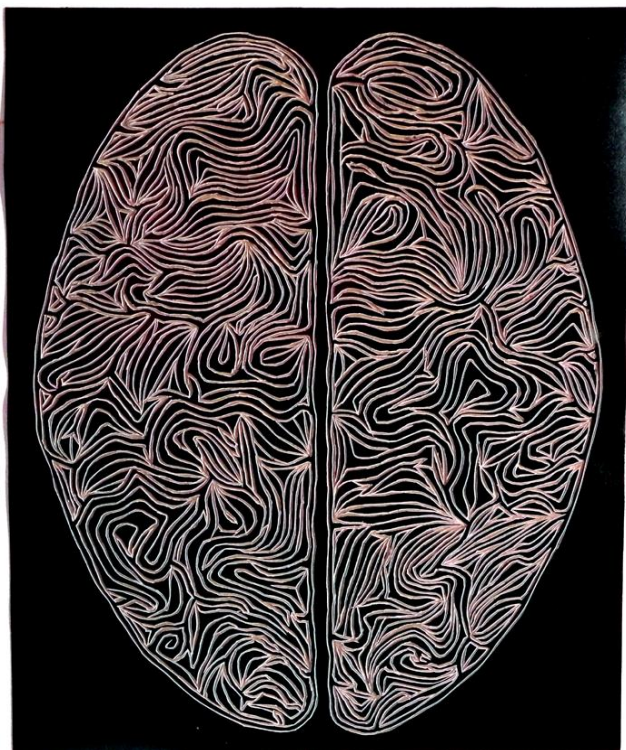
Retomando a análise a partir de um ponto de vista anacrônico podemos perceber a crise ocorrida no tempo, referida anteriormente. Para entender essa crise, se analisará cada trabalho da série separadamente.

Em *Labirinto I* (Fig. 101) encontram-se as marcas gravadas pela mão e é a memória de um percurso. Em sua superfície está a tinta que serve de veículo para a imagem de um trabalho a outro; é o que os liga e os conecta.

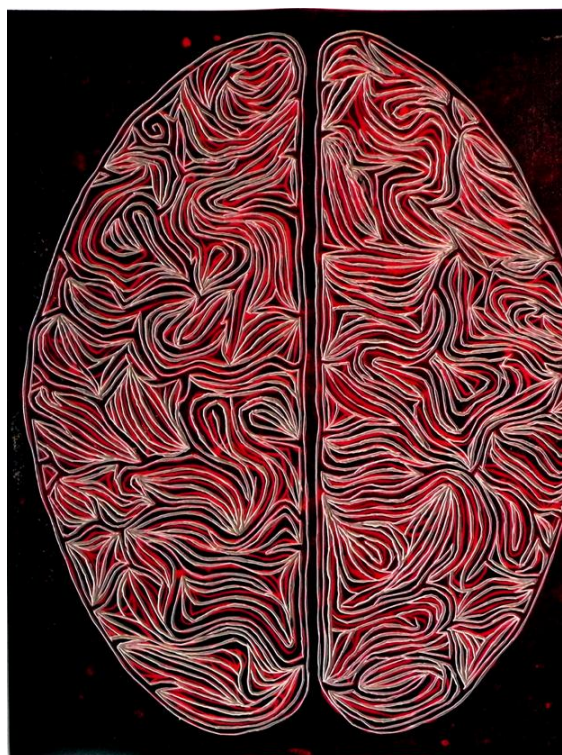
A segunda, *Labirinto II* (Fig. 102), é a mais complexa, visto que encontra-se em sua superfície a estampa da primeira (em cor preta). Esta estampa é o vestígio do contato de ambas, portanto acessa-se a primeira a partir da segunda. Além da estampa, pode-se perceber o relevo gravado diretamente em sua superfície (linhas mais claras). Esses são percursos, assim, como na primeira, mas as camadas não param dessa forma, ainda tem-se a tinta vermelha sobre a placa. De forma semelhante a primeira, a tinta é o veículo que leva a imagem do *II* para o *III*.

Labirinto III (Fig. 103) parece mais simples por ser apenas a estampa do segundo, mas é preciso analisar mais de perto. Como já apontado, o contato destes dois trabalhos fez com que a tinta da primeira impressão também fosse arrancada, trazendo assim vestígios do *Labirinto I* para o *III*.

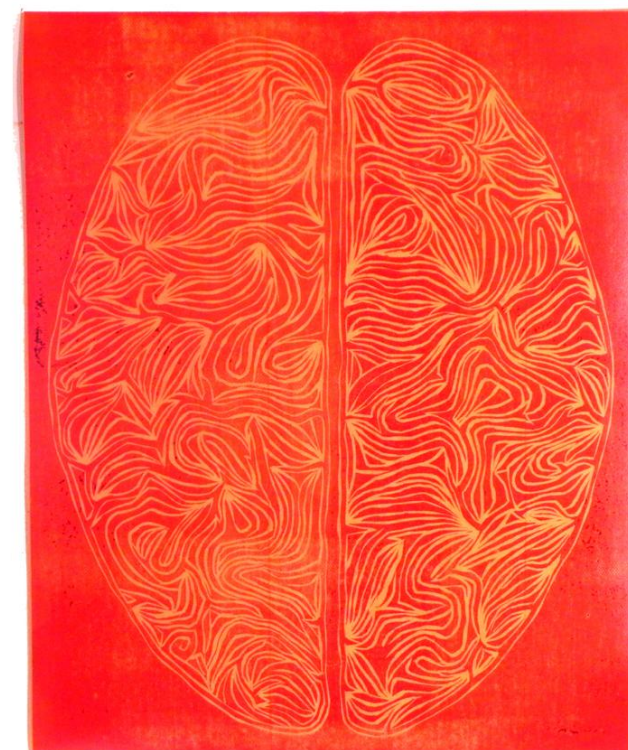
Os procedimentos de elaboração das quatorze *Portas da casa de Astérion* são semelhantes aos da série *Labirintos*, porém não foram estampados em outro suporte uma segunda vez, apenas impressos gravados e entintados, no entanto carregam seu potencial gerador.



Figuras 101 – Jarbas Macedo. Série *Labirintos*. *Labirinto I*. 50 x 40 cm (cada). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.



Figuras 102 – Jarbas Macedo. Série *Labirintos*. *Labirinto II*. 50 x 40 cm (cada). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.



Figuras 103 – Jarbas Macedo. Série *Labirintos*. *Labirinto III*. 50 x 40 cm (cada). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.

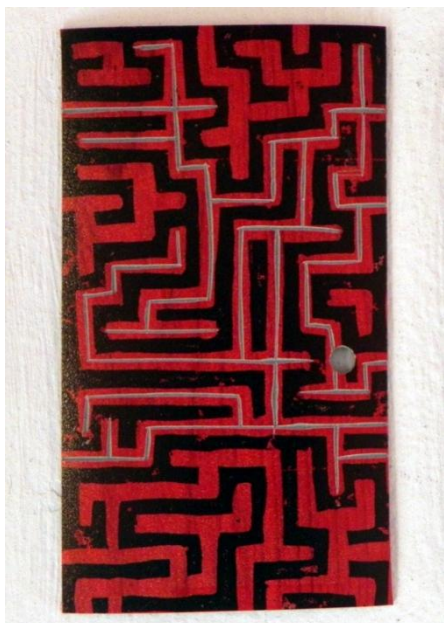


Figura 104 – Jarbas Macedo. *As Portas da casa de Astérion*, (detalhe). 7 x 12 cm, 2013. Fonte: acervo do autor.



Figura 105 – Luciana Estivalet. *Pequenos portais*, água-forte em latão, 2011. Fonte: ESTIVALET, 2011, p. 39.

Dessa forma, relacionar meus trabalhos a “portas” me parece pertinente, pois são esses trabalhos que, como matrizes que são, possibilitam o desdobramento de um percurso (Fig. 104).

Nos trabalhos da artista Luciana Estivalet, percebo esta relação na série de matrizes intitulada *Pequenos Portais* (Fig. 105), na qual esses portais, para ela, convidam “o fruidor a transpassá-lo”, “dividem dois mundos (mágico e real)”. Como se o que estivesse por trás desses portais fossem as impressões que não podemos ver; sua continuidade e seus desdobramentos possíveis.

Claro que esta percepção e estas relações ocorrem por conta de meu trabalho ser permeado pelos procedimentos da gravura e também pelo fato de ter curiosidade, ao ver uma matriz, em ver também suas estampas. Talvez por perceber a impressão como uma passagem. Não as vê-las, é como ter em frente uma porta fechada, que instiga a curiosidade. Percebo isso em meu trabalho também. Sempre um desejo de continuar.

Estas portas talvez desloque no tempo quem as observa, bem como para outros instantes e para outros lugares. Se essas imagens nos colocam em uma crise temporal, entrelaçando o momento presente com instantes passados e se esses instantes configuram-se em forma de rede, pois podem cruzar vários instantes. Pode-se trazer aqui o termo de “imagem dialética” que segundo Walter Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN, 1997) é o que “O Outrora reencontra o Agora em um

momento de luz”, pois Benjamim também chamava essas imagens de constelação; e o que é uma constelação, se não uma rede ou um labirinto.

.

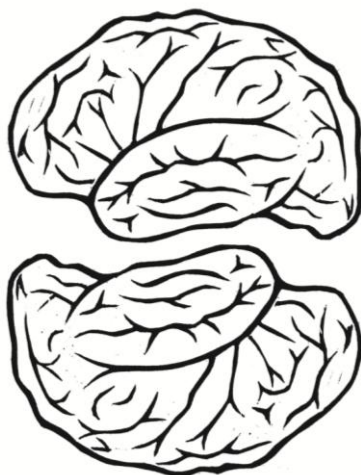


Figura 106 – Jarbas Macedo. s/t. impressão sobre papel. 2012. Fonte: acervo do autor.



Figura 107 – Jarbas Macedo. Matrizes de diversos períodos. Fonte: acervo do autor.

3.1. O labirinto: Experiência, escolha e infinito

Pretendo nesse momento definir o conceito de labirinto utilizado e qual sua relação e significação em minha poética. Pretendo também relatar em que momento percebo essas relações, tanto formais quanto processuais, com a ideia de labirinto.

Entendo que minha pesquisa em gravura, de certa forma, já vem sendo desenvolvida desde 2006 quando tive o primeiro contato com essa técnica. Sempre percebendo-a como algo que proporciona a ideia de movimento, de contínuo e de múltiplas possibilidades. Entre 2010 e 2011 desenvolvi uma série de gravuras impressas sobre papel relacionadas a essa ideia de movimento. Entre essas gravuras havia imagens de carros, de pessoas e de cérebros (Fig. 106 e 107).

Durante meu processo de criação adquiri o hábito de guardar e observar detalhadamente minhas matrizes durante certo tempo. Foi dessa forma, observando as matrizes, que percebi a relação de uma matriz com a imagem de um cérebro gravado sobre piso vinílico (Fig. 108) com um labirinto; não apenas a relação formal, mas também processual.



Figura 108 – Jarbas Macedo. Matriz. 2012. Fonte: acervo do autor.

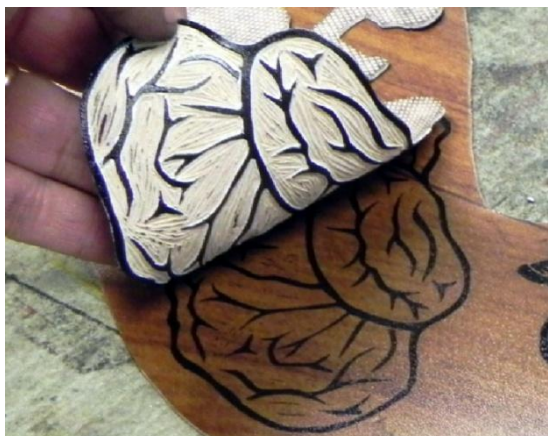


Figura 109 – Jarbas Macedo. Remoção da matriz. 2012. Fonte: acervo do autor.



Figura 110 – Jarbas Macedo matrizes. Fonte: acervo do autor.

A relação entre cérebro e labirinto é algo recorrente, não só no que diz respeito a questão formal, na qual os intrincados caminhos do labirinto são comparados aos chamados *giros cerebrais* “que correspondem às tortuosas saliências da superfície do cérebro” (NEVES, 2011, s/p), mas também com o próprio funcionamento cerebral; é o que diz o neurologista Afonso Carlos Neves que acrescenta: “Essa interessante correlação simbólica pode ter também sua correspondência com a própria potencialidade e atividade cerebral” (2011).

Ao analisar a matriz e as marcas gravadas em sua superfície (Fig.108), pude observar os movimentos que minha mão realizou enquanto retirava a matéria da matriz. Esses movimentos, que desviavam das linhas negras desenhadas sobre a placa, eram como percursos trilhados e não apenas uma ação para retirada de matéria. Essa observação levou minha atenção para o ato de gravar e nesse momento desejei gravar aquela matriz novamente, porém agora mais atento a esse momento, as escolhas e a experiência do gravar.

Para possibilitar a repetição da ação de gravar novamente a mesma matriz, estampe-i-a sobre outra placa de piso vinílico (Fig. 109), procedimento que vinha realizando em outros momentos. Isso gerou um espelhamento, portanto outra matriz invertida (Fig. 110).



Figura 111 – Jarbas Macedo. Matriz em piso vinílico 2012. Fonte: acervo do autor.

Repeti o procedimento diversas vezes, doze no total, usando as duas matrizes, me valendo assim do potencial multiplicador da matriz. Porém agora sem retirar toda a matéria em torno das linhas impressas, mas pensando apenas no percurso (Fig. 111).

Dessa forma, pude percorrê-la diversas vezes, na qual cada cérebro era uma experiência diferente, que resultava em imagens também diferentes (Fig. 112). Essa experiência realizava-se como um caminhar na superfície de um lugar; como quando era criança e caminhava sobre as dunas da praia, e assim deixava a marca desse percurso. Na matriz fica presente a memória desse percurso e é no cérebro que essas memórias ficam gravadas.



Figura 112 – Jarbas Macedo. s/t. Objetos/gravura. Impressão e gravação sobre piso vinílico. 2012. Fonte: acervo do autor.

Portanto, uma matriz gerou outra, e essas duas geraram outras, em cada uma fiz uma escolha diferente, ou seja, uma experiência diferente. Percebi que a ampliação desse trabalho, entendendo o conjunto como um único trabalho, era um sistema labiríntico que se ramificava e apontava caminhos e possibilidades diferentes.

Ao expor esse trabalho pela primeira vez, as placas ficaram dispostas uma ao lado da outra em duas fileiras, uma o espelho da outra. Porém, não defini uma composição, pois em cada momento a mesma pode ser diferente e assim mais uma vez ressaltar seu caráter de múltiplos desdobramentos, além da possibilidade de gerar mais placas e assim ampliar o trabalho.

Partindo deste contexto e para ajudar na reflexão teórica, as leituras de Lucia Leão contribuíram com o conceito de *estética do labirinto* (LEÃO, 2002). Para formular esse conceito, Leão pesquisou diversos aspectos que envolvem a simbologia do labirinto como, por exemplo, “espelhos, mapas, entrelaçamentos e encruzilhadas” (LEÃO, 2002, p. 11). Foi a partir dessas leituras que construí meu próprio conceito de labirinto.

Na definição clássica, o labirinto aparece como uma construção intrincada, na qual quem a percorre perde o senso de direção e, por isso, tem dificuldades de sair. Para Lucia Leão (2002, p.13) esta definição “corresponde a apenas um tipo de labirinto, e é redutora da complexidade envolvida nesse tema”.



Figura 114 – Moeda de Creta de 3 mil anos.
Fonte: DOCZI, 1990, p.25

Na versão etimológica mais aceita, labirinto deriva da palavra lídia ou cária *Lábrys*, que significa machado de corte duplo. Sua origem traz uma pista para melhor compreensão de seu significado. Pode-se fazer uma relação do machado que corta dos dois lados, com “os caminhos que se dividem no labirinto” (LEÃO, 2005, p.79). Além disso, a imagem do labirinto está constantemente ligada à ideia de opostos, sendo que na mitologia Grega, por exemplo, o labirinto de Cnosso é ao mesmo tempo prisão e esconderijo do Minotauro. Segundo Leão (2002, p.12), “Talvez o maior encanto dos labirintos resida no fato de eles próprios serem paradoxais e proporem, cada um à sua maneira, lógicas contrárias e diversas”.

Essa constatação do caráter paradoxal e ambíguo dos labirintos reforça a relação feita do meu trabalho com labirinto, pois cada placa é ao mesmo tempo matriz e estampa, plano e relevo, imagem e objeto.

Ainda segundo Leão (2005), pode-se encontrar três diferentes estruturas labirínticas, estas podem ser unicursais, multicursais ou rizomáticas. Tais divisões também foram apontadas por Umberto Eco (1985), porém o autor as classifica como labirinto clássico, maneirístico e rede, respectivamente. Essas definições das diferentes estruturas tornam-se relevantes para a compreensão do conceito, pois estão intimamente ligadas.

No primeiro modelo, labirinto unicursal (Fig. 114), sua principal característica é que seus caminhos não se dividem e nem apresentam encruzilhadas, sendo que



Figura 115 – Robert Smithson. Spiral Jetty. Estados Unidos. 1970. Fonte: <<http://www.artnet.com/magazineus/news/artnetnews/dia-negotiates-spiral-jetty-jetty.asp>>



Figura 116 – Robert Smithson. Spiral Hill. Holanda. 1971. Fonte: <http://www.artmuseum.is/desktopdefault.aspx/tabid-2182/3368_read-1876/date-1735/>

seu caminho o leva direto para o centro; nesse caso não existem escolhas, nem erros, apenas o movimento. O padrão mais simples é a espiral, o qual é também chamado de clássico, pois é a estrutura encontrada há mais tempo, sendo uma das mais antigas representações desse tipo data de 1400 a.C. encontrada em Pylos na Grécia (LEÃO, 2002, p.47).

Portanto, essa estrutura remete a ideia de percurso como experiência, na qual ressalta a importância do caminho e não da chegada. Pode-se fazer aqui uma analogia com o processo de criação em artes ou a relevância desse processo em relação ao objeto acabado, pois é na experiência que se encontra o ato de gravar e de percorrer.

É a experiência com o lugar, assim como propôs Robert Smithson. Em pelo menos dois de seus trabalhos, Smithson utiliza a espiral como tema, por exemplo, em *Spiral Jetty* foi construído com pedras, cristais salinos e terra (Fig. 115), essa espiral tem cerca de quinhentos metros (STRICKLAND, 2004, p. 21). Em *Spiral Hill* (Fig. 116) o artista repete o tema, nesse momento em um morro da Holanda. Para Lucia Leão esse trabalho é uma reatualização do mito do labirinto “uma representação do impulso de encontro com o self” (2002, p. 50).

Desse modo, para mim, é na experiência que reside o sentido da estrutura unicursal e é nesse sentido que relaciono e me aproprio dessa estrutura para assim construir meu próprio conceito de labirinto, ligado à experiência do ato de gravar.

O segundo tipo de estrutura labiríntica apontado por Leão é o mais ligado ao imaginário do senso comum, o labirinto multicursal (Fig. 117), nele os caminhos se bifurcam e se dividem. Muitos de seus caminhos levam a becos sem saída, portanto é o lugar das escolhas, dos acertos e dos erros. Sendo ainda este tipo de estrutura seguidamente associada a jogos.



Figura 117 – Maior labirinto do mundo. Reignac-sur-Indre, França. 4 hectares de extensão. 1996. Fonte: <<http://www.coleccionestop10.com/>>

Essa estrutura traz consigo a ideia de múltiplas possibilidades e remete às escolhas e suas respectivas consequências. Mas lembrando que sempre podemos voltar atrás e refazer a escolha, optando assim por outro caminho. Assim, se optei por trilhar um determinado caminho ao gravar uma matriz, sempre posso mudar essas escolhas, repetindo assim o processo.

Mesmo em um trabalho em que a parte prática foi concluída, no instante de apresentar ou expor, esse trabalho o momento de fazer essas escolhas se faz presente novamente. O modo como distribuir, compor, aproximar e relacionar, tanto com outras obras quanto com o espaço são momentos decisivos que a arte acontece, pelo menos pra quem a faz. Em defesa de seu *readymade* mais famoso, *A Fonte*, Marcel Duchamp escreveu “Se o senhor Mutt fez ou não a fonte com suas próprias mãos, não importa. Ele a escolheu... Criou uma nova ideia para esse objeto” (apud STRICKLAND, 2004, p. 148). Duchamp ressaltava a importância das escolhas do artista no processo criativo.

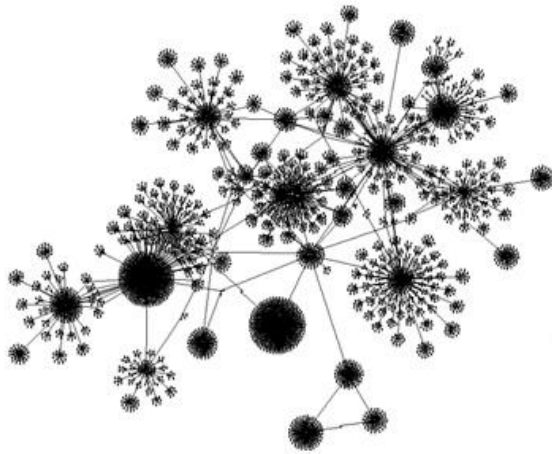


Figura 118 – Representação de um rizoma.
Fonte: <<https://rizoma.milharal.org/rizoma-2/rizoma/>>

O terceiro modelo, o rizomático (Fig. 118), o “labirinto é entendido como rede ou rizoma”, e guarda características dos dois anteriores, mas acrescenta outras: o labirinto do ciberespaço, da “www” e do próprio pensamento (LEÃO, 2005, p.54). O conceito de rizoma baseia-se nas teorias de Deleuze e Guattari expressas em *Mil Platôs* (1995), observando que o princípio desse conceito é a capacidade de interconexão entre seus pontos e da autonomia dos mesmos: “Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15)

O filósofo e tradutor de Deleuze, Joseph Vogl, diz em uma entrevista que rizoma é, em primeiro lugar, um labirinto e que nele não há começo nem fim. Sem o fio de Ariadne, não há centro nem periferia, assim, é um sistema de passagens feito de atalhos e desvios, e por esses motivos é um lugar de “encontros imprevistos”, no qual as partes são autônomas assim como o todo. Portanto, o rizoma existe enquanto múltiplos sistemas de troca. (VOGL, 2012).

Se nos dois primeiros modelos de labirinto ainda há um interior e um exterior, no labirinto rizomático, não há nem exterior nem interior e é extensível ao infinito. Ele pode ser finito, contanto que tenha potencial para ser expandido ao infinito. Quem observa isso é Umberto Eco:

O labirinto de terceiro tipo é uma rede, na qual cada ponto pode ter conexão com qualquer outro ponto. Não é possível desenrolá-lo. Mesmo porque,

enquanto os labirintos dos dois primeiros tipos têm um interior (o seu próprio emaranhamento) e um exterior, no qual se entra e rumo ao qual se sai, o labirinto de terceiro tipo, extensível ao infinito, não tem nem interior nem exterior. Pode ser finito ou (contanto que tenha possibilidade de expandir-se) infinito. Em ambos os casos, dado que cada um dos seus pontos pode ser ligado a qualquer outro ponto, e o processo de conexão é também um processo contínuo de correção das conexões, seria sempre ilimitado, porque a sua estrutura seria sempre diferente da que era um momento antes e cada vez se poderia percorrê-lo segundo linhas diferentes (ECO, 1985, p. 338-339).

Na estrutura do labirinto unicursal, não temos escolhas, só existe um caminho a ser percorrido, ao se chegar no fim desse caminho, a única escolha é voltarmos por esse mesmo trajeto. Já no modelo multicursal para encontrar a saída tem-se que percorrer o trajeto em constantes escolhas, erros e acertos. Nessas condições, o fio de Ariadne torna-se um artifício bastante oportuno.

Segundo a mitologia grega, Ariadne ajuda Teseu a encontrar o Minotauro e a sair do labirinto, dando-lhe um rolo de fio para que, assim, ele pudesse voltar pelo mesmo caminho que percorreu. Se desenrolássemos essa estrutura, encontraríamos a forma de uma árvore, com becos sem saída, isso acarreta em voltar e fazer novas escolhas. Já no caso do unicursal, “se repetirmos o exercício de desenrolar esse labirinto”, encontraríamos o próprio fio de Ariadne. (LANG et al., 2011, p. 256). A rede, por sua vez, nos oferece diversos caminhos, múltiplas possibilidades de escolhas, mas, por ser uma estrutura de conexões em constante expansão, não é possível de ser desenrolado.

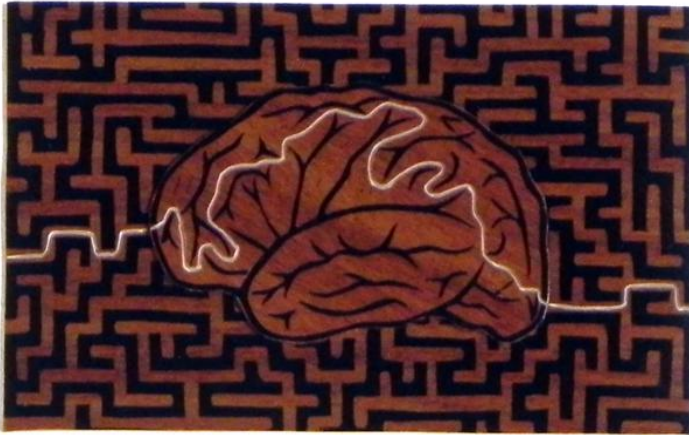


Figura 119 – Jarbas Macedo. Da série pensamentos gravados, (Detalhe) Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 18,5cm x 12cm, 2013
Fonte: acervo do autor.

A estrutura de rede se faz presente em meu processo a partir do momento em que passo a realizar um desdobramento das imagens. Considerando que foram estas que tornam a ser matriz e assim possibilitando um continuar. Outro fator importante que possibilitou relacionar meu processo com uma rede foi à compreensão da matriz como obra, dessa forma cada trabalho tem sua autonomia.

Ao relacionar a imagem do cérebro com um labirinto resolvi sobrepor essas imagens e assim reforçar esta relação diretamente (Fig.119), fiz isso por meio da colagem, pois estava interessado na questão das camadas e do relevo no trabalho.

O ato de gravar um percurso¹³ sobre essas duas imagens sobrepostas, ao mesmo tempo as une e ainda reforça as diferenças de cada trabalho presente na série. Além disso, transforma essa estampa, também em uma matriz em potencial, dessa forma, cada trabalho da série *Pensamentos Gravados* está conectado e cada um carrega consigo um potencial de gerar outras imagens, pois também são matrizes e, por isso capazes de gerar diversas possibilidades e outras conexões.

Dentre as estruturas labirínticas e as suas características há um ponto de convergência entre elas. Estar no labirinto em minha concepção é estar em movimento; é estar em uma busca, seja ela o centro do labirinto, da sua entrada ou

¹³ O ato de gravar aqui é compreendido como um percurso, uma forma poética, um trilhar os caminhos dentro do matriz.

da sua saída, seja o encontro com o Minotauro. Um percurso, porém, ressalta a importância desse percorrer, a relevância dessa experiência.

Mas para que serve um labirinto? Qual sua relação com a arte? E qual sua importância dentro do meu processo de criação?

Em uma entrevista dada pelo jornalista e escritor uruguaio Eduardo Galeano acerca da utopia, Galeano cita a resposta do diretor e cineasta Argentino Fernando Birri ao ser indagado sobre a serventia da utopia:

A utopia está no horizonte, eu sei muito bem que nunca a alcançarei, que se eu ando dez passos ela se distanciará dez passos, quanto mais a procure menos a encontrarei, porque ela vai se distanciando quanto mais me aproximo. Pois a utopia serve para isso, para caminhar. (GALEANO, 2013).

Da mesma forma o labirinto serve para nos por em movimento ou nos fazer caminhar. Onde o que importa não é encontrar a saída, mas um permanente entrar e sair, um estar em movimento. Portanto o labirinto é meu “intercessor”, conceito cunhado por Gilles Deleuze para definir aquilo que nos põe em movimento e nos faz pensar no processo criador (1992, p.155).

Assim o conceito de labirinto aqui é usado como uma continua construção de lugares que se conectam em forma de rede ou rizoma. Lugares estes que por si só possuem uma autonomia, mas que possibilitam um continuar. Sempre lugares de passagem que proporcionam um mover-se, um percorrer. Lugares que também se desdobram, ou seja, que proporcionam diversas possibilidades de continuar. Sendo

no percurso que ocorre esse desdobramento, assim sendo meu conceito de labirinto está intimamente ligado a ideia de experiência, de movimento, de infinito e de fluxo contínuo.

3.2. Movimentos: Percursos e encruzilhadas

Neste subcapítulo, pretendo expor a forma como entendo o movimento em meu processo. Penso que o movimento é um conceito importante para entender as relações que construo em minha poética, pois é elemento constante para as transformações que ocorrem com as imagens durante o processo.

A ideia de movimento pode ser compreendida como algo muito genérico dentro de um processo criativo em artes visuais. Entretanto, em minha poética esse conceito é entendido como o movimento que conecta o artista/gravador com seu trabalho e esse trabalho com outros. Refiro-me ao movimento do pensamento; ao movimento que acontece no ato de gravar e ao movimento que ocorre no deslocamento da imagem de um trabalho para o outro, ou seja, a impressão. Esses três momentos criam a rede compreendida aqui como um labirinto ou uma rede de conexões.

Ao perceber a matriz como um lugar, percebo o ato de gravar como um percurso sobre esse lugar, um mover-se por esse espaço. Esse mover-se, resulta

em um registro desse movimento e esse registro em uma imagem que relaciona-se com outra já estampada sobre a matriz. Esse percurso pode ser um movimento contínuo ou sequencial de deslocamentos (gravações).

Cada instante desses movimentos requer momentos de decisões e de escolhas, por isso percorrer esse espaço é, portanto um diálogo com esse lugar. Também é explorá-lo e investigá-lo. O resultado é o registro desse diálogo com esse espaço, as imagens já existentes e a materialidade do piso vinílico, assim é um constante interagir com esse lugar.

Mas que lugar seria esse? Ou que lugares nos sugerem essas matrizes, e essas imagens? São lugares de passagens, nos quais, imagens nos chegam como estampas e texturas. E, assim, são modificadas no momento em que buscamos seu reconhecimento e sua compreensão. Posteriormente expandem-se para outras superfícies e a partir daí são novamente transformadas. Trata-se, assim, de um lugar de movimentos, de continuidades e de entrelaçamentos.

Marco Buti em seu texto *A gravação como processo de pensamento* nos afirma que, a elaboração de uma gravura, “é acompanhada de uma intensa atividade mental”, na qual:

A manifestação no plano material corresponde uma rede de associações, influências, memórias anseios, conhecimentos, reflexões que, justamente ao realizar-se, atinge a máxima concentração e exigência: torna-se forma. (BUTI, 1996, p.15).

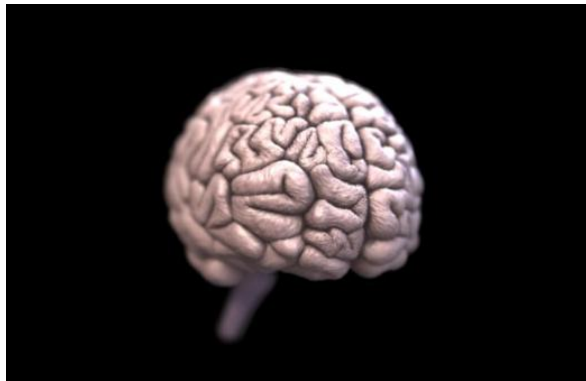


Figura 120 – Cérebro humano. Fonte: <http://hypescience.com/10-fatos-surpreendentes-sobre-o-cerebro-humano/>



Figura 121 – Representação das células cerebrais Fonte: <http://funcdocorpohumano.blogspot.com.br/2009/09/sistema-nervoso-o-cerebro-e-o-sistema.html>

Se analisar o movimento a partir dessa perspectiva, de processos de deslocamentos de nossa percepção, de relações, memórias, enfim, de processos mentais que ocorrem durante o ato de gravar, pode-se perceber que o percurso trilhado sobre a matriz parte de um movimento que se inicia em nosso cérebro. Ao alcançar a mão do gravador, segue sobre a matéria.

Buti (1996, p.15) diz também que, “uma gravura ou qualquer obra plástica é literalmente pensamento visual”. Pode-se aqui fazer uma analogia com o traço gravado, ao próprio movimento do pensamento; isso se torna mais evidente nas marcas sobre as imagens de cérebros, como, por exemplo, nas das séries *Pensamentos Gravados*, *Labirintos* e *Cilindro*.

Em meu processo o ato de percorrer as matrizes sobrepostas, as une e as interligam definitivamente. O percurso gravado representa tanto o mover do pensar como o da mão, as escolhas definidas, as decisões tomadas durante o processo. Esse movimento remete tanto ao mundo do pensamento quanto ao mundo material, ou seja, contemplam as duas substâncias existentes no mundo, apontados por Rene Descartes, *res cogitans* e *res extensa* (SANTANA, 2008, s/n). A primeira delas é o universo do pensamento, da reflexão, da atividade intelectual e da liberdade de agir; e a segunda seria o plano da extensão, o mundo material.

O deslocamento de um pensamento, um estímulo cerebral, é algo muito complexo, pois ao se contemplar imagens de cérebros (Fig. 120) ou representações

de células cerebrais (Fig. 121), percebe-se caminhos intrincados, bifurcações e conexões aparentemente intermináveis. Esses estímulos percorrem caminhos e como nos estímulos visuais, por exemplo, chegam de forma invertida no córtex cerebral.

Muitas vezes o artista/gravador realiza um esforço constante enquanto visualiza mentalmente a imagem invertida, que resultará na impressão (estampa). Pensar que esse esforço é feito de forma natural por nossa mente é algo intrigante e, também é um jogo de inversões e espelhamentos constantes de imagens, ainda pode ser observado como movimentos que se invertem como nos processos da gravura que utilizo.

A imagem ao ser transferida para outra placa através da impressão resulta em uma inversão. Há um deslocamento da imagem, porém não sem uma mutação. A primeira imagem, que não deriva de uma impressão, em meu processo, possui uma autonomia é um trabalho artístico, mas possui um potencial gerador de novos trabalhos que dessa forma causa um deslocamento dessa imagem e um entrelaçamento contínuo.

O percurso de um labirinto rizomático é o próprio movimento do pensamento, pode-se perceber isso, muito claramente, quando analisam-se as imagens de células cerebrais e na imagem do próprio cérebro que remete constantemente à imagem labiríntica.



Figura 122 - Jarbas Macedo. Matriz em piso vinílico Fonte: acervo do autor

Desse modo, esse movimento é o que me interessa nesta pesquisa. Os deslocamentos, tanto mentais quanto físicos do artista/gravador; e também os deslocamentos da imagem que vai de uma matriz para outra, de um trabalho a outro, criando assim uma rede. Por isso, esses percursos não são de forma alguma lineares, mas são tortuosos, pois percorrem caminhos que se bifurcam e que se entrecruzam, bem como que estão presente no meu próprio processo de criação e na própria natureza da vida.

Kairós, na concepção de tempo dos antigos gregos é o deus associado ao momento oportuno, consistindo na decisão de seguir para um lado ou para outro em uma encruzilhada (POHLMANN, 2005, p. 34). Este sugere as ligações e as conexões existentes no percurso, bem como os momentos de desvios ocorrentes entre os procedimentos. Ele está presente durante todos os processos criativos, pois é o momento das escolhas e das decisões.

Este momento está relacionado ao labirinto multicursal, o momento da escolha, considerando que muitas vezes tomamos caminhos errados, escolhas erradas, mas o erro faz parte deste percurso no processo de criação. Como exemplo, já citado acima, o trabalho *Digital* no qual um erro na escolha do material fez com que o trabalho tomasse outro rumo. Como resultado disso, optei por escolher, entre diversas formas lineares resultantes desse trabalho, as que se bifurcavam (Fig. 122), representando assim estas bifurcações, as diversas possibilidades e a importância das escolhas.



Figura 123 – Jarbas Macedo. Cilindro. Gravação sobre piso vinílico. 2013. Fonte: Acervo do autor.

As diversas possibilidades de como apresentar o trabalho também são importantes de ser apontadas nesse momento. Cilindro por exemplo (Fig. 123), pode ser apresentado de forma diferente, pode ser desenrolado e apresentado em uma parede.

Ao relacionar meu processo criativo a uma rede, pretendo mostrar essas múltiplas possibilidades que proponho durante esse percurso: as escolhas que faço no momento de gravar e combinar as imagens.

Importante ressaltar a presença do aspecto do múltiplo como característica inerente ao universo da gravura, este procedimento é utilizado aqui, como uma estratégia para gerar essas diversas possibilidades. Pensando trabalhos diferentes, a partir do múltiplo, pretendo gerar esses desvios, essas bifurcações dentro da minha poética. Imprimindo as mesmas matrizes diversas vezes sobre placas de piso vinílico e combinando-as através de colagens e, assim, obtenho as diversas possibilidades que procuro.

Essas decisões ocorrem no momento da escolha do suporte a ser impresso, no momento da colagem e no momento da gravação. O suporte a ser impresso é o piso vinílico e sua materialidade traz consigo uma textura visual, ou seja, cada placa é diferente da outra mesmo que seja procedente do mesmo rolo ou do mesmo tipo. Em meu processo utilizo vários tipos e cores diferentes de piso, considerando que na série *Pensamentos gravados*, utilizei dois tipos de piso vinílico, o marrom e o



Figura - 124 - Ouroboros. Fonte: <http://www.paphaofurniture.com/ouroboros-meaning>

amarelo, ambos com texturas que imitam a madeira, nos quais foram impressas as imagens do cérebro e do labirinto.

Ao unir essas duas imagens, ocorre outro momento de escolha que consiste no como e onde serão coladas essas estampas. Por último, como vou interferir com a goiva nesse trabalho, ou seja, como vou explorar esse lugar. Esses procedimentos geram, assim, uma nova matriz.

A impressão da matriz acarreta em um deslocamento da imagem, de um suporte para o outro, construindo assim uma rede, ou seja, se ambos são matrizes, e utilizo-as como um trabalho final e não mais só com o fim prático de impressão, entendo que ambos possuem uma conexão. Ambos, matriz e estampa, fazem parte dessa rede, construída de estampas que também são matrizes.

3.3. O infinito entre conexões e entrelaçamentos

O Ouroboros (Fig. 124) é um símbolo muito antigo, encontrado em culturas tão distintas quanto distantes, tanto que sua origem exata é desconhecida até os dias de hoje. Este é representado por uma cobra ou dragão mordendo o próprio rabo e seu significado nos remete à ideia de continuidade, de entrelaçamento, de infinito, de renascimento e de não-linearidade.

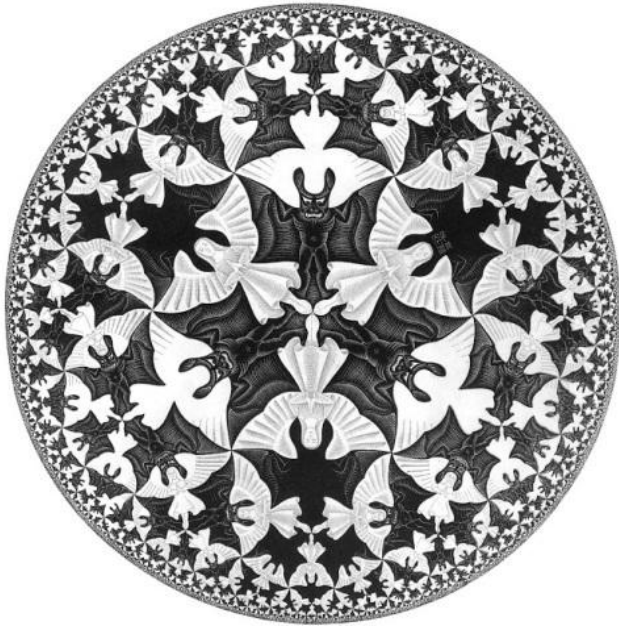


Figura 125 – M.C. Escher. *Limite circular IV*, Xilogravura, 1960, Fonte: ERNST, 1991.

A cobra ou dragão devorando a própria cauda fala da sabedoria da terra, da vida e da morte, bem como dos ciclos da lua, dos dias e das noites, das estações do ano, da árvore que amadurece quando perde as folhas secas e fortalece as raízes e galhos (SUT, 2008, s/n). O Ouroboros representa a união dos princípios opostos, o início e o fim. A serpente, símbolo cristão que remete ao diabo e o círculo, representação do divino e do universo. O positivo e o negativo, o preto e o branco, o dia e a noite, a razão e o sonho.

Na técnica de gravura em relevo¹⁴ trabalha-se com essa dualidade, o preto e o branco, a luz e sombra, os cheios e os vazios. Por isso há, no universo da gravura, uma grande predileção pela cor preta que contrasta com o branco do papel. Pode-se perceber esse interesse tanto nas imagens quanto nas palavras de um dos grandes mestres da gravura, Maurits Corlelis Escher. Grande parte de sua obra gráfica parte desses princípios, como se percebe, por exemplo, na xilogravura *Limite Circular IV* (Fig. 125). Nessa obra em preto e branco, anjos e demônios encaixam-se perfeitamente, talvez Escher tenha optado pela xilogravura, uma técnica em relevo, e não pela litografia, que também utilizava, pelo fato de elaborar sua obra com cheio e vazios, contribuindo assim com sua forma dualista de ver o mundo, como podemos perceber em suas próprias palavras:

¹⁴ O termo relevo significa que a tinta para impressão é aplicada na parte não escavada da matriz. Os materiais mais utilizados para esses procedimentos são a madeira (xilogravura) e o linóleo (linoleogravura).

O Bem não pode existir sem o Mal e quando se aceita um Deus, então tem de se dar, por outro lado, um lugar equivalente ao Demônio. Isto é o equilíbrio. Vivo desta dualidade. Mas isso também não parece ser permitido. As pessoas tornam-se logo tão profundas sobre estas coisas, que em breve deixo completamente de perceber. Na realidade, porém, é muito simples: branco e preto, dia e noite – o gravador vive disso. (ERNST, 1991.p. 17)

Se a matriz é o princípio, o que gera a estampa, ou seja, a gravura propriamente dita, a estampa por sua vez é o seu término, sua finalidade. Na gravura e, em especial, em meu processo de criação uma matriz é local de encontro desses princípios, dos quais o gravador se utiliza. A matriz possui uma “função” que é gerar uma estampa, esta última não possui uma função prática no processo, pois é a própria gravura, portanto, estampa e matriz, início e fim, no mesmo objeto. A imagem gerada, finalidade maior da gravura, renasce como matriz, como potência geradora, mas permanece sendo imagem. Porém essa matriz torna-se mais aberta ao se relacionar com outras materialidades, pois a matriz de piso vinílico, por ser um material flexível e de pouca espessura, é estampável sobre as mais diversas superfícies, considerando que esta se relaciona, se expande e se conecta a outras matrizes. Imagens invertidas, diferentes, apesar das semelhanças, mas, ligadas entre si, assim como o gravador possui uma ligação com suas gravuras. Mas, em ambos os casos, apesar dessas conexões, essas imagens não são dependentes, nem do artista nem da matriz, mas possuem sua própria autonomia.

Nesse sentido, pode-se aproximar de uma autopoiese (MATURANA e VARELA, 1997), conceito cunhado no início na década de 1970 para designar a

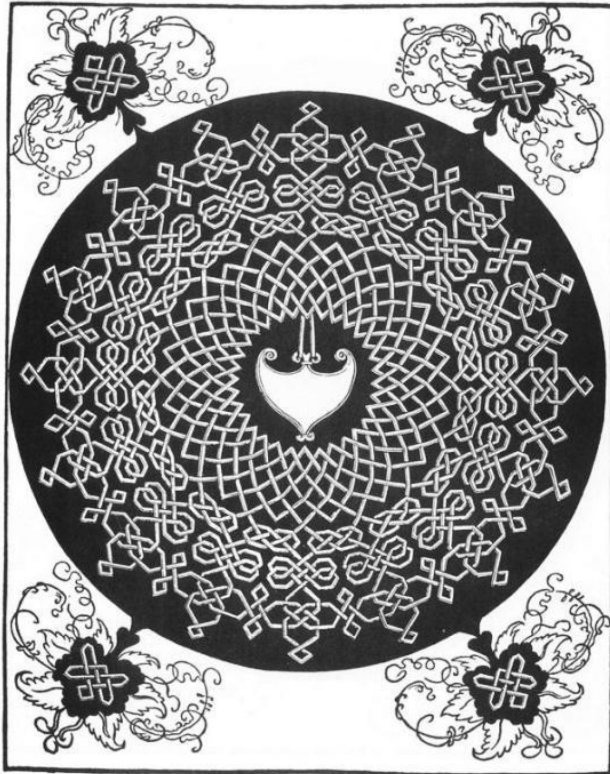


Figura 126 - Gravuras *Knoten*. Dürer 1506-1507. Fonte: <<http://www.sophia.bem-vindo.net/tiki-index.php?page=Labirinto>>

autonomia da capacidade dos seres vivos de produzirem a si próprios. Assim como o conceito de rizoma, esse termo foi originado no campo da biologia e posteriormente usado em outras áreas de estudo. Ao realizar uma analogia do processo de criação a um sistema vivo, em constante movimento e interligado, que é o que esses dois conceitos sugerem, isso pode proporcionar uma compreensão sistêmica do processo descrito e utilizado nesse estudo (MACEDO; POHLMANN; PAIM, 2013).

O pensamento sistêmico parte de uma forma de compreensão do todo, a partir de uma rede de conexões. Ela difere da forma cartesiana de compartimentação, e compreende as coisas como uma teia. Em 1972, o cientista inglês James E. Lovelock juntamente com a bióloga estadunidense Lynn Margulis, propõe uma nova teoria de compreensão da vida na terra, a teoria Gaia. Nela os dois cientistas apontam a Terra como um organismo vivo e totalmente interligado, essa teoria não compreende mais o mundo como uma máquina, mas como uma teia, algo que é vivo.

Tanto a teoria Gaia de Lovelock e Margulis quanto o conceito de autopoiese de Maturana e Varela, tiveram grande influência nas pesquisas e escritos de Fritjof Capra. Em seu livro *A Teia da Vida*, publicado pela primeira vez em 1996, Capra apresenta uma síntese de descobertas científicas, recentes na época, trazendo uma nova abordagem para compreensão da vida através da teoria da complexidade, da dinâmica das redes, da dinâmica não linear, da autopoiese, da auto-organização,

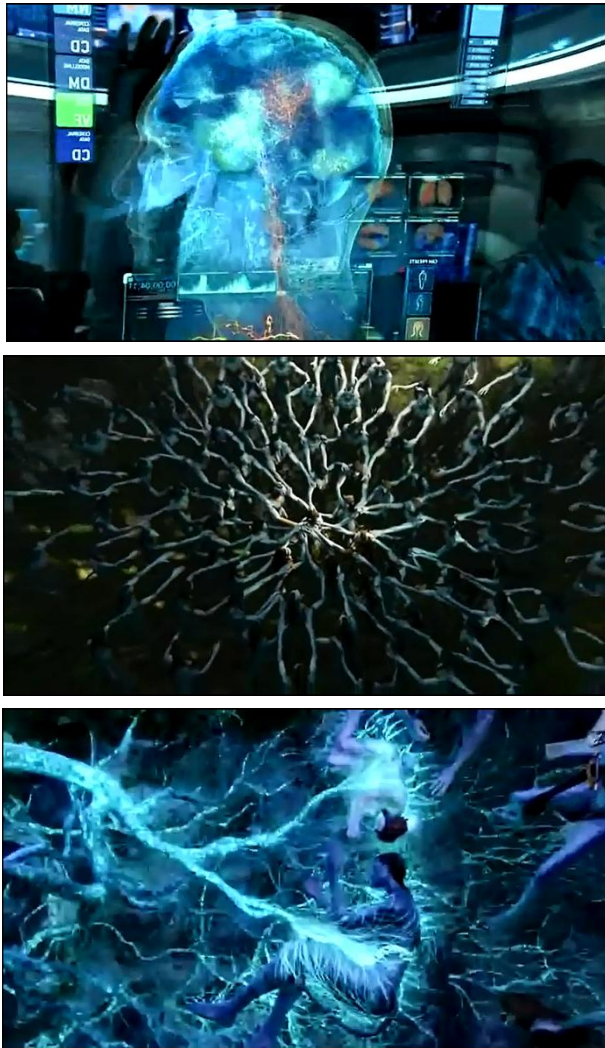


Figura 127 – Frames do filme *Avatar*.

entre outros conceitos que reafirmam um caráter de rede entre as diversas formas de vida.

Discorre-se acerca de uma estética da rede ou o que a pesquisadora e artista Lucia Leão chama de “estética do labirinto”. A autora parte desse conceito para relacionar diversos trabalhos que, tanto visualmente quanto nos seus processos de elaboração e modos de fruição, possuem um caráter de rede de conexões. Como, por exemplo, alguns trabalhos que se utilizam da hipermídia ou imagens como as gravuras *Knoten* de Albrecht Dürer (Fig. 126) que trazem complexas e emaranhadas linhas que compõem a estrutura dessa obra gráfica.

Exemplos dessa estética são encontrados com frequência no cinema, por exemplo, no filme *Avatar*, que se passa em um planeta chamado Pandora, o diretor e roteirista, James Cameron, enfatiza uma ligação dos nativos com o meio ambiente em que vivem. A produção de 2009 fala de redes visíveis e invisíveis existente entre as coisas e os seres vivos. Em determinado momento, a personagem Grace Augustine, interpretado por Sigourney Weaver, compara as ligações das árvores de Pandora com as conexões existentes no cérebro humano. Em diversos momentos é possível perceber essa estética de rede mostrada no filme (Fig. 127), pois tratam-se de imagens de árvores e de animais que se conectam física e mentalmente.

Percebi uma relação, tanto visual quanto processual com o conceito de “estética do labirinto” em meu trabalho. Além da série *Pensamentos gravados*, outro

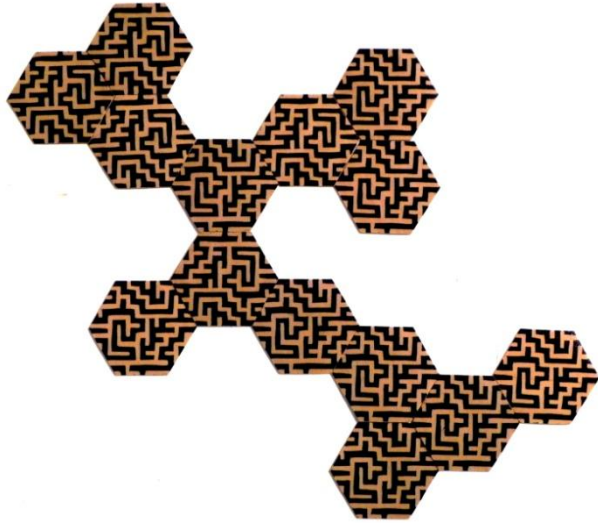


Figura 128 – Jarbas Macedo. *Hexágonos I*, Impressão sobre placas de piso vinílico. Dimensão variável, 2012. Fonte: acervo do autor.



Figura 129 – Jarbas Macedo. Matriz, gravada e entintada, 2012. Fonte: acervo do autor

trabalho me possibilitou fazer essa relação com o conceito de Leão, *Hexágonos* (Fig. 128), este é um conjunto de estampas sobre piso vinílico, a qual foi utilizada novamente a matriz do labirinto (Fig. 129) e recortada em forma de hexágono.

Hexágonos I são estampas sobre piso vinílico que, inicialmente, seriam gravadas, mas em determinado momento percebi que o trabalho estava resolvido apenas com as estampas. As imagens derivam da mesma matriz e encaixam-se perfeitamente umas nas outras. A forma de suas partes permite a ideia de conexão, assim como a de labirinto. A forma hexagonal também remete a algo vivo, pois é encontrada em diversas formas da natureza como, por exemplo, nos favos de mel, nos flocos de neve, nas moléculas, nas formas marinhas e nos cristais, por ser a forma que melhor proporciona encaixes em uma estrutura.

Ao mesmo tempo em que se encaixam, as figuras trazem a possibilidade de novas conexões, assim como as matrizes, podem gerar infinitas cópias, tal como nos trabalhos da Série *Pensamentos gravados*. Umberto Eco formulou um conceito para classificar esse tipo de imagem que nos sugerem uma continuidade. Ele chamou-as de *Elenco Visual* (ECO, 2010), assim para o autor, em um *Elenco Visual*, a imagem não precisaria mostrar o todo, mas apenas sugerir um “et cetera”, uma continuidade de algo muito grande ou infinito.

Eco, assim como Leão, também é um grande apaixonado e estudioso da simbologia labiríntica. Em seu romance medieval, *O nome da rosa* publicado a

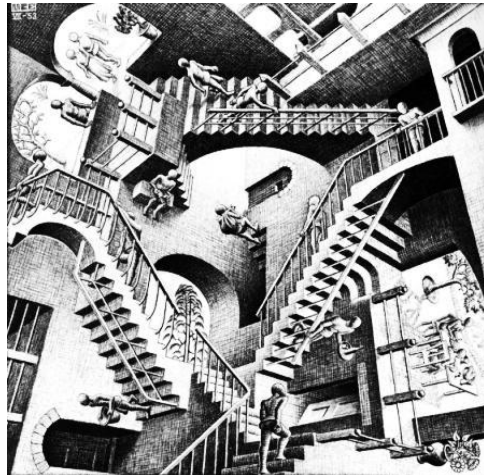


Figura 130 – M.C. Escher. Relatividade, 1953, litografia 29,1cm x 29,4cm. Fonte: ERNST, 1991.

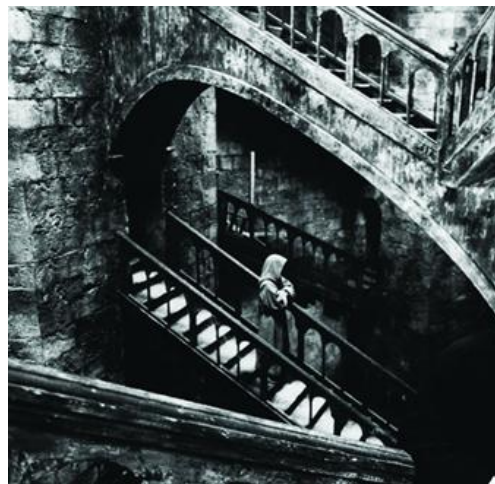


Figura 131 – Biblioteca do filme de Jean-Jacques Annaud de 1986. Fonte: <<http://deedellaterra.blogspot.com.br>>

primeira vez em 1980, podemos encontrar três labirintos. O primeiro é a biblioteca física, lugar central da história; o segundo são os conhecimentos guardados nos livros. E é na biblioteca que o personagem desvenda a trama dos crimes que investigava, ou seja, constrói o terceiro labirinto (LEÃO, 2002, p. 42).

Seis anos depois do lançamento do livro *O nome da rosa*, o francês Jean-Jacques Annaud dirige um filme homônimo baseado no romance, o qual o próprio Eco ajudou a escrever o roteiro. Quando em dúvida de como faria o cenário da biblioteca descrita pelo escritor, Annaud procurou-o e o mesmo lhe trouxe uma imagem. Era uma litografia de Maurits Corlelis Escher (Fig. 130) que possibilitou ao diretor vislumbrar como poderia resolver o cenário (Fig. 131) fazendo com que as escadas se movessem de forma que conectassem vários níveis e patamares da biblioteca.

Eco talvez por ser um “amante” da simbologia labiríntica e um confesso leitor de Jorge Luiz Borges, outro não menos fascinado pelo assunto, tenha provavelmente se inspirado, em parte, no conto *La biblioteca de babel*, para escrever seu romance. No livro, Borges (1989, p. 465) fala de uma biblioteca infinita em forma de Hexágono.

O UNIVERSO (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente.

Além dos hexágonos, já comentado como forma que melhor se insere na questão de encaixes contínuos, Borges (1989, p. 465) também nos fala da presença de espelhos que para ele representam o infinito:

No vestíbulo há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para quê essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito...



Figura 132 – Serge Salat, Instalação *Beyond the Infinity*. Fonte: <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/album-de-fotos/uma-viagem-alem-do-infinito>>

Nas artes visuais muitos foram os artistas que buscaram explorar o infinito através dos espelhos. Pode-se citar aqui o francês Serge Salat com sua instalação *Beyond the Infinity* (Fig. 132), na qual o artista busca estimular a percepção de estar em um espaço infinito, para proporcionar as sensações ele utiliza espelhos, luzes e até músicas.

Permanecendo no campo da gravura, falar sobre infinito é remeter-se mais uma vez a obra de M. C. Escher, assim o infinito foi um território muito explorado por esse artista, que dedicou grande parte de sua produção às técnicas da gravura. Percebe-se que em suas próprias palavras o que o moveu a buscar a representação do infinito:

Não podemos imaginar que algures por detrás da estrela mais longínqua do céu noturno, o espaço possa ter um fim, um limite para além do qual "nada" mais existe. O conceito de "vácuo" nos diz ainda alguma coisa, pois um espaço pode estar vazio, de qualquer maneira na nossa fantasia, mas a nossa força de imaginação é incapaz de apreender o conceito de "nada" no sentido de "ausência de espaço". Por isso nos agarramos a uma quimera, a um além, a um purgatório, a um céu e a um inferno, a uma ressurreição ou



Figura 133 – M.C. Escher.
Fonte: <<http://www4.pucsp.br/tecmem/Artista/tecnicaH.htm>>

um nirvana que de novo têm de ser eternos no tempo e infinitos no espaço, e isto, desde que o homem na Terra se deita, senta ou levanta, desde que nela se arrasta e corre; navega, cavalga e voa (e da Terra para fora se projeta). (ERNST, 1991, p.102).

Também é possível fazer uma analogia dos processos de gravura ou, mais precisamente com a impressão, ou seja, a inversão da imagem, com um reflexo de um espelho. O espelhamento ou a inversão é uma das características mais marcantes da gravura.

Nota-se também que a forma hexagonal é algo muito caro a produção de Escher (Fig. 133 e 134), pois grande parte de seus trabalhos possuem como base para criação a figura do hexágono. Ao olhar suas gravuras talvez não se perceba, mas se analisar seus esboços e projetos esta constatação é bem nítida.

Portanto podemos perceber um ponto em comum nas obras dos três nomes citados acima, Eco, Borges e Escher. O fascínio pela representação do infinito. Essa representação pode ser encontrada em formas de bibliotecas, hexágonos e espelhos.

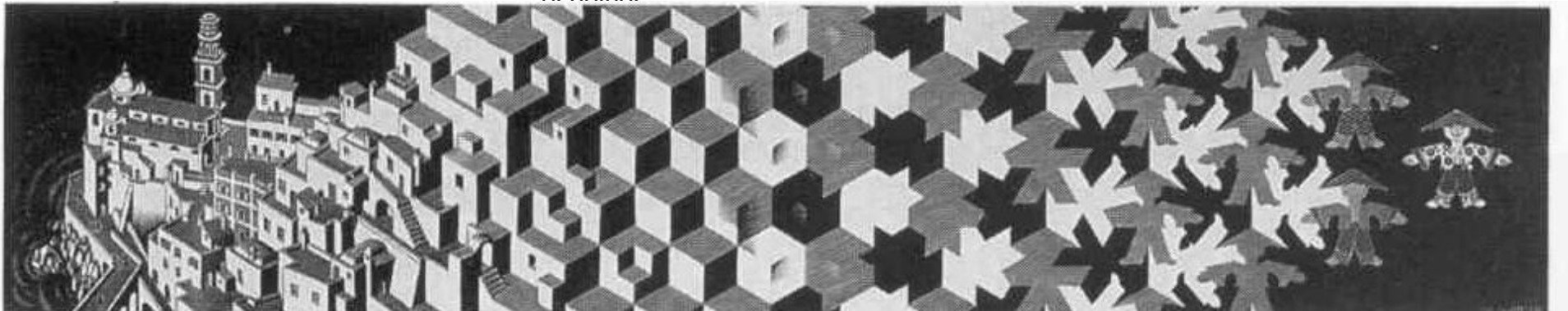


Figura 134 – M.C. Escher, Metamorphose I. Fonte: <<http://www.barbizonart.com/mce36lg.jpg>>

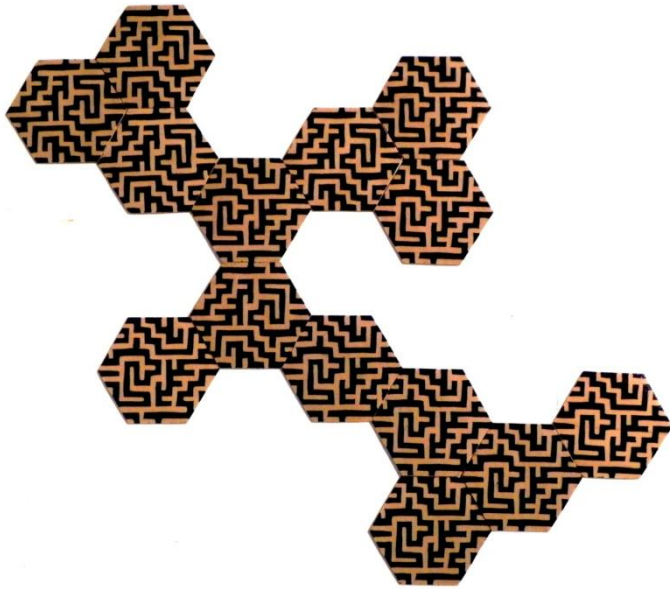


Figura 135 – Jarbas Macedo. *Hexágonos I*, Impressão sobre placas de piso vinílico. Dimensão variável, 2012. Fonte: acervo do autor.

Nesse processo me aproprio do potencial multiplicador das imagens, possibilidade permitida pelos procedimentos da gravura, para pensar essa continuidade. Nesse sentido, trabalhei com a ideia séries dentro de séries como no caso dos pensamentos gravados. Fazendo assim diversos trabalhos para representar esse continuar, mas sempre me perguntando até quando? Quantos trabalhos seriam necessários para sugerir esse “Et Cetera” que falava Umberto Eco ao se referir aos elencos visuais? Dessa forma fui realizando os trabalhos sem saber exatamente a resposta. Em alguns momentos simplesmente parava e pronto, sabendo é claro que poderia retomar aquela série.

Em *Hexágonos I* (Fig. 135) pretendia imprimir mais placas, pois as imagens são pequenas e, portanto causam pouco impacto visual. Porém a imagem por si só já sugere esse continuar e ao constatar que se tratava de quatorze peças lembrei-me dos contos de Jorge Luiz Borges. O autor faz relação direta do número quatorze com a ideia de infinito. Pode-se perceber claramente no conto *A Casa de Astérion* quando Borges descreve a casa no seguinte parágrafo:

Não só tenho imaginado esses jogos; também tenho meditado sobre a casa. Todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, uma manjedoura; são quatorze [são infinitos] as manjedouras, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo. Contudo, por força de esgotar pátios com uma cisterna e poeirentas galerias de pedra cinza, alcancei a rua e vi o templo dos Machados e o mar. Não entendi isso até que uma visão da noite me revelou que também são quatorze [são infinitos] os mares e os templos. Tudo existe muitas vezes, quatorze vezes, mas duas coisas há no mundo que parecem existir uma só vez: acima, o

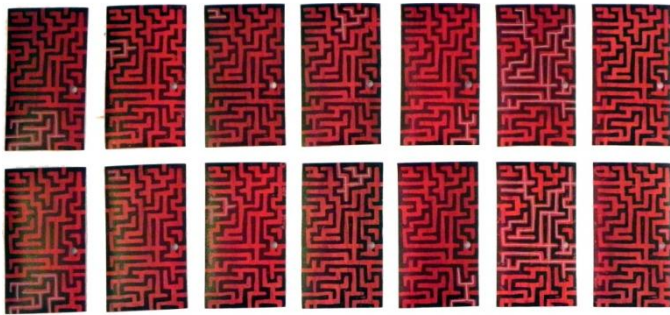


Figura 136 – Jarbas Macedo. *As Portas da casa de Astérion*, Impressão gravação e entintagem sobre piso vinílico. Dimensão variável, 2013. Fonte: acervo do autor.



Figura 137 – Jarbas Macedo. *Hexágonos I*, processo de Impressão sobre piso vinílico. 6,5cm x 6,5cm (cada), 2012. Fonte: acervo do autor.

intrincado Sol; abaixo, Astérion. Talvez eu tenha criado as estrelas e o Sol e a enorme casa, mas já não me recordo. (BORGES, 2008).

A casa que logo percebemos é um labirinto, o qual vive Astérion (o Minotauro), tem seu número de portas “infinito” o qual no fim do texto Borges acrescenta, “O original diz catorze, mas sobram motivos para inferir que, na boca de Astérion, esse adjetivo numeral vale por infinitos” (Borges, 2008).

Dessa forma, optei por deixar o trabalho *Hexágonos I* exatamente como estava e assim também me apropriei desta relação levando-a para outros trabalhos, *Pensamentos Gravados* e *As Portas da casa de Astérion* (Fig. 136), sendo que este último fazendo relação direta ao conto de Borges.

Desta forma fixei um número para representar as infinitas possibilidades de continuação, porém mais uma questão interveio, entintar ou não as matrizes. *Hexágonos I* foi elaborado com impressões da mesma matriz (Fig. 137), portanto mesmo sendo entendido como outra matriz, por conta de sua tridimensionalidade, essas placas não foram gravadas novamente e tão pouco entintadas, se as fossem a entintagem apagaria a estampa. Esses procedimentos, ao contrário, já foram aplicados em *Hexágonos II* (Fig. 138).

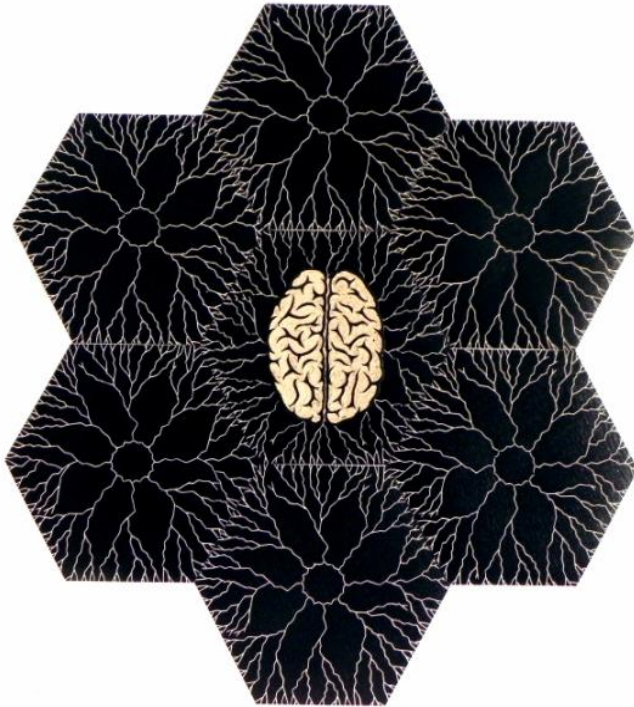


Figura 138 – Jarbas Macedo. *Hexágono II*, Impressão, gravação e colagem sobre piso vinílico. 18cm x 18cm (cada). 2013. Fonte: acervo do autor.

Para resolver esta questão utilizei um artifício diferente na série *Labirintos*, esse procedimento foi realizado da seguinte maneira: gravei a imagem em uma placa de 40 cm x 50 cm (Fig.139), entintei-a com tinta preta (Fig.140) e logo a imprimi sobre outra placa do mesmo tamanho (Fig.141) e após a secagem da impressão, gravei sobre a estampa (Fig.142).

Até então o mesmo procedimento já aplicado anteriormente. Portanto se essa segunda placa fosse entintada a imagem impressa pela primeira seria apagada. A questão era apagar ou não? Dar continuidade ao desdobramento ou não? No entanto percebi que se a placa fosse entintada com outra cor, vermelho, por exemplo, a estampa não se perderia e uma terceira impressão poderia ser realizada. Porém as marcas destes procedimentos se misturariam: impressão, gravação e entintagem, criando assim um efeito visual vibrante. Além disso, dando seguimento a série e assim imprimindo um terceiro trabalho.



Figuras 139, 140, 141 e 142 – Jarbas Macedo. *Processos de: gravação, entintagem, impressão e gravação sobre estampa.* 2013. Fonte: acervo do autor.



Figura 143 – Jarbas Macedo. *Processo de entintagem.* 2013. Fonte: acervo do autor.

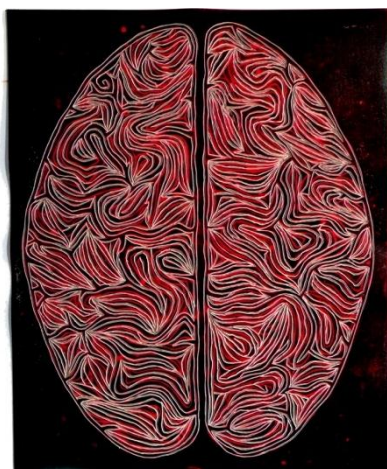


Figura 144 – Jarbas Macedo. *Da Série Labirintos. (Segundo trabalho).* 2013. Fonte: acervo do autor.



Figura 145 – Jarbas Macedo. *Detalhe da impressão, gravação e entintagem.* 2013. Fonte: acervo do autor.

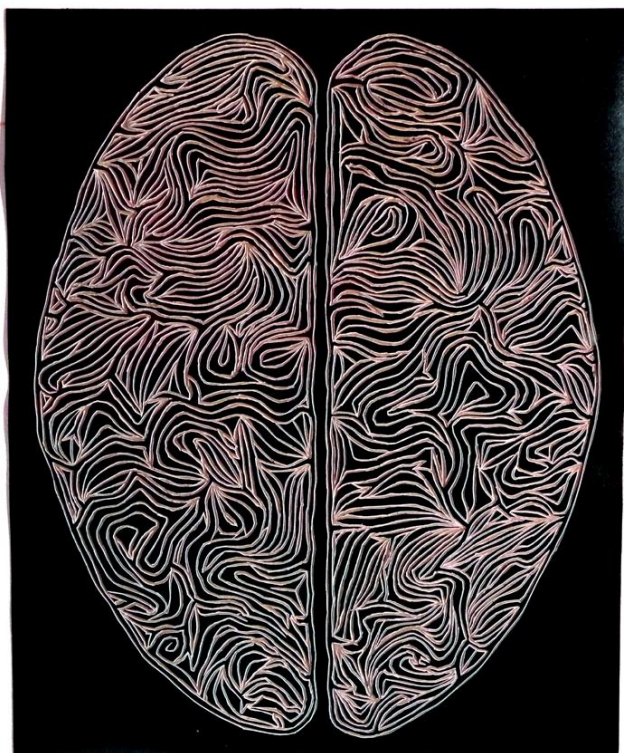


Figura 146 – Jarbas Macedo. Série *Labirintos*. *Labirinto I*. 50 x 40 cm (cada). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.

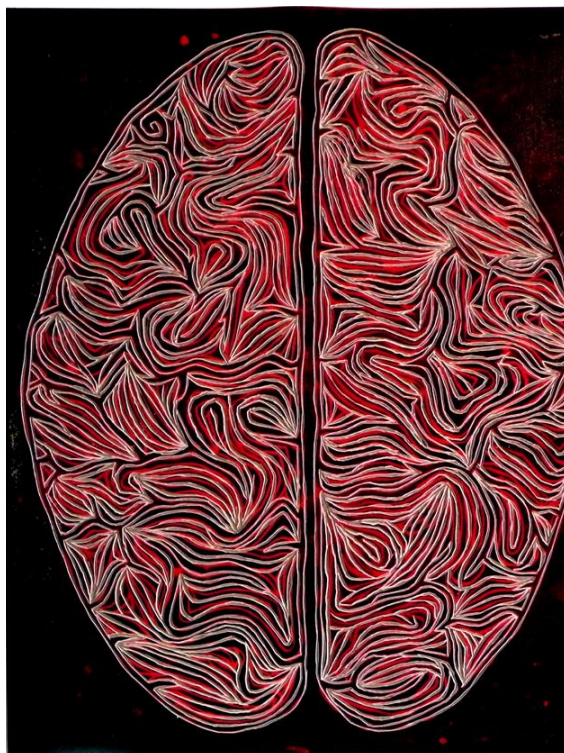


Figura 147 – Jarbas Macedo. Série *Labirintos*. *Labirinto II*. 50 x 40 cm (cada). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.



Figura 148 – Jarbas Macedo. Série *Labirintos*. *Labirinto III*. 50 x 40 cm (cada). Piso Vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor.

Sendo assim, em minha poética existe uma busca por um fluxo contínuo, por um desdobramento de cada trabalho, constantemente. Assim cada impressão, assim que gravada, renasce como matriz. Sempre constante, entrelaçando cada trabalho, cada imagem - impressa ou gravada - infinitamente se transformando, renascendo e se auto-ampliando. Um *Elenco Visual*, um *Labirinto Rizomático*, um Ouroboros.

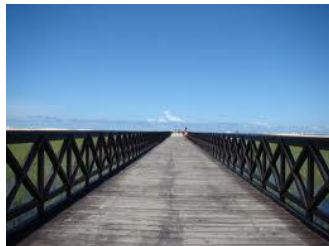
4. GRAVURA, INTERVENÇÃO URBANA E TRABALHO COLETIVO

4.1. Projeto Cardume e projeto Catrina

Este texto trata de duas experiências ocorridas no decorrer da presente investigação que envolveu gravura, ação coletiva e intervenção urbana. A primeira foi uma residência artística, realizada na cidade de Aracaju - SE, intitulado *Projeto Cardume*. A segunda, realizada em Rio Grande – RS foi à gravação, em grande formato, da gravura *La Catrina*, de José Guadalupe Posada.

O *Projeto Cardume* foi uma residência artística, na qual tive a oportunidade de propor uma ação coletiva que envolveu oficinas de gravura. Essa residência foi realizada na cidade de Aracaju, localizada no estado de Sergipe onde a proposta foi um trabalho coletivo de intervenção urbana que teve como princípio básico a utilização da técnica da gravura para sua realização.

O *Cardume* foi uma proposta apresentada ao *Projeto Brasis*, financiado pela *Funarte*, que visou oportunizar residências em forma de intercâmbios inter-regionais em cinco cidades do Brasil, com o intuito de trocar experiências e vivências. Cada projeto foi selecionado de forma aberta pelos integrantes de cada cidade que participou do intercâmbio, que, além de Rio Grande-RS e Aracaju-SE, foram: Macapá (AP), Corumbá (MS) e Ouro Preto (MG).



Figuras 152 – Cidade de Rio Grande - RS.

Figuras 153 – Cidade de Aracaju - SE.

O conceito proposto para o *Projeto Cardume* buscou fazer uma aproximação entre as cidades de Rio Grande - RS, onde resido, e Aracaju - SE, cidade que sediou a residência (Fig. 152 e 153). Aproximação enfatizada pelo fato de ambas as



Figura 154 – Oficinas de gravação no atelier CULTART – UFS. Sergipe – SE. Fonte: Acervo do autor

idades serem banhadas pelo mesmo mar e a presença de rios, em Aracaju, e lagoas, em Rio Grande, ou seja, características que apontam para, tanto o peixe quanto a pesca, serem artigos e atividades que fazem parte do cotidiano de ambas as cidades. Nesse contexto, tive a oportunidade de testar o material e as técnicas que utilizo em minha pesquisa, porém de forma coletiva.

Para iniciar as atividades foi realizada uma divulgação em meio impresso e digital (em redes sociais), convocando artistas e interessados em participar do projeto no qual tiveram 27 inscritos. As gravuras foram feitas coletivamente em encontros em forma de oficina (Fig. 154), para isso os inscritos foram separados em três turmas, por conta do pouco espaço físico e número de ferramentas disponíveis.

Nesta proposta os participantes confeccionaram imagens de peixes em gravura, tendo como matriz o piso emborrachado. Os resultados foram colados em ações urbanas de forma a constituir a imagem de um cardume.

Cada participante gravou uma ou mais matrizes em relevo; para a confecção das matrizes, foi utilizado como material um piso emborrachado. Após a finalização das impressões cada gravura foi xerocada. Foram somadas a essas imagens dez gravuras de artistas que residem em Rio Grande-RS e uma de um artista de Pelotas-RS.



Figura 155 – Jarbas Macedo. *Cardume*. Intervenção urbana. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor



Figura 156 – Jarbas Macedo. Intervenção urbana. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor

O passo seguinte foi à realização das intervenções na cidade, onde o conjunto de gravuras coladas formou a imagem de um cardume. Os locais das intervenções foram escolhidos pelo grupo após a realização de algumas caminhadas pela cidade. O primeiro local escolhido foi um tapume de uma obra pública, uma antiga estação hidroviária que está sendo reformada para a instalação de um museu em homenagem a figura de Zé Peixe¹⁵. O local, com grande visibilidade e intenso tráfego de carros e pedestres, se mostrou uma ótima escolha para a intervenção (Figura 157).



Figura 157– Jarbas Macedo. *Cardume*. Intervenção urbana. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor

¹⁵ Seu nome verdadeiro era José Martins Ribeiro Nunes. Foi um prático que se tornou uma figura famosa no estado de Sergipe por conta da forma como realizava sua profissão, quando havia um navio precisando entrar na barra do Rio Sergipe, ele não usava barco para buscá-lo, ia nadando até ele.



Figura 158 – Jarbas Macedo. *Cardume*. Intervenção urbana. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor



Figura 159 – Jarbas Macedo. *Cardume*, Intervenção urbana em tapume. Antiga estação hidroviária de Aracaju - SE. Cerca de 400 gravuras, 2013. Fonte: Fotografia de Alejandro Zambrana



Figura 160 – Jarbas Macedo. Intervenções urbanas. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor

Além das intervenções realizadas de forma coletiva, durante a residência artística também realizei algumas intervenções individualmente, utilizando Stickers (adesivos) a partir de gravuras impressas sobre papel adesivo (Fig. 160), fazendo com que as imagens circulem de forma mais visível pelas áreas da cidade.

A gravação, em grande formato, da gravura *La Catrina*, Ação coletiva realizada pelos artistas Isaumir Nascimento e Yili Rojas juntamente com o grupo *Cupins da Gravura*, o qual integro, foi outra experiência que envolveu trabalho coletivo e intervenção. A gravação da imagem sobre a matriz, de compensado, já foi mencionada nesta dissertação (páginas 63, 64 e 65).

A impressão da imagem, sobre papel a metro, também foi realizada de forma coletiva, até o presente momento, apenas uma cópia foi impressa (Fig. 161). A impressão, assim como a gravação, foi realizada no atelier *La Barca*, localizado no Balneário Cassino em Rio Grande – RS.

A impressão de uma imagem tão grande foi uma experiência muito diferente do que eu estava acostumado. De forma manual, usando colheres de madeira, o grupo, mais uma vez, subiu em cima da matriz. Usando também o peso do próprio corpo para a impressão da imagem. Porém, o verdadeiro impacto da imagem impressa, só pode ser percebido quando as duas partes da impressão foram coladas em uma parede e assim ocorrendo um relativo distanciamento.



Figura 161 – Jarbas Macedo. Intervenções urbanas. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor



Figura 162 – Jarbas Macedo. Intervenções urbanas. Art'estação - Rio Grande-RS. 2014. Fonte: acervo do autor

O local escolhido para a colagem da imagem foi à antiga estação férrea do Cassino, onde funciona o ponto de cultura Art'estação (Fig. 162 e 163). Além do grupo *Cupins da Gravura*, participou da ação o artista Law Tissot. Para compor a intervenção outras imagens foram escolhidas para serem coladas junto com a Catrina. Nessas imagens estão trabalhos, do Grupo Cupins e de Law, são xeros, Stikers, serigrafias litografias e monotipias (Fig. 164).



Figura 163– Jarbas Macedo. Intervenções urbanas. Art'estação - Rio Grande-RS. 2014. Fonte: acervo do autor



Figura 164– Jarbas Macedo. Intervenções urbanas. *Art'estação* - Rio Grande-RS. 2014. Fonte: acervo do autor

O que é pertinente ressaltar nesse momento são os cruzamentos entre as modalidades de gravura e de intervenção urbana, ocorridos nas referidas ações. A relação da gravura com os espaços urbanos e com espaços expositivos se dá de forma diferente. Na rua, as possibilidades de leituras e relações potencializam-se e transformam-se constantemente. Sobre o diálogo entre a gravura e os espaços urbanos a artista e professora Márjorie Garrido Severo, observa: “(...) a arte da gravura estabelece o diálogo com a ‘cidade’, enquanto construção do espaço público, o qual possibilita hoje um sem-número de maneiras distintas de comunicação” (SEVERO, 2012, p. 26).

A forma como se dá o processo de comunicação entre o espectador e o artista também ocorre de forma diferente. Nesta comunicação se pode perceber as reações e as relações realizadas por muitos espectadores durante o processo de criação. Essas relações podem ser feitas a partir de diferentes contextos presentes nas cidades. Como, por exemplo, relações com as manifestações públicas de protesto que ocorreram no mês de junho em diversas cidades do país. Isso foi percebido nos comentários feitos pelas pessoas que passavam, achando que os trabalhos eram uma forma de protesto, assim como as manifestações.

Tales Bedeschi em seu artigo *Procedimentos cruzados: gravuras urbanas*, publicado em 2012, tece relações entre a prática da gravura e a sua inserção em ações urbanas. Sobre essas aproximações Bedeschi (2012, p. 19), observa que:

No desejo de estar no mundo, a arte encontra, primeiramente na técnica da gravura, meios para se tornar mais visível e manifestar sua presença na sociedade. Esse anseio se manifesta hoje, penso, na afinidade do gravador contemporâneo com a rua. Explico. Não são raros os exemplos de gravadores que têm pensado seu desenho, a marca e a impressão por meio de trabalhos que espalham o gesto gráfico no espaço. Não é difícil de encontrar exemplos de artistas que instalam a gravura nas ruas e de trabalhos que hibridam e combinam a gravura com outras modalidades da arte, como a instalação e a intervenção urbana.

Dessa forma, esse cruzamento com a arte urbana seria uma estratégia usada por artistas, incluindo gravadores, para possibilitar uma maior circulação de seus trabalhos. Esta estratégia, somada a outra, o trabalho coletivo, proporciona ao grupo envolvido, outras perspectivas, receptividades e possibilidades.

O trabalho coletivo na arte, e principalmente no que tange o universo da gravura, não é algo novo, e é para isso o que aponta, em seu livro *Táticas de Artistas na America Latina*, a artista e professora Claudia Paim (2012, p. 8):

Os agrupamentos de artistas não são um fenômeno restrito aos dias atuais. Pode-se dizer, entretanto, que desde o início do século XX eles possuem uma configuração diferenciada quanto ao modelo tradicional de ateliê, na qual havia uma figura predominantemente – o mestre – e os discípulos, passando então a existir grupos com estrutura não hierarquizada pelos papéis de professor-aluno.

Isso se deve, além de fatores históricos, políticos e econômicos (PAIM, 2012, p. 9), também como meio de agilizar em muito os processos artesanais que principalmente em gravura são lentos e trabalhosos.



Figura 165 – Projeto *Xilogravura modificando uma cidade*. Resende – RJ. Fonte: <http://www.xilogravuramodificandoumacidade.blogspot.com.br/>



Figura 166– Projeto *Vamos gravar o rinoceronte de Dürer*.
<http://www.artebr.com/lambelambe/rinoceronte.html>



Figura 167– Yili Rojas. Projeto *Artista em viagem*. 2013. Fonte <http://www.artista-em-viagem.blogspot.com.br>

Realmente, assim como apontado por Bedeschi, exemplos não faltam. Tiago Gomes em seu Projeto *Xilogravura modificando uma cidade*¹⁶ recebe gravuras de vários lugares do Brasil e que são espalhadas por toda a cidade de Resende-RJ, (Fig. 165).

Em São Paulo-SP, artistas do *Espaço Coringa* e *Ateliê Piratininga* promovem o projeto *Vamos gravar o rinoceronte de Dürer*¹⁷, no qual gravam a imagem de uma gravura, *Rhinoceros*, de Albrecht Dürer (Fig. 166), só que no tamanho de um rinoceronte real: três metros e meio de comprimento. As impressões são coladas em muros de diversas cidades.

O fotógrafo Isaumir Nascimento juntamente com a gravadora Yili Rojas em um projeto intitulado *Artista em viagem*¹⁸, realizam um trabalho com intervenções urbanas de gravuras de Yili em grandes formatos, as quais são coladas em diversas paredes e muros (Fig. 167).

Pode-se traçar uma relação de todas as três propostas citadas, tanto com o *Projeto Cardume* quanto com a colagem da *Catrina*, ou seja, todos envolveram gravura, trabalho coletivo e intervenção urbana.

¹⁶ <http://www.xilogravuramodificandoumacidade.blogspot.com.br/>

¹⁷ <http://www.artebr.com/lambelambe/rinoceronte.html>

¹⁸ <http://www.artista-em-viagem.blogspot.com.br>



Figura 168 – Jarbas Macedo. *Cardume*, (detalhes) Impressão e gravação sobre placas de piso vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor

Na proposta do *Projeto Cardume* e *Catrina*, retorno à utilização do papel como suporte de impressão para poder fazer a aproximação com o espaço urbano. Já nas séries de trabalhos, como, por exemplo, *pensamentos gravado*, que se constituem com o material piso vinílico, exploro mais suas possibilidades.

Buscando cruzar a busca por explorar o material como suporte de impressão e o *Projeto Cardume*, utilizei o mesmo processo (Fig. 165) usado na série *pensamentos gravado*. Dessa forma elaborei o trabalho intitulado *Cardume* (Fig. 168). Esse trabalho foi apresentado na exposição coletiva *Múltiplos Únicos* na galeria do SESC em Aracaju - SE.

Para se referir a esses cruzamentos que sucinta a mistura de procedimentos apontados nos exemplos deste texto, encontram-se diversos conceitos para defini-los. Esses conceitos são apresentados no subcapítulo *Aproximações e cruzamentos* (página 140).

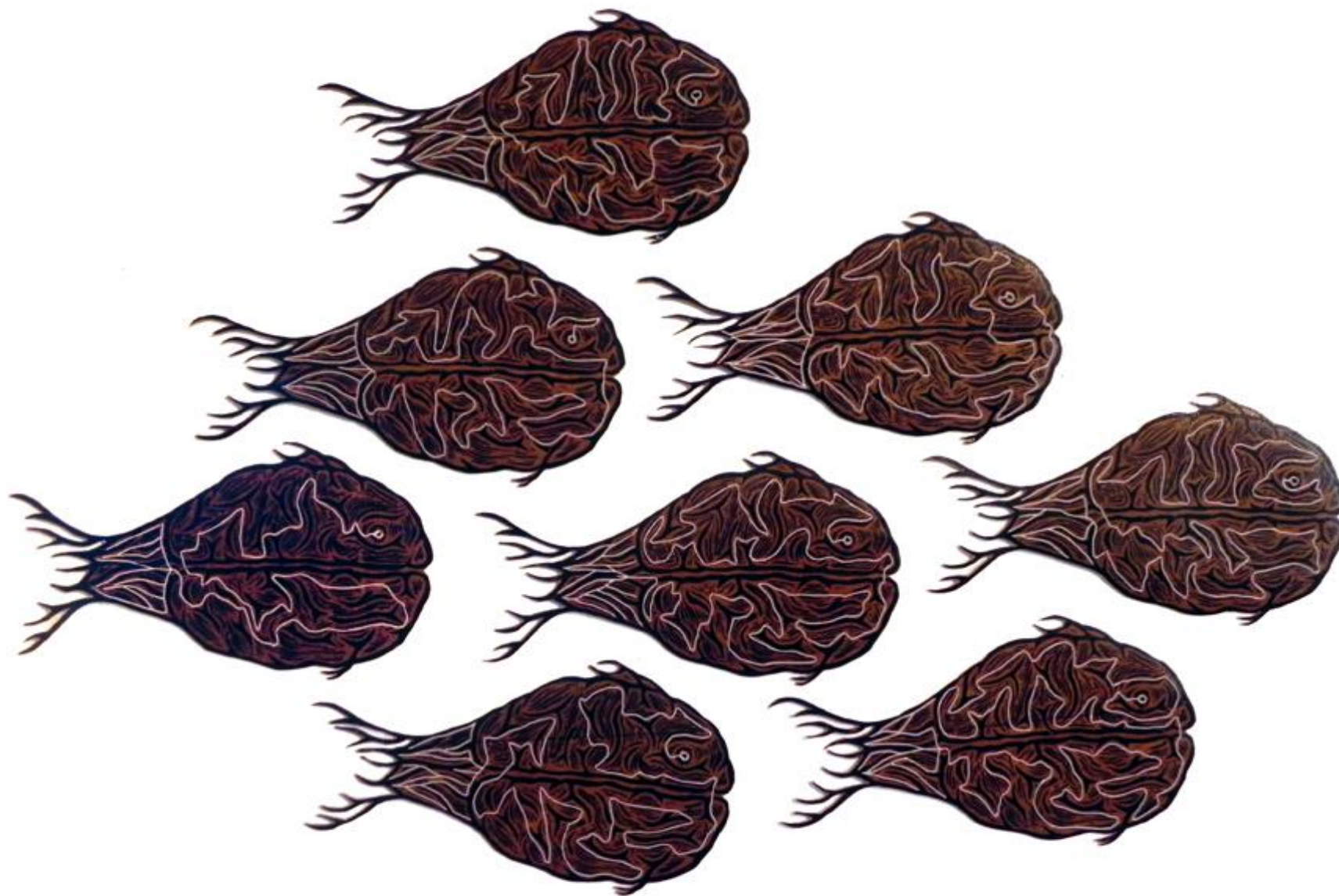


Figura 169 – Jarbas Macedo. *Cardume*, Impressão e gravação sobre placas de piso vinílico. 2013. Fonte: acervo do autor



Figura 170 – Jarbas Macedo. Cilindro. Gravação sobre piso vinílico. 2013. Fonte: Acervo do autor

4.2. Aproximações e Cruzamentos

A inversão na ordem tradicional da utilização dos procedimentos de gravação e impressão levou à perceber a possibilidade de trabalhar e apresentar a materialidade da matriz como trabalho final. Isso proporcionou uma aproximação com objetos tridimensionais; aproximação esta, mais evidente no trabalho *Cilindro* (Fig. 170), na qual a matriz é enrolada de maneira a ganhar a forma de um cilindro.

Além do procedimento de escavar a matéria realizou aplicações de outras placas de piso, sobreposições, colagens, ou seja, a inserção de matéria com o intuito de formar camadas, e dessa forma relevos como na série *Pensamentos gravados* (Fig. 171), percebe-se aqui uma aproximação com o campo da escultura.

Pensando esses cruzamentos e aproximações, alguns autores utilizam termos e conceitos diferentes para refletir esses procedimentos cruzados no campo das artes. Maria do Carmo Veneroso (2007, p.1509) em uma abordagem que parte de uma perspectiva de “campo ampliado”, traz para a gravura questionamentos que Rosalind Krauss aponta a respeito da escultura:

Para a arte pós-modernista, a prática se define em função não de um determinado meio dado mas de operações lógicas efetuadas sobre um conjunto de termos culturais, e para – aqui a escultura – os quais todos os meios podem ser utilizados: fotografias, livros, linhas sobre o muro, espelhos, ou a própria escultura” (KRAUSS, 1993, p.125-126 apud VENEROSO, 2007, p. 1511).



Figura 171 – Jarbas Macedo. s/t, Impressão, colagem e gravação sobre placas de piso vinílico. 25cm x 19cm, 2012. Fonte: acervo do autor



Figura 172 – Matilde Marim. Rastros. 1993. Fonte: BLAUTH, 2010, p. 44.

Veneroso complementa Krauss: “podemos dizer aqui – a gravura”. A autora ainda observa, em um artigo publicado em 2008, intitulado *Linguagens impuras: hibridismos e contaminações na gravura contemporânea*, que “vários gravadores, a partir da década de 1960, têm trabalhado na interface entre a gravura e outras linguagens, estabelecendo diálogos intertextuais” (VENEROSO, 2008, p. 1929). Veneroso ainda refere-se a estas novas práticas incorporadas por alguns gravadores como: “elementos que podem ser considerados híbridos ou impuros” (p. 1929). Procedimentos que, segundo a autora, são utilizados como “muito mais com um sentido de subversão, que de afirmação de uma disciplina” (2008, p. 1928).

Em um artigo intitulado *Gravura contemporânea: gravações e impressões entre cheios e vazios* (2010), Lurdi Blauth se referindo ao trabalho da artista argentina Matilde Marin (Fig. 172) também utiliza o termo “Campo Ampliado” (BLAUTH, 2010, p. 44). A autora ainda completa:

Portanto a gravura atual é um meio em aberto que pode interagir com procedimentos do desenho, da pintura, da escultura, ao mesmo tempo em que são propostas intermediações com objetos tridimensionais, com imagens digitais produzidas com a tecnologia do computador, com a fotografia, entre outros. Nesse sentido, as imagens gráficas articulam, simultaneamente, o diálogo com os meios oriundos da história da gravura, bem como propõem à transgressão de seus limites, inter-relacionando questões híbridas presentes na produção artística contemporânea. (2010, p. 45).

Estas aberturas no conceito de gravura, ocorridas no Brasil principalmente a partir da década de 1990 com a *IX Mostra de Gravura Cidade de Curitiba*, são comentadas por Renato Torres que, do mesmo modo, utiliza o termo “ampliado”. O autor observa que a produção apresentada na mostra contribuiu “para refletir sobre a gravura no campo ampliado” (TORRES, 2009, p. 158).

Também se referindo a estas aberturas ocorridas nas Mostras de gravura de Curitiba, Arthur Freitas utiliza outro termo “Gravura expandida” para mencionar a abordagem mais ampla dos eventos ocorridos nas décadas de 1990 (FREITAS, 2010).

O mesmo termo foi utilizado para intitular as exposições ocorridas entre 21 de Abril a 15 de Julho de 2012 na Estação Pinacoteca em São Paulo-SP, com curadoria de Carlos Martins. *Gravura em Campo Expandido* é uma mostra com cerca de cem trabalhos, realizadas entre os anos 1950 até os dias de hoje, de cinquenta e quatro artistas, tais como: Daniel Senise, Antonio Dias, Sergio Fingerman, Arthur Luiz Piza, Helio Oiticia, Ana Miguel, Carlos Vergara, Carmela Gross, Rosangela Rennó, entre outros. O termo “contempla uma percepção mais contemporânea da gravura, ampliando suas abordagens e possibilidades de leitura e interpretação” (BULHÕES, 2012, s/p).

A exposição apresenta trabalhos que se apropriam de procedimentos inerentes à gravura (transferência de formas, texturas ou imprimir uma imagem, para



Figura 173 – Jarbas Macedo. Da série Pensamentos gravados (Detalhe). 25cm x 19cm, 2012. Fonte: acervo do autor

outro suporte, que não necessariamente o papel) por isso campo expandido. Porém, esses procedimentos são misturados com outros, de outras modalidades artísticas, como, por exemplo, a pintura, a escultura e a fotografia.

Para se referir a esses cruzamentos de procedimentos Icleia Cattani contrapõe os conceitos de hibridismo e mestiçagem, assim, hibridismo situa-se na “fusão” de elementos diferentes. Já a mestiçagem se situa no domínio dos cruzamentos que se mantêm em tensão na obra, gerando assim novos sentidos (CATTANI, 2007). O conceito de mestiçagem torna-se relevante, em minha pesquisa, enquanto carrega os princípios, de elementos opostos, apontados por Cattani como:

Subversão dos princípios modernos e clássicos e transversalidade como justaposição de elementos opostos, por exemplo, profundidade / superfície; volume / planaridade; figuração / abstração, e vários outros. Essas duas características vinculam-se ao que definimos como cruzamentos produtores de novos sentidos (CATTANI, 2007, p 28).

Princípios opostos, como: profundidade / superfície; volume / planaridade e figuração / abstração, podem ser encontrados em minha produção quando se percebe em um mesmo trabalho impressão e gravação; imagens geométricas e orgânicas ou abstratas e figurativas como labirintos e cérebros (Fig. 173).



Figura 174 – Jarbas Macedo. Intervenção urbana. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor

Tales Bedeschi utiliza, para apontar “artistas que trabalham a gravura em diálogo com outras modalidades da arte, como a intervenção urbana” (2012, p. 1862), o termo hibridação, entendido por Canclini (1997, p.19) como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Sobre essas aproximações Bedeschi (2012, p.1871) expõe:

É interessante perceber como os artistas manobram cruzamentos entre diversas práticas e utilizam modos de fazer que não necessariamente habitam o universo da gravura. Trata-se, portanto, de um projeto híbrido, que suscita a história e a técnica da gravura, ao mesmo tempo em que se articula a expectativas da intervenção urbana e a práticas da publicidade.

Se faz pertinente apontar, dentro do contexto aqui abordado, a produção realizada no *Projeto Cardume* (fig.175) e *Projeto Catrina* (Fig. 176), assim pode-se encontrar nesse cruzamento entre gravura e intervenção urbana as hibridações apontadas por Bedeschi.



Figura 175 – Jarbas Macedo. *Cardume*. Intervenção urbana. Aracaju – SE. 2013. Fonte: acervo do autor



Figura 176 – Jarbas Macedo. Intervenções urbanas. Artestação - Rio Grande-RS. 2014. Fonte: acervo do autor

Dentro da presente produção desenvolvida nesta pesquisa, entendo que os vários princípios, termos e conceitos encontrados, podem estar presentes e misturados. Considerei relevante registrar alguns encontrados no decorrer da presente pesquisa, para qualificar as diversidades de propostas e experimentações ocorridas na contemporaneidade e em particular o que tange o universo da gravura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Esta pesquisa, que se apropriou de procedimentos intrínsecos à gravura, buscou entrecruzar processos, formas, sentidos, imagens e tempos. Esses cruzamentos proporcionaram outros processos, sentidos, imagens e tempos. Neste labirinto que, assim como a arte, não pretende dar respostas definitivas, mas apontar questões pertinentes surgidas durante o fazer buscou-se apenas percorrer alguns pontos e trilhar alguns corredores.

Entendo que um dos aspectos significativos, no decorrer deste percurso, foi descobrir, na experiência do ato de gravar, a importância dada a esse ato. Não que eu atribua mais importância à gravação ou a impressão, nem que matriz seja mais relevante do que a imagem impressa, mas perceber que, apesar de correlatas, elas são coisas distintas que possuem potencialidades e materialidades diferentes. Ao utilizar tanto a gravação quanto a impressão para pensar uma poética como um sistema, pude perceber que são procedimentos autônomos.

A materialidade dos pisos emborrachados, utilizados tanto como matriz quanto como suporte de impressão, me possibilitou essa percepção do gravar e do imprimir como procedimentos autônomos. Dessa forma, a relevância da matriz

enquanto obra e objeto, além de pensar o múltiplo como possibilidade e meio de transformação e continuidade.

Buscou-se também relacionar as imagens criadas com o processo. Imagens labirínticas que entrecruzavam linhas e texturas com planos e relevos, em um processo de criação que, por vezes, era pensando como uma espécie de jogo, no qual era aplicado um sistema de combinações e, dessa forma, gerar outras imagens e possibilidades. Portanto, percebendo sempre uma potência, de continuidade, de repetição e de transformação. A poética do labirinto é, portanto, entendida não como um estar perdido, mas sim estando diante de infinitas possibilidades de criar e de transformar continuamente.

O fazer prático, em sua maior parte, foi realizado em atelier, parte no atelier da UFPel e parte no da FURG, esse fazer, de certa forma, é um tanto solitário. A possibilidade de levar essa prática para um ambiente coletivo, tanto em atelier quanto em um local urbano como no caso do *Projeto Cardume* e *Projeto Catrina* propôs outros seguimentos, levantou outras questões e outras relações, dessa forma conectando essas redes de imagens em uma rede de indivíduos, que compartilham experiências e vivências durante o fazer artístico.

O que busquei articular nesta pesquisa em poéticas visuais foi a forma, como ocorre o desdobramento da imagem dentro do processo, e como a experiência

do corpo com a matéria percebe e proporciona esses desdobramentos. Dentro desse processo percebi que algumas experiências foram significativas para ativar as transformações e apontar caminhos de continuidade.

Entre essas experiências ocorridas no decorrer desses dois anos de produção, destaco os momentos em que me propus observar e manipular as matrizes reunidas em conjunto. E dessa forma, me possibilitou entender cada matriz como uma obra acabada, mas, também como um lugar em que ocorreu uma experiência, um deslocamento e dessa forma guarda as memórias desse percurso, dessa vivência.

Destaco também alguns erros que ocorreram e que assim me possibilitaram rever e repensar o que realmente era significativo e importante para mim naquele fazer. Como exemplo, desses erros, aponto um, ocorrido durante o fazer do trabalho *Digital*, no qual optei por recortá-lo ao invés de gravá-lo, isso ocorreu pois, o material adquirido não era o mesmo utilizado antes, dificultando a gravação e criando rasgos na imagem. Esse obstáculo fez com que eu repensasse o ato de gravar e, assim, percebê-lo como um percurso que transforma o lugar trilhado.

Percursos como esses, ou a memória desses percursos, são o que proporcionam a passagem para outras matrizes, ou seja, outros lugares. Dessa forma, o labirinto vai se desdobrando, se ampliando. E nesse caminho que se

desdobra continuamente, o mais importante não é encontrar a saída, mas sim, a experiência de percorrê-lo e perceber os resultados de suas escolhas.

Ao finalizar essas considerações, me questiono como encerrar uma pesquisa que buscou apontar uma continuidade. Entendo, portanto, que a presente investigação é, assim como cada trabalho desenvolvido, um percurso. Sendo assim, aponta uma continuidade; continuidade essa presente nos questionamentos que surgem, principalmente no momento em que os trabalhos são deslocados para outros espaços, e também quando a experiência é compartilhada com outros indivíduos.

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. “O tratado do buril”. In: **O direito de sonhar**. 4. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BEDESCHI, Tales. Procedimentos Cruzados: Gravuras Urbanas. **Anais do 21º Encontro Nacional da ANPAP**. Rio de Janeiro. 2012. Online. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/tales_bedeschi.pdf> Acesso em 10 set. 2013.

_____. Gravuras Urbanas. In: **Gravura em Circuito: em dialogos urbanos**. Catálogo. Aracaju / Belo Horizonte. 2012.

BLAUTH, L. Gravura contemporânea: gravações e impressões entre cheios e vazios. **Revista Científica/FAP**. Curitiba, v.5, p. 41-57, 2010. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Revista_cientifica_5/revista5_Lurdi_Blauth.pdf> Acesso em: 15 nov. 2012.

_____. Gravura: dimensões do fazer contemporâneo. **20º Seminário Nacional de arte educação – Fundarte. Montenegro**. 2006.

_____. **Marcas, passagens e condensações. Investigações de um processo em gravura contemporânea**. Tese de Doutorado. Orientadora: Sandra Rey. PPGAV/UFRGS, Porto Alegre, 2005.

BRITES, Blanca e TESSLER (orgs). **O meio como ponto zero: Metodologia de pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. (Vol. II) São Paulo: Globo, 1999.

_____. **O Aleph**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BULHÕES, Maria Amélia. **Gravuras, gravuras e gravuras: diversidade e originalidade**. Disponível em <<http://sul21.com.br/jornal/2012/04/gravuras-gravuras-e-gravuras-diversidade-e-originalidade/>> Acesso em 19 mai. 2012. Publicado em: 27 abr. 2012.

BUTI, M. **Meios Tradicionais na Gravura Contemporânea Brasileira** / Texto para orientação de aulas de gravura. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2004. Disponível em: <<http://www.marcobuti.com.br/te12.html>> Acesso em: 20 dez 2012.

_____. **A gravação como processo de pensamento**. (publicado na revista da USP nº 29, março/abril/maio 1996. Republicado no livro “Gravura em Metal”) Disponível em: <<http://www.artebr.com/marcobuti/>> Acesso em: 29 dez. 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

CALHEIROS, M. S.; FLORES, J. A. V. ; RABELLO, T. . **Grupo Cupins da Gravura: Catálogo**. Rio Grande: Editora FURG, 2010.

CAPRA, Fritjof. **A Teia da Vida**. 9. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2004.

CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. **A gravura**. Lisboa: Estampa, 2003.

CATTANI, Iceia. **Coletania de textos da autora**. Organizador: Agnaldo Farias, Rio de Janeiro: FUNARTE, Pensamento critico, 2004.

_____. (org). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.

_____. **Repetere**. Catálogo da exposição. Porto Alegre : abril/maio/1993.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos - Editorial, 2002.

CLARK, Lygia. Caminhando. In: **Livro Obra**, 1964. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17> acesso em 3 dez. 2012.

COCHIARALE, Fernando. “Impressões”. In: **Impressões: panorama da xilogravura brasileira**: Catálogo de exposição. Alegre: Santander Cultural, 23 de janeiro a 25 de abril de 2004.

DELEUZE Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.I. São Paulo: Editora 34, 2004.

DOCZI, György. **O poder dos limites: Harmonia e proporções na natureza, arte e arquitetura**. Trad. Maria Helena de Oliveira Tricca e Júlia Bárány Bartolomai: São Paulo: Mercuryo, 1990.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **O Nome da Rosa**. 3. ed. Trad. Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ERNST, Bruno. **O espelho mágico de M.C. Escher**. Berlim: Taschen, 1991.

ESTIVALET, L. Os desafios da matriz da gravura como obra. **Revista Valise**, v. 1, p. 37- 45; Jul. 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/19828/12797>> Acesso em: 05 Nov. 2012.

_____. Gravura: a matriz como obra. **Revista Espaço Acadêmico (UEM)**, v. 11, p. 48-56, Jun. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/13860/9303>> Acesso em: 05 Nov. 2012.

FABRIS, Annateresa. Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 40, dez./fev. 1998, p. 68-77. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/40/07-annateresa.pdf>> Acesso em: 23 nov. 2012.

FOCILLON, Henri. **A vida das Formas**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2001.

FREITAS, Artur. Gravura expandida: as mostras da gravura dos anos 1990. **Anais do 19º Encontro Nacional da ANPAP**. Bahia. 2010. Online. Disponível em:<http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/artur_freitas.pdf> Acesso em 05 fev. 2013.

GALEANO Eduardo. **Para Que Serve a Utopia?** Online. Publicado em: mai. 2013.. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=9iqi1oaKvzs>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

GRILO, Rubem. **Xilográfico, 1985 -2009**. Rio de Janeiro: Artepadiilha / CAIXA Cultural Rio de Janeiro, 2009.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura**: arte e técnica. Porto Alegre: Pomar, 2005.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. **Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984.

LANG, C. E.; BARBOSA, J. F.; TOIA, P. V. S.; CASELLI, F.R.B. . O labirinto da contemporaneidade. **Psico** (PUCRS. Impresso), Porto Alegre, v. 42, p. 255-262, 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistapsico/article/viewFile/6995/6529>> Acesso em: 07 Jan. 2013.

LEÃO, L. **A estética do labirinto**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.

_____. **O labirinto da hipermídia**. Arquitetura e navegação no ciberespaço. São Paulo: Iluminuras - FAPESP, 2005.

MACEDO, G. Jarbas; PAIM, Claudia; POHLMANN, Angela. Conexões e entrelaçamentos: Uma abordagem sistêmica de uma produção poética. **Anais do 22º Encontro Nacional da ANPAP**. Belém do Pará. 2013. Online. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/>>. Acesso em 24 nov. 2013.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos - autopoiese: a organização do vivo**. 3. ed. Porto Alegre : Artes Médicas, 1997.

NEVES, Afonso Carlos. **O labirinto e o Cérebro**. Disponível em: <<http://meditar-labirinto.blogspot.com.br/2011/05/o-labirinto-e-o-cerebro.html>> Acesso em 23 nov.2013. 2011.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

PAIM, Claudia. **Táticas de Artistas na América Latina: Coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados**. Porto Alegre: Panorama Critico Ed., 2012.

PAREYSON, Luigi. **Estetica, Teoria da formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

POLIDORO, Marina Bortoluz. **Capturar, acumular, recombina**r: sobre a espessura da imagem instaurada a partir de camadas. Dissertação de Mestrado. Orientador: Flavio Gonçalves. PPGAV/UFRGS, Porto Alegre, 2010.

POHLMANN, Angela. O que as gravuras nos sussurram aos olhos? In: FARINA, Cynthia; RODRIGUES, Carla. **Cartografias do Sensível**. Porto Alegre: Editora Evagraf Ltda, 2009.

_____. **Pontos de Passagem: o tempo no processo de criação**. Tese de Doutorado. Orientadora: Analice Dutra Pillar. Faculdade de Educação. PGEDU/UFRGS, Porto Alegre, 2005.

ROCHEFORT, Carolina. **A marca corporal como registro de existência e a pele como superfície de experiência: o contato como paradigma para as imagens impressas do corpo**. Dissertação de Mestrado. Orientador: Eduardo Vieira Cunha. PPGAV/UFRGS, Porto Alegre, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTANA, Ana Lucia. Dualismo. **Infoescola**, set. 2008. Seção filosofia. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/filosofia/dualismo/>> Acesso em: 07 Jan. 2013.

SEVERO, Márjorie Garrido. A gravura e sua multiplicidade da imagem: situações entre imagem e política. In: **Gravura em Circuito: em diálogos urbanos**. Catálogo. Aracaju / Belo Horizonte. 2012.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada: Da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SUT, Helena. **Oroborus**. Mar. 2008. Disponível em: <<https://palavrastodaspalavras.wordpress.com/2008/03/09/oroburus-por-helena-sut/>> Acesso em: 24 Fev. 2013.

TORRES, Renato. IX Mostra de Gravura Cidade de Curitiba: abrindo espaço para a gravura no campo ampliado. **Eletras**, vol. 18, n.18, jul. 2009. Disponível em: <http://www.utp.br/eletras/ea/eletras18/texto/AV_artigo_18.6_Renato_Torres_IX_Mostra_de_Gravura_da_cidade_de_Curitiba_abrindo_espacos.pdf> Acesso em: 22 set. 2013.

VENEROSO, Maria do Carmo. Linguagens impuras: hibridismos e contaminações na gravura contemporânea. **Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP**. Florianópolis: 2008. . Online. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/175.pdf>>. Acesso em 05 fev 2013.

_____. Gravura e fotografia: um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia. **Anais do 16º Encontro Nacional da ANPAP**. Florianópolis. 2007. Online. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/153.pdf>> Acesso em: 06 mar. 2013.

VOGL, J. **Waht its Rhizome?** Vídeo de entrevista publicado em 06/08/2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2k-wWziPk->> Acesso em: 04 Jan. 2013.

Websites:

Acervo de Interiores

<<http://acervodeinteriores.wordpress.com/2008/03/20/pisos-vinil-e-borracha/>>

Acesso em: 22 nov. 2012.

Top 10 Los laberintos más fascinantes del Mundo

<<http://www.coleccionestop10.com/lugares-increibles/top-10-los-laberintos-mas-fascinantes-del-mundo/>> Acesso em: 06 mar. 2013

Exposição Mar Comunicante

<<http://mube.art.br/expos/mar-comunicante-ana-alice-francisquetti/>> Acesso em: 21 set. 2013

Projeto artista em viagem.

<<http://www.artista-em-viagem.blogspot.com.br>> Acesso em: 13 set 2013.

Projeto xilogravura modificando uma cidade

<http://www.xilogravuramodificandoumacidade.blogspot.com.br/> Acesso em: 09 jun. 2013.

Vamos gravar o rinoceronte de Durer

<<http://www.artebr.com/lambelambe/rinoceronte.html>> Acesso em: 10 jun. 2013.

Filmes e documentários:

AVATAR. Produção de James Cameron. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2009. (162 min): DVD.

LASCAUX: a Pré-História da Arte. Direção de Alain Jaubert. Gênero: Documentário. França: Arté France, 1996. (60 min.): VHS.

O NOME DA ROSA. Produção de Jean-Jaques Annaud. São Paulo: Tw Vídeo distribuidora, 1986. (130 min.): DVD.