

Autor: Juliana Georg Bender

Retratos, Memória e Identidade:
Uma aproximação entre a monotipia e a fotografia

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do Título de Mestre em Artes Plásticas.
Área de concentração: Artes Visuais.
Orientadora: Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva.

Campinas
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B432r	Bender, Juliana Georg. Retratos, Memória e Identidade: Uma aproximação entre a monotipia e a fotografia. / Juliana Georg Bender. – Campinas, SP: [s.n.], 2009. Orientador: Prof^a. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Retrato. 2. Memória. 3. Identidade. 4. Monotipia. 5. Fotografia. 6. Imagens digitalizadas. I. Silva, Ivanir Cozeniosque. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Título em inglês: "Portraits, Memory and Identity: a rapprochement between monotypes and photography."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Portrait ; Memory ; Identity ; Monotype ; Photography ; Image scanning.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva.

Prof^a. Dra. Luise Weiss.

Prof^a. Dra. Regina Lara Silveira Mello.

Prof^a. Dra. Norma Tenenholz Grinberg.

Prof^a. Dra. Anna Paula Silva Gouveia.

Data da Defesa: 10-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Juliana Georg Bender - RA 20612 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva
Presidente



Profa. Dra. Luise Weiss
Titular



Profa. Dra. Regina Lara Silveria Mello
Titular

Para Germanio pelo compartilhar da vida,
para Tamar e Thaís pelas alegrias que já presentearam
e à memória de todos aqueles que construíram caminhos
para que chegássemos até aqui.

Agradecimentos

A Deus pelas eternas lições de amor que nos permite apreender.

A meu amado Germanio pelo incentivo e ajuda em todo trabalho realizado.

As minhas filhas Tamar e Thaís pela alegria e paciência do tempo subtraído.

A minha dedicada irmã Teolina pelas longas semanas de tradução.

A querida professora Luise por acreditar no meu trabalho, dar a oportunidade de desenvolvê-lo e pela bondade de compartilhar seus saberes.

A minha orientadora Ivanir pela sensibilidade e dedicação.

Aos meus amigos de perto e de muito longe que contribuíram na busca de referências e traduções, principalmente: Nori Figueiredo, Paulo Butzke , Zuca e Christian Heineken.

Aos familiares que gentilmente cederam suas fotos de família.

A todos aqueles com quem convivi nestes anos na Unicamp: aos amigos preciosos que ganhei, aos colegas pelo compartilhar das idéias e experiências, aos professores pela dedicação em suas aulas e aos funcionários por sua solicitude.

E àqueles que acreditam no trabalho de artes na universidade e que com sua disposição mantém o curso de pós-graduação aberto a todos que estão dispostos a trabalhar com a diversidade, enriquecendo e valorizando as trocas entre o eu e o outro.

“O caminho é um caminho de crescimento.
Seu caminho, cada um o terá que descobrir por si.
Descobrirá, caminhando. (...)
Andando o indivíduo configura o seu caminhar.
Cria formas, dentro de si e em redor de si.
E assim como na arte o artista se procura nas formas da
imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do
seu fazer, nas formas do seu viver.
Chegará a seu destino. Encontrando, saberá o que buscou.”
Fayga Ostrower

Resumo

Retratos, Memória e Identidade: uma aproximação entre a monotipia e a fotografia - é um relato sobre o percurso da construção poética sobre questões relacionadas à memória e identidade, tendo como foco a monotipia e posteriormente a fotografia. São experiências, pensamentos e inferências acerca da produção artística juntamente com técnicas mistas, como: collagraph e impressão sobre acetato, desenvolvidas junto ao Centro de Pesquisa em Gravura da Unicamp. Na temática do rosto temos a inferência do olhar, a apropriação do retrato fotográfico de família, a memória como desencadeadora de sensações e lembranças do passado, e a busca de uma identidade/diferença que precisa ser representada. A pesquisa da monotipia, como linguagem adotada, segue-se da técnica com impressão sobre acetato e os resultados dessas experiências, como as formas obtidas se relacionam diretamente com o conteúdo, o desdobramento do suporte do papel para argila e suas implicações quanto ao conteúdo e a forma. Palavras-chave: Retrato, Memória, Identidade, Monotipia, Fotografia, Digitalização de imagens.

Absctract

Portraits, Memory and Identity, a rapprochement between monotypes and photography - is a story of the poetic journey of building on issues related to memory and identity, focusing the monotypes and then the picture. Are experiences, thoughts and inferences about the artistic production with mixed, as collagraph and print on acetate, developed at the Research Center in Engraving of Unicamp. As we face the issue of inference of the look, the ownership of the portrait photographs of family, memory as a trigger of sensations and memories of the past, and the search for an identity/difference that needs to be represented. A search of monotypes, like language adopted, it follows the technique of printing on acetate and the results of these experiments, as the forms obtained are related directly to the content, the breakdown of support for the paper clay and its implications on the content and shape.

Key words: Portrait, Memory, Identity, Monotype, Image scanning.

Lista das imagens

Fotografias – Álbuns Familiares	03
Família Dück na Rússia	03
Família Dück no Brasil.....	03
Família Georg	05
Família Prange	05
Família Bender	06
Família Heidrich	07
Família Heidrich	08
Johann	09
Edward Munch – Morte no quarto do doente.....	37
Edward Munch – Morte.....	37
Agnes 3.....	38
Agnes 2.....	39
Agnes.....	39
Edward Munch – Menina com mãos na boca.....	40
Tristeza.....	41
Espreita	43
Sem título.....	43
Sem título.....	46
Sem título.....	47
Sem título.....	48
Camafeu.....	50
Queimada.....	51
Trabalho infantil.....	52
Sem título.....	53
Auto-retrato no espelho.....	54
Auto-retrato 2.....	55
Auto-retrato.....	57
Auto-retrato tupiniquim.....	58
Sem título.....	61
Olhos.....	62
Varais.....	67
Bodas na Rússia 2.....	68

Oma Dück.....	69
PA1 Opa 1936.....	71
Johann – 1936.....	72
Oma (parte 1).....	73
Oma (parte 2).....	73
Oma 3.....	74
Naldi.....	74
PA2 - Oma Dück – Cognato.....	75
PA – Oma.....	76
PA – Oma 2.....	76
Foto de Johann Dück.....	76
PA1- Johann.....	77
Foto de família.....	78
Tante Lina.....	78
PA1 – Johann, recorte 2 – 1ª impressão.....	79
PA2 – Johann, recorte 2 (cognato).....	80
PA3 - Johann, recorte 2 – 2ª impressão.....	81
Fotografia original em sépia digitalizada.....	82
Naldi.....	83
Marichen e Jüstinne.....	84
Sem título.....	89
Tante Cordélia (foto digitalizada).....	91
Tante Cordélia (impressão em acetato).....	91
Adri.....	92
Sem título.....	94
Placa 1 (Oma) – Placa 2 (Tante Lina)	98
Placa 1 (Onkel Bruno) - Placa 2 (Johann)	99
1ª Série: Monotípias com desenho e pintura.....	101
2ª Série: Imagens com matrizes collagraph.....	102
3ª Série: Fotocópias com recortes e xilogravuras.....	103
4ª Série: Decalque com acetato a partir de fotografias.....	106
5ª Série: Placas de cerâmica.....	107

Sumário

Introdução.....	01
Fotografias/Álbuns familiares.....	03

Capítulo 1

Histórias familiares/Origens e trajetórias

1.1 O retrato fotográfico na parede.....	09
1.2 O rosto.....	12
1.3 O olhar.....	14
1.4 O retrato.....	17
1.5 A memória.....	21
1.6 Identidade (e diferença)	25

Capítulo 2

Impressões utilizando as fotografias

2.1 Percursos do Processo.....	31
2.2 O encontro da monotipia e da fotografia.....	45
2.3 Sobre a linguagem da gravura.....	64
2.4 Sobre o procedimento da impressão com acetato.....	66
2.5 Sobre o tema e a técnica.....	84
2.6 Corpo/Imagem – Um suporte para a gravura.....	95
2.6.1 A terra como base do homem e a argila como suporte da imagem.....	95
2.6.2 Um corpo para a imagem, um suporte para a gravura.....	97
2.7 Acerca das cinco séries que surgiram no processo.....	100
2.8 Desdobramentos da pesquisa.....	108

Apêndices

1 Uma tentativa de classificação.....	113
2 A técnica da imagem na cerâmica.....	119

Referências	122
--------------------------	-----

Bibliografia	127
---------------------------	-----

Introdução

Em 2002, retomando minha pesquisa sobre a expressividade do rosto humano, que se dera na graduação (1991-1998), explorei diversas técnicas associadas: gravura, desenho, pintura, recorte em papel, fotocópia, colagem, fotografia, aplicativo para edição de imagens digitais. Em 2007 fiz uma pequena incursão na cerâmica. A gravura foi o fio condutor como técnica presente neste processo, mais especificamente, a monotipia.¹ A partir dela é possível de se chegar a resultados e descobertas que só durante o fazer e o refletir sobre a imagem trazem à tona novos elementos. Assim também a classificação da técnica descoberta.

A escolha do tema do projeto aconteceu em decorrência de minhas reflexões a partir de conversas e orientações da professora Luise Weiss e pesquisas em outras disciplinas freqüentadas no Instituto de Artes da Unicamp. Nestas disciplinas pude pesquisar acerca de assuntos que giravam em torno do homem contemporâneo.

1º) Interesse foi na área de saúde mental, analisando o percurso do artista norueguês Edward Munch e sua poética da “Melancolia”: Por que grande parte dos artistas tem necessidade de criar e para muitos é uma questão de vida ou morte?

2º) Novas formas de arte, “da cultura das mídias à cibercultura”²: Até onde a tecnologia pode ajudar e/ou destruir o homem? Como hipótese, o “crescimento dos signos” que hoje se avolumam nos bancos de dados das redes de hipermídia e que, além de obedecer ao desígnio de nossa evolução biológica, também obedecem a uma função psíquica visceral: a de compensar a espécie humana pela dor da mortalidade.

3º) “Arte e cidade”: as relações do homem com o meio em que vive, suas formas de expressão e quanto isto o afeta psico-socialmente.

Analisando um texto de Georg Simmel e obras do artista norte americano Edward Hopper pude verificar as diferenças entre o homem rural e o homem

¹ “Talvez a monotipia possa ser a confrontação mais moderna e atualizada do artista originando imagens únicas. Em sua forma menos complexa, uma monotipia pode ser criada com uma única tinta manuseada (usada como uma estampa para construir uma imagem), e alguma forma de ferramenta de mão para friccionar e transpor a imagem da lâmina/placa para o papel.” Wisneski, 1995, p.11. (Tradução própria).

² Santaella, 2003.

urbano, bem como as conseqüências no seu comportamento e como o artista representa isso em sua obra; em Hopper a representação é totalmente urbana.

Estas disciplinas foram muito importantes para articular minhas indagações e inferências acerca de assuntos relacionados ao homem, suas relações consigo mesmo e com o meio onde vive, sua inserção na sociedade nos diversos períodos da história e sua maneira de expressar-se na arte e na vida. Estas descobertas, juntamente com as pesquisas nos processos de criação, me levaram ao uso de um pequeno acervo de fotografias com retratos de família, através das quais pude enfocar personalidades que marcaram de alguma forma minha vida, deixando na memória lembranças carregadas de afetos que construíram e ainda constroem minha própria identidade.

Gostaria de registrar, também, uma importante viagem de estudos que realizei à Alemanha em maio/junho do ano de 2005. Estive com um grupo latino-americano (Brasil-Argentina-Chile) de 24 pessoas participando de seminários e visitas a várias cidades da Alemanha.³ Também estivemos algumas vezes hospedados em casas de famílias, participando de comemorações, apreendendo seus costumes e o seu modo de ser.

³ Fiz um registro fotográfico da viagem em quatro álbuns, num total de 1015 fotos. A viagem foi oferecida pela EKD - Evangelische Kirche in Deutschland (Igreja Evangélica na Alemanha – Luterana), pelo intercâmbio com a Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. O intuito era de conhecermos o país, seus costumes, sua história, a influência da Reforma Luterana e o assim chamado “caminho de Lutero”, que são as cidades pelas quais ele passou em vida, qual o papel da Igreja junto às comunidades e ao Estado hoje. Foram trinta e nove dias de muita convivência e informações. E o que mais me chamou a atenção na paisagem tanto urbana como rural são as marcas das lembranças da guerra. Por toda parte, cada canto, cada pedra, por menor que seja o ‘dorf’ (vila), você literalmente tropeça nas memórias da guerra. E em destaque eu coloco a visita feita ao ‘Reichstag’- Parlamento Alemão em Berlim. Na verdade todo o parlamento é muito singular, mas vou me ater ao meu espanto. Passando pela segurança na entrada do térreo ao primeiro andar superior, andamos por corredores com um pé direito muito alto, talvez uns seis metros. Quando nos deparamos com paredes de pedra totalmente pichadas com lápis, canetas e espécies de giz de cera por toda parte. O guia nos explicou que na última reforma do prédio, concluída em 1999, eles retiraram um antigo lambri que foi colocado na década de 50, logo após a Segunda Guerra Mundial. Para surpresa dos arquitetos eles encontraram todas as paredes pichadas com inscrições feitas pelos soldados russos do dia da invasão e tomada de Berlim. O guia explicou que foi tomada a decisão de não mais cobrirem aquelas paredes, mas que seriam mostradas a todos e deixadas como lembrança de um passado nada glorioso. E assim, como ouvimos de outros guias em outras partes do país: “- Isto é para que nunca nos esqueçamos do que aconteceu aqui!” E eu logo me reporte ao Brasil: Seria possível tal decisão em nossa capital, Brasília?

Fotografias - Álbuns familiares

Família Dück na Rússia



Bodas de Ana e Johann (pai)



Johann no exército como enfermeiro-1ª guerra

Família Dück no Brasil



Witmarsum/SC





Casa de hospedagem (para quarentena obrigatória) do governo brasileiro para imigrantes recém chegados da Europa a Santa Catarina – da direita para esquerda, minha avó materna é a segunda menina (segurando uma criança no colo) da primeira fila. (data: 1929)

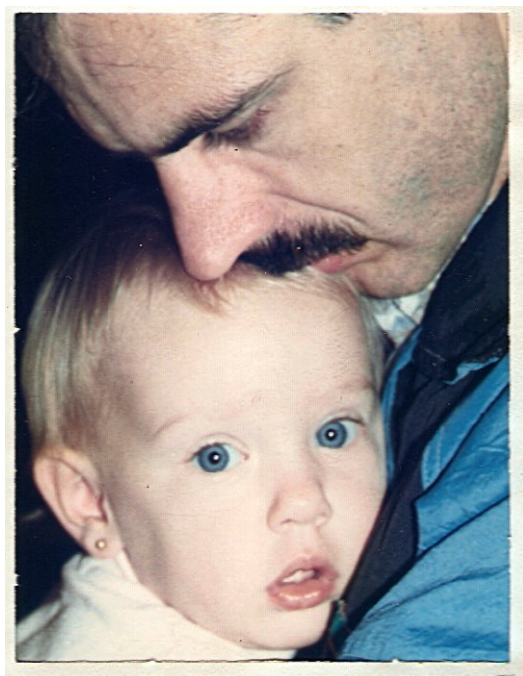
Família Georg



Família Prange



Família Bender



Família Heidrich



Família Heidrich



Capítulo 1

Histórias familiares/Origens e trajetórias

1.1 O retrato fotográfico na parede

“O rosto do outro é um enigma.
O rosto do outro nos apela.”

Emmanuel Lévinas

“- *Este homem salvou nossas vidas!*”, minha avó sempre contava, quando perguntávamos sobre aquele grande retrato fotográfico em preto e branco, pendurado na parede de sua sala. A cada ano, sempre de novo, eu pedia para que ela repetisse a mesma história e com paciência ela contava que aquele jovem de dezoito anos, seu irmão mais velho, que servindo o exército de Stálin na Rússia, salvou a família. Numa de suas visitas, advertindo o pai, que na sua próxima carta daria instruções secretas, através de um papel especial lavável em álcool, para uma possível fuga, caso a perseguição religiosa e étnica fosse desencadeada e houvesse perigo de morte pelo regime stalinista. Segundo ele, todas as correspondências que saiam dos quartéis eram lidas por seus superiores. Pouco tempo depois a família recebia a correspondência, confirmando a suspeita e seguiam as instruções do jovem soldado.



Título: Johann
Técnica: impressão s/ acetato s/ papel vegetal
Tamanho: 16 cm x 21 cm
Data: 2004

Então, da noite para o dia, arrumaram apenas algumas malas e abandonaram tudo o que possuíam, suas terras, casa, veículos, animais e colheitas nas colônias alemãs da Sibéria.⁴ Deixando para trás também seu filho mais velho que não poderia se ausentar do exército, sem que a fuga fosse descoberta. E fugindo, partiram de trem, viajando durante duas semanas através da Rússia até a distante Alemanha, com intenções de migrarem para os EUA. Isto deve ter acontecido mais ou menos na primavera do ano de 1929. Ao embarcar no trem naquele dia, contava minha avó, então com seis anos de idade, na pressa não conseguiu embarcar e quando o trem já partia seu pai pedindo para que ela corresse, conseguiu agarrá-la e colocá-la para dentro. Durante a viagem os vagões foram revistados diversas vezes pela polícia de Stálin, eles desconfiavam que houvesse pessoas tentando fugir do país⁵. Toda a família teve de se esconder mais de uma vez durante essas semanas atrás das malas no meio das bagagens. Chegando a Alemanha ficaram na embaixada de Berlim e depois no porto de Hamburg⁶, durante três meses como exilados políticos. A polícia russa descobriu seus paradeiros e pediu a extradição de toda família, mas a Alemanha não concedeu, pelo contrário, ajudou a intermediar sua vinda para terras brasileiras. Na época, os vistos de imigrantes para os EUA estavam suspensos, devido à crise econômica que se abateu sobre o país depois da quebra da bolsa de Nova York. Muitos parentes e amigos haviam migrado para lá, mas meu bisavô e seus seis filhos não podiam mais esperar. A situação sócio-político-econômica não andava bem na Alemanha e aceitaram vir para América do Sul, instalando-se no interior de Santa Catarina. Foi por intermédio do governo

⁴ Um amigo que trabalha na Rússia atualmente me contou, que naquela época soldados que chegaram após duas semanas da retirada à força de famílias para os “novos campos na Sibéria” (os Gulags, campos de concentração que Stálin havia criado para os considerados dissidentes do partido), encontraram ainda os pratos de comida embolorada em cima das mesas. Indicando que eles foram retirados sumariamente como estavam de suas casas, nem ao menos puderam fazer sua última refeição. O gado leiteiro ainda preso nos currais, mugia de fome sem ter sido ordenhado.

⁵ No ano de 1929, Stálin reforça o policiamento das fronteiras e a famosa cortina de ferro, a partir daquele ano, torna-se praticamente intransponível.

“Em 1924, depois da morte de Lênin, a coletivização foi introduzida. O povo era expropriado inteiramente de seus bens, de suas terras e dos seus animais domésticos, que eram simplesmente confiscados sem compensação, e as pessoas eram obrigadas a trabalhar gratuitamente para o governo russo. Os fazendeiros ricos, naturalmente, não quiseram participar do sistema de fazendas coletivas. A partir de 1928, muitas dessas pessoas foram exiladas para a Sibéria. Foi o primeiro caso de alemães reassentados em campos de trabalho na Rússia.” Müller, 1998, p. 102.

⁶ Foi inaugurado no ano de 2007 o chamado ‘Porto dos Sonhos’ em Hamburg, Alemanha, espaço restaurado onde se conta a história da imigração até os anos de 1930, onde mais de cinco milhões de imigrantes, na maioria alemães, saíram do país. Oitenta por cento para os EUA e o restante para a América Latina.

brasileiro, numa cidade hoje conhecida como Witmarsum⁷. A oferta era uma colônia de mata e algumas ferramentas para construir suas casas.

Do filho deixado na Rússia nunca souberam mais que poucas notícias trazidas por algum amigo ou parente longínquo. A última notícia que chegou à família no Brasil é que ele havia se casado, tinha duas filhas e pela segunda vez tinha sido preso e deportado para algum Gulag na Sibéria.

Não há túmulo, somente rastros: um retrato numa foto, o luto de quem o conheceu na Rússia e a lembrança de quem ouviu sua história no Brasil⁸. Na verdade, hoje, em relação à família no Brasil só há um retrato e a lembrança das histórias contadas, pois todos os que o conheceram já não existem mais. Para a família que se separou não há mais que lembranças. A falta de notícias, a interrupção dos contatos familiares na Rússia não possibilitou nem sepultamento, nem a memória de alguma notícia do que de fato aconteceu com ele. Um membro perdido, não se sabe bem aonde, nem como. Sentimentos de dor e injustiça ficam na lembrança, pedindo esclarecimentos, dando a impressão de que não há mais nada a fazer, só a vontade de outro desfecho possível. Uma notícia sequer talvez apaziguasse tais sentimentos e o desejo de agradecer e reconhecer seu altruísmo. Esta história tem uma carga emocional muito forte, perdas que me fazem empatizar com outras famílias que também viveram tal drama. Lembrando-nos que poucos tiveram a sorte de não serem apanhados na fuga⁹. Embora já houvesse denúncias de campos de trabalhos forçados desde a década de 20 do século XX, estas histórias começaram a vir à tona oficialmente somente depois da Perestroika e da queda do muro de Berlim em 1989.

⁷ Esses imigrantes fundaram o lugar em 1930 e em 1954 migraram novamente e fundaram outra cidade com o mesmo nome, a 70 km de Curitiba no Paraná, onde seus descendentes vivem até os dias de hoje.

⁸ Luise Weiss In. “Retratos: in memoriam”. p. 27, vai falar de situação semelhante na história do irmão gêmeo de um tio-avô seu, morto em 1915 durante a primeira guerra mundial: “Pepi não teve uma sepultura (...). Nos campos de guerra não houve tempo para tal. A pequena urna-caixa com os tocos de cigarro que sobraram, foi reaberta. Sua história foi reaberta por pinturas, desenhos e gravuras.”

⁹ Sabe-se hoje, através da história oficial, que Stálin exterminou a partir de 1929 em torno de 22 milhões de pessoas durante o seu governo.

1.2 O rosto

O rosto sempre foi um tema recorrente na minha prática artística. Na graduação ele aparecia com maior frequência que os outros, tanto no desenho, na pintura, na escultura, na cerâmica e na fotografia. Trabalhando nas disciplinas de desenho e pintura com o rosto humano e seus biotipos, percebi que dentro da história da arte, nos retratos de família, nas imagens da cultura contemporânea e no meu imaginário o que me chamava mais atenção era a expressão do rosto humano. Procurava traços que demonstrassem os sentimentos, os pensamentos, as marcas da vida ou aquilo que ninguém consegue explicar na face humana. É quando nos perguntamos: quem é este outro ser que me olha? O olhar como janela da alma.

O humano, sua face¹⁰, seu olhar. A pergunta que me faço é: por que o rosto desperta tanto interesse em todos nós, também artistas e das pessoas comuns? Mesmo as mais humildes e iletradas ficam satisfeitas ao verem seus retratos fotográficos ou quando os recebem de parentes e amigos. Talvez, porque através deles, representemos a nós mesmos, pequenos rastros de nossa existência. Uma vez como máscara que esconde, mas também como espelho do que somos em nosso interior, o que pensamos, como sentimos sobre os fatos e principalmente sobre as pessoas ao nosso redor. Poderíamos fazer muitas leituras a partir dele. Ele designa muitas coisas: temperamento, personalidade, estado de espírito (humor), idade (nem sempre), sentimentos, estados de saúde, enfim, o que mais?

Sem ele não seríamos nós. Imaginemos alguém sem face/rosto e ele seria um infeliz marginalizado. Este é nosso “cartão de visitas”, é com ele que nos apresentamos ao mundo.¹¹

¹⁰ Do latim *facies*, ei, s.f. – face, rosto, fisionomia, ar, porte, figura, imagem, aspecto, espelho, fantasma.

Do Grego: **σιαγών** (siagón) = face. **πρόσωπον** (prósopon) = rosto. Originalmente, é provável que significasse aquilo que atraía o olho (pros, “em direção de” e ops, “olho”), aquilo que se olha. No grego secular significava “rosto”, “máscara mortuária”, “máscara do ator”, e depois (fig.) o “papel” desempenhado pelo ator. Quando se empregava para coisas, significava a “superfície”, ou a de cima, ou aquela que ficava de frente a quem olhava. Ocasionalmente se empregava para “rosto” dos deuses. Quando se empregava para uma parte que representava a totalidade, significava “figura”. O significado de “pessoa” (que não se achava antes de Políbio) é um empréstimo do uso latino. In Coenen e Brown, 2000, p. 2150.

¹¹“(…) O rosto é uma cabeça à qual se acrescenta a profundidade do tempo, que lhe fornece simultaneamente vida e morte; uma cabeça cheia de marcas, em que se desvenda um passado, em que se adivinha um futuro, em que se surpreende ao vivo o trabalho da morte, a sombra do vazio para um ser. O rosto pertence, pois, a um corpo e apenas é uma parte do corpo. Digamos que é para a cabeça o que o olhar é para os olhos ou a fala para a boca. A exposição indiscreta de um enigma; abertura de uma fechadura sem chave. A exibição de um

Assim, represento-o a partir das pessoas que de uma maneira ou outra fazem parte dos meus afetos, conhecidas ou das quais um dia ouvi falar pelas fotografias de família. Dessas personalidades ocultas nas caixas guardadas em alguma gaveta ou então esquecidas num armário da casa. Imagens esquecidas que um dia foram, como nós, de carne e osso, e hoje são pó e memória. Memória para quem ainda se preocupa e lembra-se de olhar dentro das caixas e gavetas. Memória de quem curiosamente pergunta: De quem são estes rostos amarelados pelo tempo? São rostos parecidos com o meu. Parecidos com aqueles que vivem ao meu lado hoje. Que heranças genéticas e culturais são estas que vêm gravadas na nossa face e no mais íntimo de nosso ser? E as histórias que se conta sobre elas fazem-nos saber como chegamos até aqui e no que eles acreditavam e como lutaram num mundo distante apenas no tempo e no espaço.

nada invisível e capital, que se oculta mostrando-se, que se mostra ocultando-se. O que temos de mais comprometedor, de mais secreto, sendo também a porção mais perigosamente exposta de nós mesmos, que o pudor ou a simples prudência aconselharia antes pôr ao abrigo... Por meu rosto, eu confesso – sem saber o quê. Proclamo uma confidência à vista de todos, e ignoro qual. Minha cabeça me pertence, meu rosto me escapa.” Debray, 2003, p.198-199.

1. 3 O olhar

No rosto humano há algo que nos chama atenção. Entre todos os elementos que compõem a fisionomia: a boca, o nariz, os olhos e também as orelhas (em alguns casos é o que mais se destaca), mas, aqui sem nos ater a questões faciais, o que mais me chama a atenção são os olhos, especificamente o olhar. Por vezes, estes vêem o indizível. Quando olhamos e vemos os olhos de nossos semelhantes, podemos perceber algo muito especial mesmo em relação a estranhos. Alguns diriam que podemos ver bem fundo na alma¹². Num mundo tão coisificado onde a sociedade do espetáculo¹³ nos torna analfabetos de viver nossas próprias vidas, não temos mais tempo e nem espaço para ver¹⁴ o outro. É preciso voltar a aprender a olhar com amor Ágape¹⁵, a nos relacionarmos, por que caso não o façamos, seremos tão vazios e solitários que nos tornaremos cegos de nós mesmos.

É preciso olhar o outro bem de frente e sentir o que ele nos tem a dizer. É o diálogo começando pela simplicidade do olhar, um diálogo diferente, sem palavras.¹⁶ Um olhar que olha e vê o outro como ‘outramente outro’, conforme Lévinas¹⁷. Que vê o outro e a si mesmo como partes de um mesmo mundo, que vê na relação o poder de transformar seus sentimentos, pensamentos e a própria vida, que nos impele a reagir em favor do outro.¹⁸ O sentar frente a frente e ver num sentido mais profundo: Quem é este outro que passa e/ou vive ao meu lado? O que vai dentro dele? Descobrimo no semblante do outro motivos pelos quais

¹²Alma: Parte imaterial do ser humano; conjunto das faculdades intelectuais e morais do homem; espírito humano; índole; vida; animação; coragem; entusiasmo; pessoa; (...). Ferreira, 1979, p.56.

¹³ Segundo o conceito de Guy Debord em seu livro “A sociedade do espetáculo”.

¹⁴ Ver: Conhecer ou perceber pelo sentido da vista; enxergar; avistar; distinguir; ser espectador ou testemunha de; assistir a; percorrer; viajar; visitar; encontrar-se; avistar-se com; reconhecer; prestar serviços médicos a; observar, notar; atentar em; deduzir, concluir; imaginar; fantasiar; tomar cuidado em; examinar, investigar; calcular; prever; ler; idear; ponderar; (...). In: Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa, Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. Editora Nacional, 1979, p. 1237.

¹⁵ Além desse amor existe também o amor: Eros e Filos.

¹⁶ “O olhar é uma tesoura e uma cola a partir da qual recortamos o mundo e o concatenamos, mas a palavra ‘olhar’ já é incompetente do ponto de vista lingüístico para o que procuro, pois recortamos do mundo o que sentimos, o que percebemos e isso se dá dos diversos modos como se diz o nosso corpo, não apenas através do ver, dos olhos que vêem, mas da inteira experiência de nosso corpo, nosso inteiro ser. É certo que uma teoria do ser não terá a boa vontade da minha mirada, mas que ela aconteça, filosofia incidental, à revelia de meu desejo, é o que louvo.” Tiburi, Filosofia cinza. In: Seligmann-Silva, 2006. p.263.

¹⁷ Costa, 2000, p.125.

¹⁸ “A relação com o rosto é de partida ética”, dizia Lévinas. (...) Para chegar logo a estética – contentar-me-ei com um simples dado de evidência. Pela representação do rosto é que a moral se insinua na estética.” Debray, 2003, p. 199.

importa viver. Algo que se compartilha cria laços para toda uma existência¹⁹, principalmente quando o fazemos com empatia e nos esforçamos para imaginar o outro²⁰ e não destruí-lo²¹. Um texto que ilustra isto muito bem e que há muito tempo me tem acompanhado como um desafio é o que Antoine de Saint-Exupéry escreveu em seu livro “O Pequeno Príncipe” no Cap. XXI²², logo depois que o pequeno príncipe deita na grama e chora pela descoberta de que sua rosa não era a única no mundo. Há um diálogo entre o príncipe e a raposa, ela diz:

*Você é para mim nada mais que um pequeno menino como cem mil outros meninos totalmente iguais. Eu não preciso de você e você muito menos de mim. Eu sou para você apenas uma raposa, semelhante a cem mil outras raposas. Mas, se você me domesticar (tornar íntimo. No português foi traduzido por: cativar), nós precisaremos um do outro. Você vai ser único no mundo para mim. Eu vou ser única para você neste mundo.*²³

Mais adiante a raposa vai explicar para o menino como é que se cativa, ou torna-se íntimo de alguém.

*Você precisa ser muito paciente. Primeiro você se senta um pouco distante de mim sobre a grama e eu furtivamente te olharei do canto do meu olho e você não vai falar nada. O falar é a fonte das incompreensões. Mas a cada dia você pode sentar-se um pouquinho mais perto...*²⁴

É esse olhar que eu procuro dentro do meu trabalho. Um olhar que nos aproxime das pessoas, pois o rosto de qualquer ser humano vale a pena ser

¹⁹ Saint Exupéry vai dizer que “você é eternamente responsável pelas coisas que cativa”. Saint-Exupéry, 2006, p.74.

²⁰ Amoz Oz escritor israelense na juventude militante sionista, hoje pacifista do conflito israelense-palestino escreveu em seu livro ‘Como curar um fanático’ que a melhor defesa contra o fanatismo político está entre outras coisas na capacidade de ‘imaginar o outro’, de colocar-se na pele do outro. Esta entrevista foi dada a Yossi Klein Halevi, correspondente em Israel da revista americana The New Republic e membro do Centro Shalem, Instituto de pesquisa acadêmica com sede em Jerusalém. Halevi, Dez. 2007, p. 45-48.

²¹ Segundo Amoz Oz, na mesma entrevista citada acima: “Sabendo-se que não é fácil, ou às vezes quase impossível, para aquele que está ou foi espoliado se colocar no lugar do outro, é mais fácil fazê-lo quando se está no poder.” Outra referência nos traz Gagnebin sobre a opinião de Adorno acerca da “pedagogia iluminista”: “É a ordem econômica injusta que leva os indivíduos a aderir a ideologias racistas e fascistas, mais do que disposições subjetivas individuais.” Gagnebin, 2006, p. 103.

²² Esta tradução foi feita a partir de uma tradução do alemão: Saint-Exupéry, 1985, p. 66.

²³ Saint-Exupéry, Op. Cit., p. 67.

²⁴ Idem. ibidem, p. 66.

admirado e reconhecido como detentor de traços estéticos. Estético num sentido amplo, não apenas dos ângulos perfeitos, mas de todas as rugas marcadas pelo tempo e que identificam cada um de nós e nos tornam valores inestimáveis para aqueles que nos cativaram. Pessoas diferentes, não melhores umas que as outras, que vierem a se encontrar em qualquer parte da face da terra deveriam ter tempo para cativarem umas as outras, assim teríamos menos guerras, desigualdades e mais alegria e esperança de um mundo melhor.

Gostaria que as expressões encontradas e trabalhadas nas gravuras incitassem o olhar do espectador a serem olhados pela imagem que os olha.²⁵ Que a imagem fizesse o espectador pensar sobre os rostos que ele mesmo conhece e a sentir e imaginar o outro através dessas imagens.²⁶ Algo que faça o público refletir sobre si mesmo.

²⁵ “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.” Didi-Huberman, 1998, p. 29

²⁶ Uma referência neste sentido é o filósofo francês Emmanuel Lévinas e com ele a artista alemã Tanja Leonhardt. No ano de 2007 ela colocou no hall de entrada do Klingspor Museum de Offenbach no marco da exposição ‘A escrita toca’ uma instalação chamada “O rastro do outro”. O crítico Peter Kropp escreveu: “Lá ela apresenta faixas de pano transparente com fotografias de casais com textos relacionados. As fotografias das pessoas desconhecidas ela comprou em leilões na internet e imprimiu em seda. O trabalho dela relaciona-se com as reflexões do pensador francês Emmanuel Lévinas, que no seu texto ‘O rastro do outro’ tematiza o fenômeno do ser humano no seu ser diferente, na sua condição de estranho. A instalação mostra como é possível fazer um retrato visual e escrito de uma pessoa e qual função cumprem nesse processo a memória, o tempo e o fato de que tudo é passageiro. O ambiente transparente deixa margem para pensamentos e perguntas.” Este texto e as imagens da exposição encontram-se disponíveis em alemão no site <http://www.atelierleonhardt.de/Ausstellung.htm>.

1.4 O Retrato

Destaco algumas idéias sobre uma poética a partir do retrato. A escolha deste gênero para pesquisa, como já colocado anteriormente, surgiu das primeiras monotípias e do interesse pelo rosto humano. Na busca por uma identidade visual passei a utilizar e me apropriar de antigos retratos fotográficos.

Se a pergunta hoje fosse porque o retrato, o que teria a dizer é que através dele é possível expor um pensamento sobre as experiências do tempo vivido. Procuro um signo e/ou sinal que possa representar o foco, a essência das minhas preocupações estéticas/éticas. Por isso a eleição do rosto e nele o olhar do humano para refletir sobre o eu e o outro.²⁷

Pedro Azara nos diz que:

*Os retratos mantêm algo mais que a recordação evanescente do modelo. De algum modo mantêm viva sua presença; guardam e protegem sua presença viva que se percebe sempre através de seu olhar luminoso.*²⁸

Para ele o retrato tem oscilado entre o simples documento icônico e a do ídolo mágico. Certas vezes tem servido para informar o público acerca de grupo de pessoas representadas e em outras tem sido criados para substituí-las.²⁹ Os retratos podem também ser armas eficazes, poderosas e terríveis, como bem sabem os ditadores. Quando contemplamos a arte do passado nos acostumamos a fixar nossa atenção nos retratos. São uma prova do talento do artista. Mas o retrato até o século XIX era considerado um gênero menor, indigno dos grandes mestres. Pois o artista estava a serviço do rei ou da Igreja e uma das suas tarefas era multiplicar as imagens dos governantes e seus familiares a fim de que seus súditos os tivessem sempre presentes. Por isso desde a antiguidade se preferia a arte fantástica ao retrato. Além do que as figuras criadas nunca reclamavam do resultado da representação. O tribunal eclesiástico também com certeza fazia

²⁷ Um artista cujo trabalho é muito significativo neste sentido é JR, fotógrafo francês que expõe na favela da Providência no Rio. Seus retratos painéis são colados nas casinhas da própria favela, nos muros, nas escadas que sobem o morro. Quem passa de carro nas autovias se depara com enormes olhares de mulheres fitando os transeuntes. Seus retratos no Brasil fazem parte de um projeto a nível mundial que iniciou no ano de 2007 em Israel e Palestina. <http://www.jr-art.net/>

²⁸ Azara, 2002, p. 13-14.

²⁹ No filme de Milos Forman “Sombras de Goya” ou “Goya’s Ghost”- 2007, o retrato do padre que Goya pintou é queimado em praça pública após o retratado ser acusado pela “Santa Inquisição”. A figura do quadro substituiu o próprio, que havia fugido de Madrid para Paris.

severa supervisão, tanto que El Greco teve problemas com ele e Goya teve que “presentear” suas matrizes em metal ao rei, pois as acharam subversivas.³⁰

A arte do retrato tem haver com seu tempo e as mudanças de ânimo. Os homens envelhecem e morrem, mas suas imagens, não só perduram quase eternamente, mas também se convertem no único testemunho fiel e duradouro da fisionomia e da alma de um ser humano em concreto. A dúvida que fica é se tal empreitada é plena de sucesso.³¹

Sócrates, diz Azara, sustentava algo que não era novidade, algo que está na origem do retrato: que a imagem tem mais haver com a alma do homem do que com o aspecto físico. Ele nos dá o exemplo concreto do busto do próprio Sócrates feito por Lisipo. Dando a ele o crédito de hoje vermos e sabermos ao certo quem era o filósofo, suas virtudes na galeria imensa dos bustos anciãos. Diz ele porque transparece um olhar agudo ou melancólico, que sugere nele o mundo interior em que ainda hoje valem a pena aventurar-se ou aprofundar-se.

Na história do retrato é interessante observar a trajetória do pensamento humano desde a antiguidade e como esse muda a representação e a forma de ver até nossos dias.³²

³⁰ Debray vai dizer que: “A sociedade aplica um caráter nos indivíduos, os quais, o que quer que sejam, devolvem ao emissor os mitos que fundamentam a sociedade, como uma superfície refletora devolve os raios que a iluminam. O rosto sempre esteve refém de nossas crenças. Na sua idade da pedra, ele foi prisioneiro de uma magia; na era do afresco, de uma teologia; na era da tela, de uma psicologia ou de uma sociologia.” Debray, 2003, p. 205.

³¹ “Quem já viu um outro tal qual (...). Qual indivíduo pode, de fato, gabar-se de ter encontrado outro? Talvez seja melhor assim. Se ficarmos espantados diante de cada aparição, raspar as faces circundantes das máscaras de carnaval ou de prestígio, estaremos cedo ou tarde tomados de angústia em todo canto da rua, de vertigem em vertigem. Felizmente, o que acreditamos saber sobre os rostos – começando pelo nosso, a nossos olhos o mais imaginário, o mais irreal de todos – se reimprime ao que vemos, o que é bem pouco. Evoluímos em sociedade, sob a proteção de halos preventivos. Um retratista, no fundo, é alguém que refaz cada rosto, um a um, desfazendo a idéia aceita que cada um, e ele próprio, tem de si. Dizia Munch que ‘o retrato faz cair a máscara’.” Idem, ibidem, p. 205-206.

³² Pedro Azara trata de três abordagens sobre o retrato no ocidente: O retrato na antiguidade: a reprodução do corpo; a contribuição cristã: o retrato renascentista, maneirista e barroco (uma arte de olhares); O retrato contemporâneo: a decomposição do ser e da alma. “O estudo se centra em um tipo de retrato (e de auto-retratos): os retratos que parecem derivar dos ícones bizantinos e, anteriormente, dos retratos de El Fayyum. Se trata, pois, de imagens pintadas – a fotografia não foi considerada – de rosto ou de busto, de frente, nas que os olhos são os protagonistas, e que, quase sempre, observam fixamente o expectador. Estes retratos individuais, semelhantes a reflexos num espelho, mostram seres humanos, livres de artifícios, que se olham e vêem a cara limpa.” Azara, 2002, p. 9-10.

Sobre isso Debray também comenta: “O que tem para nos dizer a história das formas acerca da história da alma – suas fobias, seus assassinatos ou seus pesadelos -, passa com prioridade pelas aventuras e desventuras do retrato e do auto-retrato, um cursor do inconsciente coletivo. No caso do ocidente moderno, as vicissitudes estéticas do rosto (do renascimento até nossos dias) ilustrariam muito bem o deslizamento de uma sociedade de costumes e hierárquica de tipo comunitário, a um individualismo nu e que causa pânico.” Debray, 2003, p. 199.

Meu interesse no retrato ultrapassa as linguagens em que ele pode ser expresso, se na pintura, fotografia, gravura ou outra técnica. Meu foco é o rosto e nele o olhar. Já nas manchas das monotípias, com interferências de outras técnicas juntamente com o computador, ou no suporte de cerâmica junto às experiências formais, conteúdos e técnicas o tema permaneceu, foi o fio condutor de todo o processo.

Talvez, para explicitar melhor em que sentido proponho a leitura das imagens a partir do retrato fotográfico destaco o que Annateresa Fabris introduz no Capítulo I do seu livro “Identidades Virtuais”. São duas categorias que penso estarem presentes na minha poética: “História e romance: as duas categorias que Baudelaire propõe para o retrato pictórico podem ser adotadas para a análise do retrato fotográfico, apesar das ressalvas feitas pelo poeta à imagem técnica.”³³

Quando através da apropriação de fotos antigas de família trago estes rostos para o trabalho poético, faço uso dessas duas categorias propostas por Baudelaire. Fabris cita a idéia que Julia Margaret Cameron tinha acerca de seu trabalho:

A idéia do retrato como romance é defendida por ela numa carta a John Herschel. Ao buscar o desfocamento da imagem, aspira “combinar o real e o ideal, sem sacrifício da Verdade pela possível devoção à Poesia e à Beleza”. A relação profunda com o modelo é mais um índice desta concepção. Julia Cameron sente ter um “dever” para com ele, que a impele a registrar “fielmente a grandeza do homem interior bem como as feições do homem exterior.”³⁴

Baudelaire reivindicava uma relação empática ente retratista e seu modelo e Nadar foi exemplar nesta atitude. Como jornalista e caricaturista, depois que descobriu a fotografia, foi considerado retratista intelectual predileto de Paris. Ele possuía esta capacidade de penetrar na interioridade do ser humano. Consequia dar “aquela semelhança íntima” que só a comunhão de fotógrafo e modelo poderia formar.

³³E continua: “Enquanto história, o retrato supõe a tradução fiel, severa e minuciosa do contorno e do relevo do modelo. Isso não exclui a possibilidade da idealização, ou seja, a escolha da atitude mais característica do indivíduo e a ênfase dos detalhes mais importantes em detrimento dos aspectos insignificantes do conjunto. Enquanto romance, o retrato é, sobretudo, produto da imaginação, mas nem por isto menos fiel à personalidade do modelo, cuja cabeça pode estar integrada numa cálida atmosfera difusa ou emergir ‘das profundezas de um crepúsculo’.” Fabris, 2004, p. 21.

³⁴Idem, ibidem, p. 23.

O retrato é um gênero que pode dar importância e sensibilidade ao rosto ainda na arte contemporânea. Através dele podemos enfocar o eu e ou outro. O eu no auto-retrato e o outro como apropriação dos rostos familiares. O retrato pode ter partes comunicantes do eu. Através da força do olhar, da luz e da sombra se revelam fragmentos do ser, informações que só podem ser vistas e interpretadas através do olhar. Por isso a predileção pela fotografia em Preto e Branco. A luz é muito importante; quando ela faz o jogo do claro escuro traz traços fisionômicos à tona. A foto em Preto e Branco dá profundidade aos traços, mas também à personalidade retratada.

Nadar dizia que se podia aprender a técnica durante o dia, o que não podia ser aprendido era o “sentimento da luz”. Isto era próprio do

“fotógrafo-artista, captar a relação da luz, pois dela derivava a possibilidade de obter ‘o entendimento moral do sujeito - aquela compreensão instantânea que o coloca em contato com o modelo, o ajuda a resumi-lo, o dirige para seus hábitos, suas idéias e seu caráter e lhe permite produzir não uma reprodução indiferente, (...) mas uma semelhança realmente convincente e empática, um retrato íntimo’.”³⁵

Então, porque o trabalho a partir do retrato fotográfico? Ele é importante quando a imagem consegue tocar “a consciência afetiva” de quem a observa. Barthes vai dizer:

No fundo – ou em última instância para se ver bem uma foto, o melhor é erguer a cabeça ou fechar os olhos. (...) A fotografia deve ser silenciosa (...): não se trata de uma questão de “discrição”, mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida num estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos e fazer falar a imagem em silêncio). A foto toca-me quando retiro do seu “blá-blá” vulgar: “técnica”, “realidade”, “reportagem”, “arte”, etc: nada a dizer, fechar os olhos, deixar que o por menor suba sozinho à consciência afetiva.”³⁶

Nestas imagens fotográficas o que também é importante é saber que aquelas pessoas realmente existiram. Que suas histórias são reais, como diz Barthes: “o real em estado passado.”³⁷

³⁵ Fabris, Op. Cit., p. 24.

³⁶ Barthes, 2007, p. 64.

³⁷ Idem, ibidem, p. 92-93.

1.5 A Memória

Vejo que também é imprescindível, na minha busca poética, o resgate³⁸ da memória pessoal no contexto da memória coletiva. As fotografias que usei fazem parte do acervo da minha família. São imagens de ascendentes alemães e alemães-russos³⁹ que vieram como imigrantes da Alemanha ao Brasil em busca de trabalho e paz nos séculos XIX e XX. Uma foto em especial, de um tio-avô materno que ficou na Rússia, muito provavelmente preso e desaparecido nos Gulags que o regime de Stálin criou para seus dissidentes na década de 1920, desencadeou o uso do acervo de fotos da família. Junto com essas imagens fotográficas chegam também as histórias contadas oralmente por minha avó materna: suas experiências pessoais durante todo o processo de saída do Continente Europeu até a chegada ao Brasil. Um grande mosaico da história não oficial juntamente com seus retratos não oficiais.

³⁸ Jeanne Gagnebin comenta em seu livro “Lembrar, escrever, esquecer”, acerca da necessidade de não esquecer as vítimas do sofrimento nazista e a impossibilidade dessa representação tratada no livro de Adorno: “Como nos livros de Primo Levi ou de Robert Antelme, uma afirmação radical nasce dessas páginas de Adorno: a mais nobre característica do homem, sua razão e sua linguagem, o logos, não pode, após Auschwitz, permanecer o mesmo, intacto em sua esplêndida autonomia. A aniquilação dos corpos humanos nessa sua dimensão originária de corporeidade indefesa e indeterminada como que contamina a dimensão espiritual e intelectual, essa outra face do ser humano. Ou ainda: a violação da dignidade humana, em seu aspecto primevo de pertencente ao vivo, tem por efeito a destituição da soberba da razão.

No domínio mais especificamente estético, esse abalo da razão e da linguagem tem consequências drásticas para a produção artística. Criar em arte - como em pensamento - “após Auschwitz” significa não só rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento, tarefa por certo imprescindível, mas comum a toda tradição artística desde a poesia épica. Significa acolher, no próprio movimento da rememoração (mais no sentido de *Eingedenken* benjaminiano do que *Erinnerung* hegeliano) essa presença do sofrimento sem palavras nem conceitos que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos. (...) Adorno tenta pensar juntas as duas exigências paradoxais que são dirigidas à arte depois de Auschwitz: lutar contra o esquecimento e o recalcamento, isto é, lutar igualmente contra a repetição e pela rememoração; mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido; evitar, portanto, que ‘o princípio de estilização artístico’ torne Auschwitz representável, isto é, com sentido, (...) como mercadoria que faz sucesso (...). Desenha-se assim uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido. Um paradoxo que estrutura, aliás, as mais lúcidas obras de testemunho sobre a Shoah (e também sobre o Gulag), perpassadas pela necessidade absoluta do testemunho e, simultaneamente, por sua impossibilidade lingüística e narrativa.” Gagnebin, 2006, p. 77-79.

³⁹ São assim chamados todos aqueles imigrantes alemães que foram no século XVIII, atendendo ao chamado de ‘Catarina a Grande’ imperatriz da Rússia, colonizar as regiões ao redor do Rio Volga na Rússia. Observando que em 1989 quando caiu o muro de Berlim, os descendentes de alemães que ainda haviam sobrevivido à perseguição étnica-política-religiosa na Rússia foram reenviados de volta a Alemanha. Num acordo do governo de Gorbatchov e Kohl todos aqueles que desejassem voltar a terra de seus antepassados poderiam fazê-lo. Hoje na Alemanha há um grave problema de adaptação dessas comunidades, pois muitos voltaram, mas não tem mais a cultura germânica nem falam a língua dos seus antepassados. A Rússia por sua vez nunca deu cidadania a nenhuma geração posterior a dos primeiros imigrantes que lá chegaram e moravam em seu território.

Penso que este resgate histórico seja também um tributo, um “canto poético”, um “discurso póstumo”, uma narrativa não épica de um herói anônimo, mas guardado pela lembrança de quem sentou e ouviu a sua história.

Segundo Gagnebin⁴⁰, Benjamin fala de uma questão primordial ligada a questões políticas, éticas, questões dolorosas – o fim da narração tradicional. Ele trabalha isto no livro “Pobreza e experiência”, onde a experiência não é mais possível, por causa das duas guerras, não é mais possível narrar tal horror. No segundo livro “O narrador”, ele constata esse fim tradicional, esboça a idéia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas.⁴¹ Benjamin vai falar que esse narrador é muito mais humilde, bem menos triunfante, uma figura até anônima. Para ele o narrador também “seria a figura do trapeiro, do lumpensamler ou do chiffonier, catador de sucata e de lixo, este personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder.”⁴²

Gagnebin, falando do “narrador sucateiro” de Benjamin: (Lumpensammler/Chiffonnier) “não tem por alvo recolher os grandes feitos (...),” apanha “tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação (...), algo com que a história oficial não sabe o que fazer.”⁴³

Assim também, quando tomo estes retratos de meus antepassados para com eles criar uma poética da memória quero trazer a história não oficial destas pessoas que na sua humildade nunca reivindicaram qualquer palavra dentro dos livros de história oficial, mas que discretamente vieram a estas terras brasileiras e deixaram suas marcas na cultura deste país. São pessoas que demoraram a achar o seu espaço como cidadãos; muitos nem sequer aprenderam suficientemente a língua nacional, mas trabalharam para se adaptar a nova terra e construir laços de amizade com os que aqui encontraram e conviviam.⁴⁴

⁴⁰ Gagnebin, Op. Cit. p. 49.

⁴¹ Idem, ibidem, p. 53.

⁴² Idem, ibidem, p. 53,54. Nesse sentido é interessante citar também o filme brasileiro: “Narradores de Javé” da diretora Eliana Café, 2003. No filme os pequenos moradores da cidade chamada Javé, sem nenhuma projeção regional, só importante para aqueles que lá vivem, decidem escrever eles mesmos a história da cidade. Com a ajuda de um ex-carteiro, deixado no ostracismo por suas peraltices, que é convidado a escrever a história de sua cidade, na esperança de que ela seja poupada de uma desapropriação para a construção de uma nova barragem do governo.

⁴³ Idem, ibidem, p. 54.

⁴⁴ Tanto com os imigrantes de outros países que vieram também da Europa, como com os índios nativos chamados “bugres” pelos europeus, que ainda habitavam as terras catarinenses.

Observando que, através de relatos orais e escritos, tal convivência nem sempre era pacífica.

Gagnebin nos pergunta: “O que são esses elementos de sobra do discurso histórico?”⁴⁵

A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar o sofrimento, o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial⁴⁶ levaria ao auge na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu por sua súbita morte). Em segundo lugar, aquilo que não tem nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente - quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido.⁴⁷

Creio que ao trazer este projeto de pesquisa para o espaço acadêmico possa também lançar um novo espaço para a memória desses retratados, como poética, uma nova forma de ver, ouvir e traduzir visualmente a tradição oral destas histórias que ouvi na infância. Um espaço simbólico, uma narrativa fragmentada ligada a memória voluntária e involuntária.⁴⁸

Gagnebin termina seu texto retomando o sonho recorrente de Primo Levi, no qual as pessoas que ouvem suas histórias sobre Auschwitz se retiram sempre, todas as noites, não querendo saber desses horrores por ele passado. Gagnebin diz que estas pessoas não querem que essa história ameace também sua linguagem ainda tranqüila; tirando a possibilidade de ela ser retomada e transmitida em palavras diferentes. Eu diria, em uma narrativa também plástica, uma outra forma de contar, de reelaborar o passado. Ainda, segundo Gagnebin:

⁴⁵ Alguns trabalhos recentes de artistas neste sentido são de: Paulo Fridman em São Paulo com sua série “Retratos falantes” <http://feaznar.multiply.com/calendar/item/10561>, Anke Heeleman em Weimar com sua loja chamada (Fotothek) especializada em fotos esquecidas – www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2216599,00.html

⁴⁶ Meu bisavô lutou como enfermeiro na primeira guerra mundial na frente Russa, ficando três anos longe de casa. Ele voltou quase um ano após a guerra ter terminado.

⁴⁷ Gagnebin, Op. Cit. p. 54.

⁴⁸ Idem, ibidem, p.152.

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária (...), testemunha seria também aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante como um revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas por que somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.⁴⁹

Quando ouvia as histórias de minha avó e captava toda a dramaticidade sinestésica que elas passavam, pensava sempre como eu poderia ajudar tais pessoas. Ou, por que alguém faria tais maldades com outros seres humanos? E na ânsia de sempre querer saber mais, pedia que ela repetisse aquela história novamente. Depois, ia olhar aquele retrato na parede e em silêncio ficava observando seus grandes olhos tristes, que talvez já pressentissem seu destino.

⁴⁹ Idem, ibidem, p. 57.

1.6 Identidade (e diferença)

O que é identidade? E diferença?

Conforme o dicionário, identidade é: qualidade de idêntico; conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa, tais como o nome, idade, estado, profissão, sexo, defeitos físicos, impressões digitais, etc. reconhecimento de que um indivíduo morto ou vivo é o próprio (...).⁵⁰

Diferença: qualidade de diferente; falta de semelhança; alteração; desconformidade; divergência; diversidade; prejuízo; transtorno; intervalo; distância entre dois números; subtração indicada; Pl.: desavenças; contendas.⁵¹

Quando coloquei no título da minha pesquisa a palavra identidade, não havia me dado conta de quão complexo é este assunto e que para falar de identidade precisaria falar também de diferença. Talvez porque nunca havia me debruçado sobre ele mais disciplinadamente.

No trabalho prático a poética foi se desenvolvendo e muitos caminhos e direções foram surgindo. Alguns textos foram nesse tempo como que “caindo” em minhas mãos. No início a busca era desenvolver um trabalho plástico coeso, significativo e esteticamente bom, se podemos aplicar este adjetivo ao resultado estético. Desenvolver formas para sensibilizar, comunicar algo do humano, através das imagens criadas. Mas, dizer o quê? – Dizer do sentimento de viver no mundo. A partir daí veio o passado, a memória, pensamentos, sonhos para construir essa poética, um fazer para lembrar, lembrar para fazer. Dar um “rosto”, uma identidade formal ao trabalho. As buscas no passado mostraram, no entanto, que estes termos não seriam no singular, mas sim no plural: identidades e diferenças étnicas, culturais e sociais. Daí a vontade e a necessidade de falar, traduzir um pouco do que entendo sobre identidade/diferença e sua representação no meu olhar teuto-brasileiro que já pela sua composição mostram que são duas identidades trazendo junto suas diferenças.⁵²

⁵⁰ Ferreira, 1979, p. 651.

⁵¹ Idem, ibidem, p.411.

⁵² Cury vai dizer que “O relato de memórias é compreensivelmente estratégia narrativa recorrente na literatura brasileira contemporânea, nos escritos que trazem o imigrante à frente da cena: os judeus de Moacyr Scliar ou de Samuel Rawett, os italianos de Zélia Gattai, os libaneses de Milton Hatoum. Tais escritos articulam vozes que, na sua diferença, não mais com a visada inicial dos primeiros europeus que aqui aportaram, mas através da fala de seus filhos e netos, se afirmam como uma das alternativas ao longo discurso pretensamente uno e homogêneo da nacionalidade (Chauí, 2000). (...) Tal contexto assiste ao

Gostaria de trazer uma ilustração que talvez mostre a necessidade precoce, mesmo inconsciente, dessa busca por uma identidade.

Estava eu com uns quatro ou cinco anos de idade. Morava com meus pais e uma irmã mais nova num bairro operário na periferia da cidade de Joinville/SC. Observando que, sendo uma cidade industrial de imigração germânica, a miscigenação era muito intensa. Naquela época eu ainda falava só alemão, minha língua mãe⁵³. De dia conversava com minha mãe e à noite com meu pai, depois que ele voltava do trabalho. Mas, ao olhar para a casa da minha vizinha sempre via uma menina, quase da mesma idade que eu brincando no quintal. Minha vontade era, como qualquer outra criança, brincar e conversar com ela. Não lembro se havia pedido para minha mãe ir até lá, mas o problema era que eu não entendia absolutamente nada do que ela falava. Um dia, cansada de esperar, surgiu a grande oportunidade. A menina brincava de boneca com sua amiguinha perto da cerca e eu me enchendo de coragem pensei: - Vou imitar as palavras em português que ouço por aí, não deve ser tão difícil! Então, saindo em direção à cerca, enquanto elas se aproximavam curiosas e com certeza também queriam conversar. Chegando bem perto, falei tudo o que havia querido há tanto tempo: - AH! BLANATU HIAGA A TUTU MANA GAHI e etc, etc, etc. Bom, nem eu sabia o que essas palavras queriam dizer, mas as meninas não riram, ficaram apenas me olhando. E eu estava muito satisfeita, pois pude dizer de forma muito natural que eu queria brincar com elas. Depois disso só lembro que minha mãe chegou correndo e falou com elas, com certeza explicando que eu não falava português.

Elas foram embora desapontadas e minha mãe olhando para mim com um ar de compaixão, sem saber ao certo o que fazer primeiro, disse: - De hoje em

nascimento de “uma narrativa nacional híbrida” que converte o passado, “naturalizado” como um tempo e espaço monumentalmente estruturados para todo o sempre, em um presente histórico deslocável e aberto a novas enunciações (Bhabha, 1998). Outros espaços, outros relatos que fabricam imagens do Brasil – proposital e necessariamente híbridas, mestiças – construindo-se como espaço contraditório de leitura da multiplicidade de identidades que constitui o mundo contemporâneo. Promovem, pois, uma “desleitura” da identidade homogênea e uniforme em que sempre temos a tendência para nos ancorar como comunidade, sendo, como diz Bhabha, um cisco no olho impedindo a fixidez do olhar nacionalista. Recuperando estas vozes na série literária brasileira obriga-nos a um rearranjo, a uma negociação entre suas várias identidades. A memória e sua representação, seu registro – impasses fundamentais do nosso fim de milênio – corporificam-se de forma estratégica na fala do imigrante. E isto de forma paradoxal, já que nosso início de século está terminalmente doente de amnésia e o destino da memória se revela extremamente contraditório.” Cury, In: Seligmann-Silva, 2006, p 304-5.

⁵³ Só a título de informação: a minha língua mãe foi o alemão, aprendi o português mais tarde quando já me aproximava dos cinco anos de idade. Toda minha família na época falava alemão, era costume ensinar o português só quando a criança ingressava na escola e precisava ser alfabetizada.

diante vou te ensinar a falar português! Nunca me esquecerei da alegria que senti com a possibilidade de me comunicar com as pessoas que viviam ao meu redor.

Desta fase ficou, entre outras coisas, um “problema” na dicção para soletrar as letras “rr”. Isto na escola era motivo de chacota e para a professora de português, um caso para a fonoaudióloga. A dicção do “rr”, pronunciado como se fosse um “r” é comum entre os bilíngües de língua germânica no sul. A cor da pele era outro “problema”: muito branca. Os lindos bronzeados na mídia dos anos 70/80 terminavam em queimaduras de terceiro grau no sol do verão. Havia ainda as diferenças religiosas: seria melhor que católicos e protestantes não se casassem entre si! No caso de meus pais, meu pai era católico e minha mãe luterana. E, ainda havia as conversas ao pé da mesa: a vontade da família voltar para a terra de seus antepassados, “pois lá na Alemanha sim é que as coisas são boas e tudo funciona melhor do que aqui no Brasil!”. Essas diferenças culturais entre muitas outras fizeram parte da minha formação.

Para viver em Santa Catarina, em algumas cidades, ainda hoje é preciso ser bilíngüe. Para entender tudo o que o povo fala no mercado, no banco, na igreja e principalmente em casa⁵⁴. Parece outro país se comparado com os padrões da mídia brasileira – Rio/São Paulo. Um amigo alemão, que hoje mora em Santa Catarina, diz que nas primeiras vezes que visitou a região nos anos 90, parecia ver a Alemanha há cinquenta anos atrás.

Minha infância nos anos 70 em Santa Catarina, a ditadura naquela época, a abertura política nos anos 80 e as minhas muitas mudanças de domicílio⁵⁵ é que me fazem refletir sobre minha identidade. Quando se vive em tanto lugares diferentes, e convive-se com pessoas de culturas tão distintas como no Brasil é preciso perguntar que país é este? Quem sou eu? Quem é você? E o que podemos fazer juntos para conviver em paz? Penso que a resposta está bem

⁵⁴“Embora não exista entre os descendentes de alemães no Sul do Brasil qualquer unidade linguística, cidadãos bilíngües oscilam entre o uso do português e do alemão, criando vocábulos híbridos e uma sintaxe própria. (...) Apesar dos 180 anos em solo brasileiro, da mistura de diferentes dialetos entre imigrantes e do contato destes com a língua portuguesa, essa “variação intra e interlingüística”, como define o teórico Cléo Altenhofen, continua viva. Estima-se que haja um milhão de bilíngües nesta região. (...) É admirável que, em várias regiões do Rio Grande do Sul, o alemão continue sendo a primeira língua, aquela predileta na comunicação dentro da família e entre amigos”, comenta a pesquisadora Ingrid Margareta Tornquist, autora da tese *Isto aprendi com minha mãe. Linguagem e conceitos éticos entre teuto-brasileiros no Rio Grande do Sul*, em entrevista à DW-WORLD.” Vilela, 20/04/2004.

⁵⁵ Desde que nasci até hoje, morei em cinco estados no Brasil e dentro deles as mudanças foram para oito cidades: Rio do Sul/SC, Ibirama/SC, Joinville/SC, Curitiba/PR, volta para Rio do Sul/SC, São Gabriel do Oeste/MS, Ijuí/RS e Limeira/SP.

perto de nós, respeito e justiça é o que precisamos construir juntos. Daí a necessidade de expressar esse sentimento.

Hoje percebo a força que uma cultura tem, a herança que nos deixam nossos antepassados com quem nos identificamos ou não, a maneira como aprendemos a olhar o outro⁵⁶, o mundo ao nosso redor ou se aprendemos a só cuidar do nosso próprio umbigo. Essa herança cultural/social/espiritual/simbólica junto com as nossas experiências são lições que nos levam a construir nossa identidade junto às situações novas que precisamos enfrentar. As marcas teuto-brasileiras estão por toda parte: no meu corpo, minha mente, meu coração e no meu trabalho poético.

Segundo Kathryn Woodward, essa questão de identidade e diferença, devemos tratar sob os aspectos social, simbólico e psíquico. Para ela a identidade precisa ser representada:

Por que estamos examinando a identidade e a diferença? Ao examinar sistemas de representação, é necessário analisar a relação entre cultura e significado (Hall,1997). Só podemos compreender os significados envolvidos nesses sistemas se tivermos alguma idéia sobre quais posições-de-sistemas eles produzem e como nós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior. (...). A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-os como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os

⁵⁶ Segundo Lévinas: “A relação ética com o outro é linguagem, é rosto, é face-a-face, em suma, não é tematizar o Outro no “meu mundo”, mas no egoísmo “do meu, comunicar-me”, compartilhar “meu mundo” com o Outro. Linguagem é doação e doação é o primeiro gesto ético. “A relação com o Outro não se produz fora do mundo, mas põe em questão o mundo possuído. A relação com o Outro, a transcendência, consiste em dizer o mundo ao Outro. Mas a linguagem cumpre o pôr em comum original, que se refere à posse e supõe a economia. (...) A generalidade da palavra instaura um mundo comum. O acontecimento ético, situado na base da generalização, é a intenção profunda da linguagem. (...) A transcendência não é uma visão do Outro, mas uma doação original. (...) A linguagem não exterioriza uma representação pré-existente em mim: põe em comum um mundo até agora meu. (...) A visão do rosto é falar do mundo. A transcendência não é uma óptica, mas o primeiro gesto. (...) O rosto do Outro recorda as obrigações do “eu”. Nos olhos do Outro o “eu” vê refletido o juízo autocondenatório de sua arbitrária e ingênua liberdade, de seu mover-se no mundo, de seu apropriar-se dos entes para explorá-los, etc. O rosto põe em questão a liberdade e desperta para a vergonha e para a culpabilidade. “(...) porque o rosto me recorda minhas obrigações e me julga. (...) Minha liberdade arbitrária lê sua vergonha nos olhos que me olham.” Costa, 2000, p. 140.

*lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.*⁵⁷

Gostaria de concluir com uma idéia de identidade de Stuart Hall, que Woodward cita:

*A segunda concepção cultural é aquela que a vê como “uma questão tanto de ‘tornar-se’ quanto de ‘ser’.” Isso não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação. Esse passado é parte de uma “co-munidade imaginada”, uma comunidade de sujeitos que se apresentam como sendo “nós”. Hall argumenta em favor do reconhecimento da identidade, mas não de uma identidade que esteja fixada na rigidez binária, tal como as dicotomias “nós/eles” (...) Ele sugere que, embora seja construído por meio da diferença, o significado não é fixo, e utiliza, para explicar isso, o conceito de **différance** de Jacques Derrida. Segundo esse autor, o significado é sempre diferido ou adiado; ele não é completamente fixo ou completo, de forma que sempre existe algum deslizamento. A posição de Hall enfatiza a fluidez da identidade. Ao ver a identidade como uma questão de “tornar-se”, aqueles que reivindicam a identidade: eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum.*⁵⁸

Assim a identidade não é fechada e se constrói a cada dia por meio das diferenças e convivências. O que deve permanecer é a ética, onde o rosto do outro pode ser mais uma parte de mim, mas ele nunca será o idêntico.

Vivendo no país Brasil, com duas⁵⁹ culturas diferentes aprendo diariamente a conviver com minhas identidades e suas diferenças. Um aprendizado difícil que se faz no face-a-face do dia-a-dia sem preconceitos, caminhando. Uma cultura nórdica e uma cultura tropical são como o dia e a noite, como a terra das sombras e a terra do sol⁶⁰, literalmente. Este simbolismo mais intimista está presente na cor das imagens que crio. O preto indica sobriedade, sem decorativismos. Está ligado a questões espirituais, a se voltar para dentro, ao dia-a-dia dando ênfase

⁵⁷ Silva, 2000, p. 17.

⁵⁸ Idem, ibidem, p. 28.

⁵⁹ Na verdade não são apenas duas, pois no substantivo Brasil vem dezenas de etnias junto com ele. Um exemplo é uma das cidades em que vivi, Ijuí/RS. Ela reúne variados grupos étnicos, sendo conhecida como "Terra das Culturas Diversificadas". Pode-se citar os seguintes: afro-brasileiros, índios, portugueses, franceses, italianos, alemães, poloneses, austríacos, letos, holandeses, suecos, espanhóis, japoneses, russos, árabes, libaneses, lituanos, ucranianos, dentre outros.

⁶⁰ Azara fala dessas diferenças do sol do norte e do sul da Europa e sua influência nos retratos dos artistas destas distintas regiões: Leonardo da Vinci, conhecia por certo “bem as frias e úmidas neblinas claro-escuras dos países a que o sol apenas sorri, pois era milanês. O rosto pálido e enfermo dos retratos é uma máscara quase mortuária de gente que envelhece pronto e mal debaixo da pálida luz do norte.” Azara, 2002, p. 90.

ao trabalho, ao pensamento lógico e prático característico da germanidade. A espiritualidade herdada da teologia luterana também é de grande peso no meu pensamento e expressar o mundo, principalmente o olhar sobre o humano e sua responsabilidade individual e social.

Meu pensamento, quando criança, estava sempre dividido; levei muito tempo para perceber quem verdadeiramente eu era. Valorizar estas partes que formam um todo é muito importante na construção de uma identidade em nosso país. Somos um Brasil de muitas cores: na pele, nos olhos, nos cabelos, na comida, no modo de vestir, nas casas, como são ou não nossos jardins. O Brasil talvez seja, nesse sentido, um verdadeiro arco-íris e precisamos valorizar cada uma das suas cores.

Capítulo 2

Impressões utilizando as fotografias

2.1 Percursos do Processo

“Nunca olhamos apenas uma coisa, estamos sempre olhando para as relações entre as coisas e nós mesmos.”

John Berger

Durante a graduação descobri a gravura na história da arte e em disciplinas de criação. Começando pela gravura em madeira e depois em linóleo, trabalhei as imagens por meio dessas técnicas. Identifiquei-me logo de início com elas, pois seu pensamento gráfico necessita do desenho, que antes de tudo e desde sempre é minha grande paixão. Junto com isso veio minha identificação principalmente com o estilo do expressionismo alemão e também com alguns artistas de épocas anteriores como Leonardo da Vinci, Dürer, Rembrandt, Goya e modernos como Toulouse Lautrec. Artistas brasileiros que nesta época também me interessaram foram Lasar Segall, Cândido Portinari, Hansen-Bahia, Lívio Abramo e Osvaldo Goeldi.

O expressionismo, de forma geral, teve maior influência sobre meu trabalho, seja pelo uso da cor não naturalista na pintura, na forma da pincelada que fica à mostra no suporte, o desenho não acadêmico, na deformação do objeto e a falta de uma única perspectiva. Aponto principalmente as gravuras do grupo “A Ponte” (Die Brücke), que oficialmente começou suas atividades no ano de 1905 em Dresden e se dissolveu em 1913 em Berlim, Alemanha,⁶¹ com os artistas: Kirchner, Beckmann, Mueller, Rottluff, Munch, Klimt, Kokoschka entre os artistas que influenciaram minha poética. Não posso deixar de citar também minhas influências da parte de Van Gogh e de Käthe Kollwitz com sua visão feminina na representação dos sentimentos em relação à guerra.

Colocarei a seguir algumas questões que penso serem fundamentais no meu trabalho quanto à influência do expressionismo.

⁶¹ De Michelli, 1991, p. 80,82.

Levando em conta o que nos diz Norbert Lynton⁶² sobre esse movimento: nunca houve um movimento chamado expressionismo, embora ele tenha influenciado uma parcela considerável da arte no século XX.

*Toda arte é expressiva - de seu autor e da situação em que ele trabalha -, mas uma certa corrente artística pretende impressionar-nos através de gestos visuais que transmitem, e talvez libertem, emoções ou mensagens emocionalmente carregadas. Tal arte é expressionista.*⁶³

A poética que ora apresento busca um sentido para a representação contemporânea, da arte em si. Crendo que o homem como ser humano é uma totalidade e seu fazer artístico uma necessidade, para si e para o viver em sociedade.⁶⁴

E neste fazer é importante destacar a técnica da gravura, não apenas como uma opção, mas como uma necessidade expressiva.

Neste sentido tomo como exemplo o expressionismo alemão, onde Argan afirma que

(...) ele pretende ser precisamente uma pesquisa sobre a gênese do ato artístico: no artista que o executa, e por conseguinte, na sociedade a que ele se dirige. Se no princípio não está o verbo (a representação), e sim a ação, o primeiro problema é o fazer, a técnica. Para os impressionistas, assim como para os clássicos, a técnica era o meio com que se representa a imagem. Mas, se a ação deve ser criativa, nem mesmo a imagem, seja ótica, seja mental, pode preexistir à ação: a imagem não é, ela se faz, e a ação que a faz comporta um modo de fazer, uma técnica. É um ponto fundamental, que explica a orientação ideológica, tipicamente populista do movimento. (...) Assim, se a arte

⁶² Stangos, 1991, p. 24.

⁶³ Idem, ibidem, p. 24.

⁶⁴ Argan vai dizer que: “O Expressionismo se opõe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos realistas, que exigem a dedicação total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo, plano da ação. Exclui-se, porém, a hipótese simbolista de uma realidade além para além dos limites da experiência humana, transcendente, passível apenas de ser vislumbrada no símbolo ou imaginada no sonho. (...) Neste contexto ‘A obra de Cézanne (...) colocava sua premissa essencial: se o horizonte da arte coincide como o da consciência, não podem existir perspectivas históricas unívocas.’ Todavia, a pintura de Van Gogh também era uma descoberta recente e desconcertante, e Van Gogh identificava a arte com a unidade e a totalidade da existência, sem distinção possível entre sentido e intelecto, matéria e espírito. No tema da existência insistem os dois maiores pensadores da época, Bérghson e Nietzsche, que exercem uma profunda influência sobre, respectivamente, o movimento francês do *fauves* e o alemão da *Brücke*. Para Bérghson, a consciência é o sentido mais amplo do termo, a vida; não uma imóvel representação do real, mas uma comunicação ativa e contínua entre o objeto e sujeito. Um único *elã vital*, intrinsecamente criativo, determina o devir tanto dos fenômenos como do pensamento. Para Nietzsche, a consciência é decerto a existência, mas esta é entendida como vontade de existir em luta contra a rigidez dos esquemas lógicos, a inércia do passado que oprime o presente, a negatividade total da história.” Argan, 2001, p. 227-8.

*realiza a aspiração criadora do trabalho humano, com tanto maior razão ela se distingue do trabalho mecânico, que depende da racionalidade ou da lógica da cultura intelectual.*⁶⁵

Não procuro em relação às imagens que crio “embelezar” suas formas, pelo contrário, penso que certa falta de parâmetros clássicos de beleza dá maior tensão expressiva à obra. De Michelli coloca acerca desta estética expressionista: “A sua pintura quase nunca é agradável, hedonística, brilhante: ao contrário, nela está sempre presente algo de estridente, de grosseiro mesmo, de híbrido.”⁶⁶

Argan vai dizer que:

*A deformação expressionista não é a caricatura da realidade: é a beleza que, passando da dimensão ideal para a dimensão do real, inverte seu próprio significado, torna-se fealdade, mas sempre conservando o cunho de eleição. Devido a esta beleza quase demoníaca da cor, que freqüentemente vem acompanhada por figuras ostensivamente feias (pelo menos segundo os cânones correntes), a imagem adquire uma força de peremptoriedade categórica, como se realmente já não pudesse existir pensamento além dela.*⁶⁷

E não por último, o que sempre permeou o meu fazer foi uma grande ênfase no conteúdo formal, que a forma fosse sentida como conteúdo.

O expressionismo é uma forma de pensamento crítico-criativo que se faz presente em muitos momentos na história do homem, apenas, de formas diversas.⁶⁸ Estar no mundo, senti-lo, pensar sobre ele e expressar um pensamento sobre o eu e o mundo é uma representação expressionista.⁶⁹ Segundo Lynton⁷⁰ “essa intensificação do poder expressivo” é típica de “períodos de crise, em especial, parecem produzir artistas que canalizam as ansiedades de seu tempo para as suas obras, como se viu em escala crescente durante o Renascimento, a arte pôde funcionar cada vez mais abertamente como um meio

⁶⁵ Idem, ibidem, p. 238.

⁶⁶ De Michelli, Op. Cit. p. 80.

⁶⁷ Argan, 2001, p. 240.

⁶⁸ Para Fayga Ostrower existem três grandes linhas estilísticas: Naturalismo, Idealismo e Expressionismo. Ostrower, 1983, p. 312-330.

⁶⁹ Sobre a polêmica social dos expressionistas alemães: “Somente a arte, como trabalho criativo, poderá realizar o milagre de reconverter em belo o que a sociedade perverteu em feio. Daí o tema ético fundamental da poética expressionista: a arte não é apenas dissensão da ordem social constituída, mas também vontade e empenho de transformá-la. É, portanto, um dever social, uma tarefa a cumprir.” Argan, 2001, p. 241.

⁷⁰ Stangos, Op. Cit. p. 24s.

de auto-revelação.”⁷¹ Um exemplo muito contundente nesse sentido é o trabalho de Goya em suas “Pinturas Negras”.⁷² De Michelli vai dizer:

*O expressionismo, da forma como ele se articulou dentro da história da arte moderna, aparece, portanto, entre os outros, como o movimento rico e complexo. Trata-se de um movimento que ultrapassa os limites programáticos que alguns artistas, ou grupos de artistas, quiseram ou tentaram assinalar. Quem sabe poder-se-ia dizer que grande parte da arte moderna está mergulhada numa “condição expressionista”, uma vez que a maior parte dos artistas contemporâneos, e em especial os mais importantes, sentiram e sentem os temas do expressionismo como seus. Tais temas, de fato, estão longe de estar esgotados. Eles continuarão integrando a problemática de hoje, enquanto continuar a alienação do homem. A evasão e o protesto são dois termos fundamentais dessa problemática, termos de que as diversas soluções expressionistas nos oferecem vários êxitos, não excluindo a transformação do protesto em expressão afirmativa.*⁷³

Quando trabalho o tema retrato, o rosto que tenho em mente é o que vive ao meu redor, que se aproxima de mim também através das mídias. Neste projeto mais específico são os retratos de família, mas por extensão, todos os que posso ver. Aproprio-me de fotos de periódicos, assim como de imagens pessoais. Parece que os tempos mudam, mas no mundo inteiro ainda as relações de poder são aterrorizantes como no passado. Nesse sentido o estilo expressionista dá forma ao pensamento e sentimento sobre este homem contemporâneo.

A xilogravura Preta e Branca, a cores e as pinturas coloridas dos expressionistas sempre foram referências em meus trabalhos. Penso que a falta da cor, usando somente o pigmento preto sobre o suporte branco, dá mais força e impacto à forma e ao conteúdo que apresento. A cor é um elemento da sintaxe visual que prefiro não usar em determinados momentos.

Durante este processo de pesquisa fiz um estudo mais aprofundado em 2002 sobre a obra de Edward Munch⁷⁴, na disciplina de Arte-terapia. Sua

⁷¹ De Michelli, Op. Cit. p. 24.

⁷² São 14 pinturas que se encontravam na antiga morada de Goya nos arredores de Madrid, hoje destruída, e popularmente chamada de “A quinta do surdo”. As pinturas estão hoje no Museu do Prado. É possível que Goya conhecesse a versão de *Saturno* de Rubens de 1636 (Madrid, Museu do Prado), mas decide apartar-se de qualquer interpretação ou símbolo mitológico para centrar-se na expressividade do rosto e na careta, refletindo a crueldade do ato. Esta antecipação expressionista é hoje em dia a pintura que mais reações de espanto provoca no visitante ao Museu do Prado. http://www.theartwolf.com/goya_black_paintings.htm.

⁷³ De Michelli, Op. Cit. p. 130.

⁷⁴ Notamos que seus temas também são sempre recorrentes, houve mudanças apenas no estilo: romantismo, naturalismo, simbolismo, impressionismo e um estilo próprio. “A julgar por suas anotações e diários, o eixo

representação do ser humano me levou a compreender o sentimento da melancolia⁷⁵ e sua capacidade de dar ao artista não só momentos de dor, mas como que uma sensibilidade extrema de ver a alma humana e representá-la em sua condição mortal⁷⁶ e angustiada pela vida. Sua obra é permeada do início ao fim pela consciência de morte, conseqüência da perda de entes queridos que teve na primeira infância⁷⁷, mas posteriormente Munch também viveu numa época de profunda crise social. Segundo De Michelli, Van Gogh, Ensor e Munch foram os expoentes na percepção dessa “crise da unidade espiritual do século XIX”⁷⁸ na Europa. Esses três artistas “descobriram, ainda que de maneiras diferentes, inquietudes análogas e revelaram pressentimentos idênticos.”⁷⁹ Ensor e Munch eram artistas que além de virem de uma experiência realista (influência de Courbet na Bélgica) também se alimentavam de instâncias sociais⁸⁰. “Aliás, isso é muito natural, uma vez que só quem possui um vivo senso de sociabilidade

de sua obra é sua própria interpretação do que é arte, esta perspectiva é adotada pelo pintor bastante adiantadamente, ao menos desde o momento em que esboça o futuro desenvolvimento unitário do “Friso da Vida”. Munch recusa a alternativa entre o “simbolismo” e o “fragmento” para consagrar-se na representação dos arquétipos emocionais do ser humano. A sua obra, a partir dessa opção, vai ser quase exclusivamente uma pintura sobre ‘os estados do homem’. Para se ter uma idéia do trabalho de Munch, o quadro “O Grito” possui cinquenta versões para além da de 1893, atualmente na Galeria Nacional de Oslo. Argullol, 1986.

⁷⁵ “Encontramos o esboço da existência de um vazio instaurado na história – o motivo da melancolia aparece claramente – através da guerra em que o trauma se impõe contra a possível reconstrução da memória. O trauma nasce do choque e do excesso de violência que atinge a sensibilidade. O sujeito fica desprotegido por inteiro desta violência, passa a uma nova condição de vítima: ele é o ator trágico de uma narrativa na qual se condena a totalidade e da qual ninguém fica de fora. Neste contexto indiferenciado, a sociedade, opressora e cega de si mesma, é afim com a guerra até por seu descaso com a guerra; a banalização é, ao fim e ao cabo, o que auxilia sua perpetuação.” Tiburi, In: Seligmann-Silva, 2006, p. 284.

⁷⁶ “Assim como outros escritores do fim do século, Munch afronta a ‘ausência de Deus’ recorrendo à imanência e à metamorfose. O mundo se perpetua em uma contínua transformação, em uma cadeia de degenerações e nascimentos. O quadro de 1899, ‘Metabolismo’, é o exemplo mais acabado entre os abundantes acercamentos munchianos à margem da permanente mutação. Nele a árvore da vida que procura a sobrevivência humana e garante a civilização se nutre em um solo de putrefação e de morte. A vertente destrutiva da natureza é a garantia de sua vertente criadora. E esta convicção está tão arraigada em Munch que se faz extensiva ao terreno da arte: unicamente lhe merece crédito aquele artista que é capaz de manter em seu interior a tensão entre ambas vertentes, porque é precisamente entre elas por onde transcorre a causa da arte.” Argullol, 1986.

⁷⁷ “Quando o pintor norueguês escreve que ‘enfermidade, loucura e morte foram os três anjos que velaram meu berço’, não vem senão a fortalecer sua crença de que o homem é um recipiente sobre o qual se vertem potências que não pode controlar, mas das quais tão pouco pode escapar.” Argullol, 1986.

⁷⁸ De Michelli, Op. Cit. p. 28.

⁷⁹ Idem. ibidem, p. 28.

⁸⁰ Munch vinha de uma orientação cultural crítica proveniente do ambiente Ibseniano. Foi amigo de Ibsen e com ele compartilhava suas idéias: “de sua problemática, ele aprendera, o ódio contra a moral convencional, contra os preconceitos burgueses e a sociedade em que eles se fundamentam. (...) Para eles e para a intelectualidade da época era necessário tirar fora as “mentiras” da burguesia. Portanto, custasse o que custasse, era preciso arrancar até mesmo esses últimos farrapos das passadas bandeiras e desvendar toda a verdade, mesmo que essa verdade pudesse trazer horror e perturbação. E é exatamente isso que Munch fará – e a vista da “verdade” perturbará a sua alma.” Outro personagem intelectual de fundamental importância na vida e obra de Munch é Strindberg. Foi seu grande amigo e com atitude sempre revoltosa em seus textos dava grande ênfase a um tenebroso pessimismo moral. De Michelli, Op. Cit. p. 34-35.

consegue perceber, antes dos outros, fenômenos que se manifestam no corpo da sociedade.”⁸¹

A obra de Munch é dramática e fundamentalmente experimental⁸². Obra trágica, por representar uma visão de homem que é completamente regida pela natureza, não há qualquer esperança de fuga de seus instintos, só a metamorfose do corpo até a morte. Não se pode na visão deste artista fugir dela, ela é a verdade para todos os homens, inclusive para ele mesmo. Um exemplo são seus inúmeros auto-retratos. Ele foi de um “narcisismo sem piedade”, diz Argullol: “Existe neles uma contemplação inflexível no que parece refletir-se o desejo do artista de dar conta, ano após ano, de sua evolução física e psíquica.”⁸³ Também nestes retratos não há uma fisionomia, parecem máscaras, porque para ele não há indivíduos, o que há são forças primitivas que nos possuem a todos igualmente.

*A Munch interessam esses instantes em que o gesto ou a expressão contém, comprimida, toda a carga da paixão humana. O instante do desespero, o instante da sexualidade, o instante do ódio, porém cristalizados em determinado cenário, devem ser refletidos como paradigmas referenciais do animal humano. Contudo, o caminho não pode ser, como opinaram alguns artistas do nosso século, meramente intelectual ou abstrato. Para ele a única possibilidade de aproximação aos ‘estados do homem’ é praticar, quase medicinalmente, uma fisiologia do espírito. É, de fato, o conhecimento do instinto o que conduz ao conhecimento da alma. Uma constatação reveladora de que este é o principal método de aproximação artística à realidade é a que podemos encontrar no tratamento que Munch faz da psicologia do jogador. Quando em 1892, durante sua segunda estadia na França, se transfere a Nice por uma temporada, dedica boa parte de seu tempo a estudar as reações dos jogadores ao redor da roleta do cassino de Montecarlo. Outros pintores contemporâneos de Munch fizeram algo semelhante, mas em nenhum apreciamos sua profundidade analítica só equiparável ao O Jogador de Dostoievski.*⁸⁴

Essa sua capacidade de retratar o humano ou tentar se aproximar dele de forma tão profunda são referências na minha poética. Essa raiz naturalista de

⁸¹ Idem, ibidem, p. 35.

⁸² “Munch tinha por costume retrabalhar seus temas até a exaustão da vontade. Seus principais quadros possuem muitas reproduções, tanto na pintura quanto na gravura. Ele mesmo fala que levou trinta anos para completar seu Friso da Vida, alguns biógrafos pensam que ele levou mais. Esta é uma característica do pintor na sua obra, com certeza desde o início de carreira.” Argullol, 1986.

⁸³ Argullol, Op. Cit., p. 35.

⁸⁴ Idem, ibidem, p. 35.

Munch, de que o homem, ser humano, está fadado à metamorfose e à morte, que é preciso ter consciência disso, é para mim um paradigma na representação. Mas, diferente de Munch, acredito que é possível vencer sim nossos instintos. Não de todo e para sempre, mas é preciso que o “velho homem” morra todo dia um pouco e que o “novo” nasça a cada dia, tendo esperança de dias melhores.⁸⁵ Que lute nas pequenas e grandes coisas do cotidiano e se alegre em viver, em conviver, sabendo-se parte importante de um todo. E, essa é a parte mais difícil: conviver com o outro que é diferente (às vezes, muito diferente) de mim. Quanto à morte, é preciso viver sabendo-se finito. E representar este sentimento e pensamento me faz presente na trajetória do mundo, esses retratos são parte de mim. Quando retrato uma personalidade a partir das antigas fotografias cogito sobre sua personalidade e o que trago em mim dessa herança física e espiritual. Como posso retratá-la transformada pela gravura? Nas monotipias elas são muitas vezes estranhas, porque não as conheço. As figuras surgem das manchas como que do inconsciente. É interessante ver como gêneros e formas diferentes se apresentam. Trago alguns exemplos a seguir.

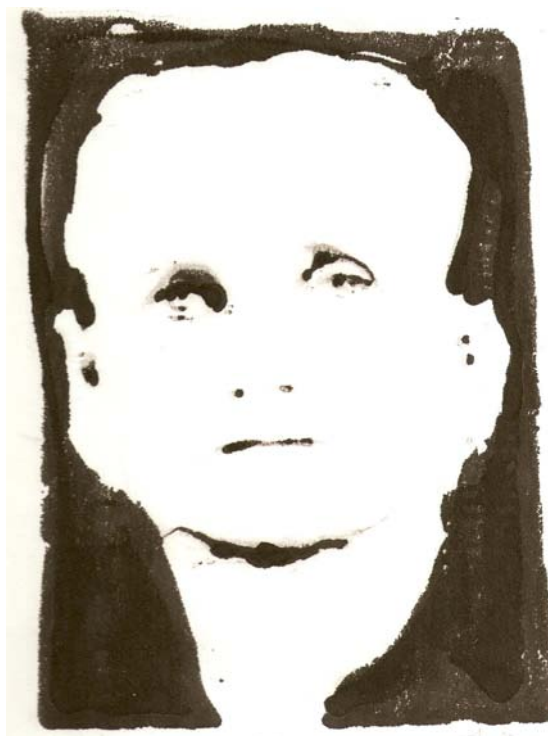


Título: Morte no quarto do doente
Autor: Edward Munch



Título: Morte
Autor: Edward Munch

⁸⁵ O apóstolo Paulo vai dizer na carta à comunidade de Roma: “Portanto, meus irmãos, nós temos uma obrigação, que é a de não vivermos de acordo com a natureza humana.” (Romanos 8.12)



Título: Agnes 3
Autora: Juliana Georg Bender
Técnica: impressão sobre acetato s/ papel
Tamanho: 14,5 cm x 20 cm
Ano: 2005

Este retrato pertence a uma série intitulada “Agnes”. São três retratos da mesma mulher com idades diferentes. No primeiro ela é jovem solteira, depois no dia de seu casamento e por último em idade mais avançada, este que vemos acima. Quando concluí esta série não pude deixar de lembrar dos trabalhos de Munch, seus desenhos e representações sobre o tema da morte. Olhando a fisionomia do retrato, creio, mais parece um espectro anunciando a morte do que uma senhora idosa. Os contrastes entre o preto e branco são intensos, o pigmento preto é quase chapado, apresentando algumas manchas similares a aguadas. A forma sugerida do rosto se dá pelo contraste do fundo e dos olhos que estão delineados, quase como um desenho juntamente com os orifícios das narinas e da boca. As orelhas aparecem como formas disformes num fundo preto e o pescoço é uma linha de sombra manchada. Este espectro, ao contrário do *Grito*, parece estar tranqüilo. Fita-nos sem desespero, mas nem por isso deixa de ser dramático. É como se chamasse nossa atenção para o fato do “memento mori”⁸⁶. O *Grito* de Munch é perturbador e niilista, a da velha senhora, resignado,

⁸⁶ “Memento Mori” é uma expressão latina antiga que significa “lembra-te de que vais morrer.”

sereno e transcendente. Dois pontos de vista representados sobre o mesmo tema: o homem, sua angústia, solidão e morte.



Título: Agnes 2
Autor: Juliana Georg Bender
Técnica: impressão sobre acetato s/ papel
Tamanho: 18,7 cm x 25 cm
Data:2005

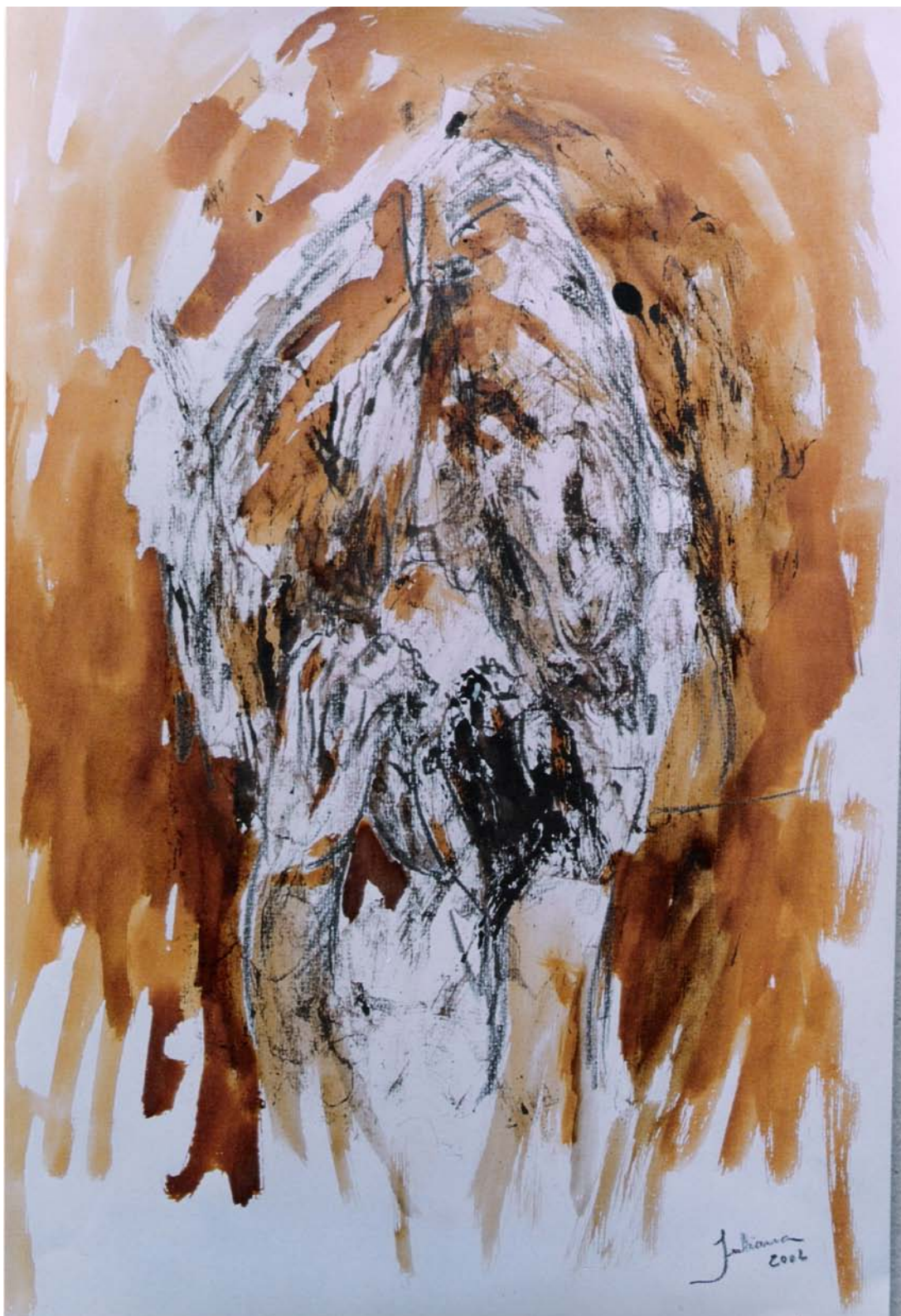


Título: Agnes
Autor: Juliana Georg Bender
Técnica: impressão sobre acetato s/ papel
Tamanho: 19 cm x 25 cm
Ano: 2005

A monotipia que trago a seguir guarda semelhanças com o desenho de Munch. Quando elaborei este trabalho, que no seu processo de concepção é diferente do desenho, logo me reportei a esta imagem de Munch.



Título: Menina com as mãos na boca
Autor: Edward Munch
Técnica: desenho com carvão s/ papel
Tamanho: 40,8 cm x 26,9 cm
Ano: depois de 1912
Munch Museu, Oslo



Título: Tristeza
Autor: Juliana Georg Bender
Técnica: Monotipia, pintura e desenho c/ giz s/ papel
Tamanho: 33 cm x 50 cm
Ano: 2002

Esta imagem me faz lembrar de imagens da guerra, de uma estética expressionista, de abandono, da angústia de viver no mundo.

Na sua cor terrosa transparece uma profunda melancolia, a cor me lembra o sangue quando oxida e seca, quando envelhece numa mancha de tecido e torna-se cor de ferrugem. Na sua forma pictórica os vestígios da cor mostram a dor de quem chora, sem esperança, na sua condição muito pequena diante das agruras do mundo, da vida. Imagem que faz lembrar dos passeios que fazia com meu pai pela periferia da cidade de Joinville. Eram favelas, mangues com palafitas, pequenas e humildes casas em vários bairros de uma cidade industrializada, essencialmente urbana e, portanto, portadora também de todas as mazelas que essa sociedade pode produzir. Lembro que meu pai costumava ir de carro pela cidade a passear, interessava-se nos limiares dos novos bairros, observando até onde a cidade se expandia; por isso aos domingos à tarde este era nosso programa freqüente. A cor dessa paisagem era toda em tons terrosos nas mais diversas tonalidades, as casas sem pintura da cor da madeira, as grandes valas com esgoto aberto cobertas de musgo, quase tudo era cor de terra. As crianças maltrapilhas, descalças, brincando no meio das ruas sem calçamento eram cor de terra, havia também os manguezais em cinza azulado e o azul do céu para fazer o contraste.

No ano de 2002, ingressando nas aulas do instituto de Artes da Unicamp no Centro de Gravura, descobri as possibilidades da monotipia⁸⁷, não só como exercício de criatividade, mas como prática de uma poética visual. Também pude verificar como grandes artistas da história da arte como Dürer, Rembrandt, Degas, entre outros, fizeram uso dela e como hoje ainda se desenvolve juntamente com outras técnicas.

⁸⁷ “O processo da monotipia firmemente assegura uma ligação entre pintura e impressões como soluções inovadoras e pode ser aplicada para promover o desenvolvimento idiomático de um artista. Sua espontaneidade e processo rápido competentemente recompensam os artistas com imagens que retratam sua determinação.” Wisneski, 1995, p. 7. (Tradução própria).



Título: Espreita
 Técnica: Monotipia e técnica mista
 Tamanho: 33 cm x 45 cm
 Data: 2002



Título: Sem título
 Técnica: Monotipia, Desenho, Pintura
 Tamanho: 33 cm x 45 cm
 Data: 2002

A fotografia como técnica de reprodução de imagens, desde a infância me fascinou. Principalmente as fotos antigas, aquelas guardadas pelas nossas mães, tias e avós nas gavetas dos velhos armários. Na graduação tive a primeira experiência com fotografia em Preto e Branco, participando de uma disciplina prática junto ao curso de jornalismo. Foram incursões fotográficas de campo pela periferia da cidade. Na época, a Universidade acabava de instalar um laboratório de fotografia no seu museu⁸⁸ e restaurava um acervo de negativos em vidro.

Estes negativos eram um trabalho de uma vida toda do fotógrafo *Eduardo Jaunsem*.⁸⁹ Essas fotos muito me sensibilizaram pela sua poética e embora sabendo pouco sobre sua obra, suas imagens já estavam incorporadas ao meu imaginário. Desde então, mais e mais, a linguagem fotográfica é uma necessidade em meu pensamento gráfico.

No ano de 2002 quando retomei meu projeto de pesquisa em gravura a fotografia logo apareceu novamente como apropriação.

⁸⁸ Museu Antropológico Augusto Pestana - Ijuí/RS

⁸⁹ “Aos 18 anos, o jovem Eduardo Jaunsem atravessava o oceano, deixando para trás a Letônia, sua terra natal. Junto com os pais Evaldo e Maria e mais seis irmãos, em 1914 se fixava em Ijuhy. Com sua primeira máquina fotográfica, ganha do avô durante uma escala na Bélgica, Jaunsem começava a fotografar o surgimento do município de Ijuí. Na madrugada do dia 18 de março de 1997, aos 101 anos, o maior artista da cidade morreu, mas deixou 2.500 cópias ampliadas e mais 500 negativos já catalogados, um dos maiores acervos fotográficos do Rio Grande do Sul. A lida no campo, o cotidiano e a família eram os temas prediletos do colono artista, como era conhecido por produzir a maioria das fotos nos intervalos de seu trabalho na roça. (...) Nas fotos, feitas para enfeitar as salas, os pequenos produtores vestiam as melhores roupas e traziam para junto de si os seus objetos mais valiosos e estimados. O artista e trabalhador rural Eduardo Jaunsem dizia que sua obra pretendia “mostrar a alma das pessoas fotografadas”. Sem dúvida, conseguiu.” Patrícia Specht, O fotógrafo da vida rural. In: Jornal Zero Hora, 30 de março de 1997 - Encarte de domingo, N° 991, p. 4-7.

2.2 O encontro da monotipia e da fotografia

Esse encontro foi parte de um processo que iniciou mais propriamente no ano de 2002. Até a data de 1998 na graduação eu havia trabalhado com xilogravura em Preto e Branco em temas variados e depois com linóleo já com um pequeno projeto para rosto humano. Houve um período que me dediquei mais ao ensino de artes na escola e só retomei três anos mais tarde com as muitas experimentações no atelier de gravura, começando com as monotipias.

No início do segundo semestre de 2002 comecei primeiro a soltar o traço, com exercícios de desenho sobre o papel, colocados em cima do vidro entintado com tinta tipográfica. Logo depois, experimentei um pigmento a base de água – corante⁹⁰ caramelo - de cor sépia⁹¹. Este se mostrou muito interessante nos resultados da cor, textura e transparência em cima do papel. Utilizei a técnica da monotipia e por sugestão da professora Luise, interfeirei com pinturas de percloro de ferro nos rostos que iam aparecendo. Trabalhei no contraste figura-fundo para que o rosto fosse aparecendo na composição. Utilizei nestes trabalhos também outros materiais, como álcool líquido, álcool gel misturado ao corante caramelo. As manchas impressas pela técnica da monotipia sugeriam rostos humanos, que eram retrabalhados com lápis dermatográfico, giz de cera e lápis de maquiagem. A partir dos acasos⁹² surgiam rostos nas manchas.

⁹⁰ Corante usado na indústria alimentícia. Funcionalidade: Corante carregado negativamente compatível com taninos e extratos vegetais, conferindo cor desejada sem precipitação e turbidez. Obtenção: Caramelização de carboidratos pelo processo sulfito-amônia. Especificações Físico-químicas: Baumé 37~ 3. Cor – Absorbância a 610 nm (solução 0,4%) 0,364~0,407. Dados obtidos no site: http://www.docearoma.com.br/produtos_categoria.php?id_cat=8

⁹¹ Em seu texto sobre “Zoran Music: arte e memória contra a morte”, Ferreira vai dizer que “as imagens e o sépia, oferecidos a nós” são “como uma espécie de tom da memória”.

E Cury em seu ensaio sobre “memórias da imigração”: “E a luz radiosa da tarde quente de março se tornará a graça sépia de dias passados.”, nos diz Susan Sontag (201, p.235) em *Na América*. O grupo de poloneses, imigrantes nos EUA, preparava-se para ser fotografado e a narrativa já antecipa o registro desbotado, como metáfora da voz indeterminada do imigrante. Seria sépia a cor da memória na sua aparência ao mesmo tempo esmaecida e luminosa? Seria esta a face do estrangeiro, indefinida entre duas línguas, dois mundos, duas culturas?” In: Seligmann-Silva, 2006, p. 254 e 303

⁹² É interessante trazer o comentário de Jeane Gagnebin: “O acaso não é, portanto, a irrupção estatística de coincidências, um conceito, digamos, trivial de acaso. Na obra de Proust (e na belíssima interpretação de Deleuze citada), o acaso é algo muito maior, ele é aquilo que não depende de nossa vontade ou de nossa inteligência, algo que surge e se impõe a nós e nos obriga, nos força a parar, a dar tempo, a pensar – como faz o gosto da “madeleine”. Ao mesmo tempo, ele só pode ser percebido se há como um treino, um exercício, uma ascensão da disponibilidade, uma “seleção”, umas “provas” que tornam o espírito mais flexível, mais apto a acolhê-lo, esse imprevisto, essa ocasião – *kairos* - que, geralmente, não percebemos, jogamos fora, rechaçamos e recalamos. Segundo Deleuze, via Proust, este acaso é, paradoxalmente, a única fonte de nossos conhecimentos necessários e verdadeiros: necessários não no sentido de que não podemos escapar a eles. Acaso, portanto, muito mais próximo das noções de atenção e de *kairos* (e de toda tradição, da mística à psicanálise, que esses conceitos orientam) que da idéia de uma coincidência exterior. O risco maior consiste,



Título: s/ título
Técnica: monotipia, desenho, pintura s/ papel
Tamanho: 33 cm x 50 cm
Data: 2002

segundo Proust, na nossa propensão a passar ao lado dessa ‘vida verdadeira’, que jazia escondida no signo casual e ocasional, por inatenção, por preguiça, por covardia (como ele o assinala algumas linhas abaixo) e, aí sim, o perigo de sermos surpreendidos pelo acaso maior, a morte, antes de termos sequer suspeitado dessa outra vida, dessas outras vidas.”. Gagnebin, Op. Cit. p. 154-155.



Título: s/ título
Técnica: monotipia/desenho/pintura s/ papel
Tamanho: 33 cm x 50 cm
Data: 2002



Título: s/ título
Técnica: monotipia/desenho/pintura s/ papel
Tamanho: 33 cm x 50 cm
Data: 2002

Essas manchas me parecem como sonhos, onde a imagem aparece e desaparece. Quando sonhamos as imagens parecem reais e de repente somem como brumas. Para ver os rostos, nestes trabalhos, é preciso um pouco de esforço, imaginação. Não são dados completamente, é preciso mais tempo para contemplar, ver e perceber. E nunca a imagem está completa ou incompleta, pois a própria imaginação do expectador a pode ver como só ele a vê. Ou talvez, como muitos que viram e compartilharam suas opiniões, vejam outros rostos e paisagens. A imagem como imaginação, jogo, sensibilização, curiosidade, instigação, móvel e interativa. O que não se mostra, mas se completa no próprio interlocutor. Para mim há um diálogo, não com palavras, mas com imagens e sentimentos.

Mais tarde comecei a fazer matrizes com colagens de materiais orgânicos sobre uma superfície de papelão, collagraph⁹³: tecidos, folhas, cascas de árvore, casca de ovo, plantas. Nesta imagem que vemos a seguir a matriz foi entintada com tinta tipográfica à base de óleo e corante caramelo à base de água. O esboço do desenho saiu de uma monotipia feita anteriormente. Como as bases destes pigmentos são incompatíveis, isto é, não se misturam, o que ocorre é que formam “coágulos” de pigmento caramelo e a tinta à base de óleo permanece inalterada. O caramelo só adere onde o pigmento à base de óleo não tomou toda superfície. A tinta à base de óleo foi passada sobre a matriz com o rolo e o pigmento à base de água com um pincel. A tinta a óleo foi passada por toda matriz, mas o próprio papel absorve parte da tinta na entintagem. O resultado gráfico são áreas não chapadas de tinta, nos dando modulações de luz, claros/escuros se alternando por toda superfície da composição. Pode-se tirar proveito desses efeitos, mas não há como saber os resultados antecipadamente; cada vez que for feita a entintagem e prensagem o resultado será outro. Há fatores que vão alterar a impressão neste caso: a primeira impressão é mais clara, pois a matriz ainda absorve muita tinta, mas nas entintagens posteriores há a desvantagem da fragilidade do papel, que pela pressão da prensa vai soltando suas camadas.

⁹³ “Uma impressão de Collagraph é uma técnica de colagem de gravura, ou é uma forma de impressão de entalhe. A placa (matriz) de Collagraph é impressa da mesma maneira como a água-forte, mas também incluem o princípio básico de reparação da impressão e pode ser impresso como um ou outro entalhe ou reparo.” Wisneski, Op. Cit. p. 9.

Nesta imagem que vemos foram usados pedaços de tecidos de diversos tipos: manta acrílica (que repele os dois pigmentos), cetim (adere bem o pigmento), algodão (a textura que apresenta na impressão é excelente), felpudo de algodão (que dá uma textura de trama bem fechada, dependendo da entintagem, quase chapada). O resultado foi satisfatório, mas esta matriz é bastante efêmera; pude fazer poucas cópias (três). Para imprimir mais cópias seria preciso refazê-la.



Título: Camafeu
Técnica: Collagraph (tecidos sobre papelão)
Tamanho: 58 cm x 67 cm
Data: 2002



Título: Queimada

Técnica: Collagraph (restos de vegetais secos, tecido e casca de ovo)

Tamanho: 51 cm x 40 cm

Data: 2002

Esta imagem tecnicamente é igual a anterior, mas como sua matriz não foi toda recoberta com outros materiais, ficando o papel exposto em contato diretamente com o papel da impressão, esta matriz se deteriorou mais rapidamente. Nas últimas impressões (em torno de cinco) pedaços do papel da matriz ficaram colados na imagem da impressão na hora de tirar da prensa. Ela foi baseada numa fotografia de periódico, o tema, uma queimada na floresta africana. Por isso também os materiais orgânicos das colagens, são vegetais secos, a casca de ovo quebrada, juntamente com o tecido natural que identifica a silhueta da figura humana. Associei o pigmento preto da tinta com a cor da fumaça, os cinzas com a fuligem no contra-luz. A intensidade do contraste claro-escuro dá mais dramaticidade à composição e a figura humana é como se fizesse parte integral dessa paisagem, material e espiritualmente.



Título: Trabalho Infantil – PA3
Técnica: Pochoir ou Estêncil s/ papel
Tamanho: 18,5 cm x 25 cm
Data: 2002

Depois utilizei como matriz uma fotocópia de fotografia em papel vazado com estilete. O que comumente chamamos de pintura com molde vazado, estêncil ou Pochoir. Para cada cor – preto e duas tonalidades de cinzas, o branco é do papel – é preciso tampar todas as partes cortadas (correspondente as cores) para aplicar uma cor de cada vez com uma pequena “boneca” ou brocha.

Esta técnica deixa as cores bem chapadas, os claros/escuros precisam ser antecipadamente estudados e também as cores decididas para a impressão. No caso dessa imagem, o registro não foi feito perfeitamente. Tive a intenção que estes “não registros” dessem espaço ao acaso também. Pode-se notar no limite das cores que a linha formada não tem um fino acabamento, ela parece meio borrada. Este efeito é próprio do uso desta matriz mais rústica e da impressão manual com a boneca. Não há um controle que possa evitar este efeito, a matriz teria que ficar mais pressionada sobre a superfície. A imagem ficou boa, mas precisaria de outro resultado ainda. Então, continuei minhas experimentações acrescentando à matriz outros materiais.

Neste caso, as luzes foram vazadas e no lugar das sombras foi passado cola branca. Sobre a cola uma camada de casca de ovo triturada no liquidificador foi colocada sobre a superfície da matriz. As primeiras impressões não deram muito certas, a casca soltava da matriz e aderiu ao rolo na hora de entintar. Mas, depois de algumas camadas de cola branca na superfície da matriz, para impermeabilizar, ela ficou razoável e não descolou mais. As cópias melhoraram, mas sua textura ficou excessiva, confundindo os elementos na composição. Num tamanho maior a textura talvez ficasse mais bem resolvida. Na época não era minha intenção trabalhar com matrizes maiores, então, não dei continuidade à pesquisa com este material. Mais adiante talvez volte a utilizá-la.



Título: s/ título

Técnica: collagraph (casca de ovo triturada colada s/ papelão)

Tamanho: 19 cm x 20,3 cm

Data: 2003

No ano de 2003, ao invés de continuar somente na monotipia, resolvi desenvolver um trabalho com recortes, colagens de papéis e fotocópias de fotografias. Neste momento consegui refletir melhor sobre o tema e comecei a produzir trabalhos tendo em mente a questão de minha própria memória e identidade, tomando fotografias dos álbuns de minha família e construindo uma identidade visual a partir das reflexões e inferências.



Título: Auto-retrato no espelho

Técnica: fotocópia/recorte/colagem em papel colorido p/ dobradura

Tamanho: 32,5 cm x 46,5 cm

Data: 2004

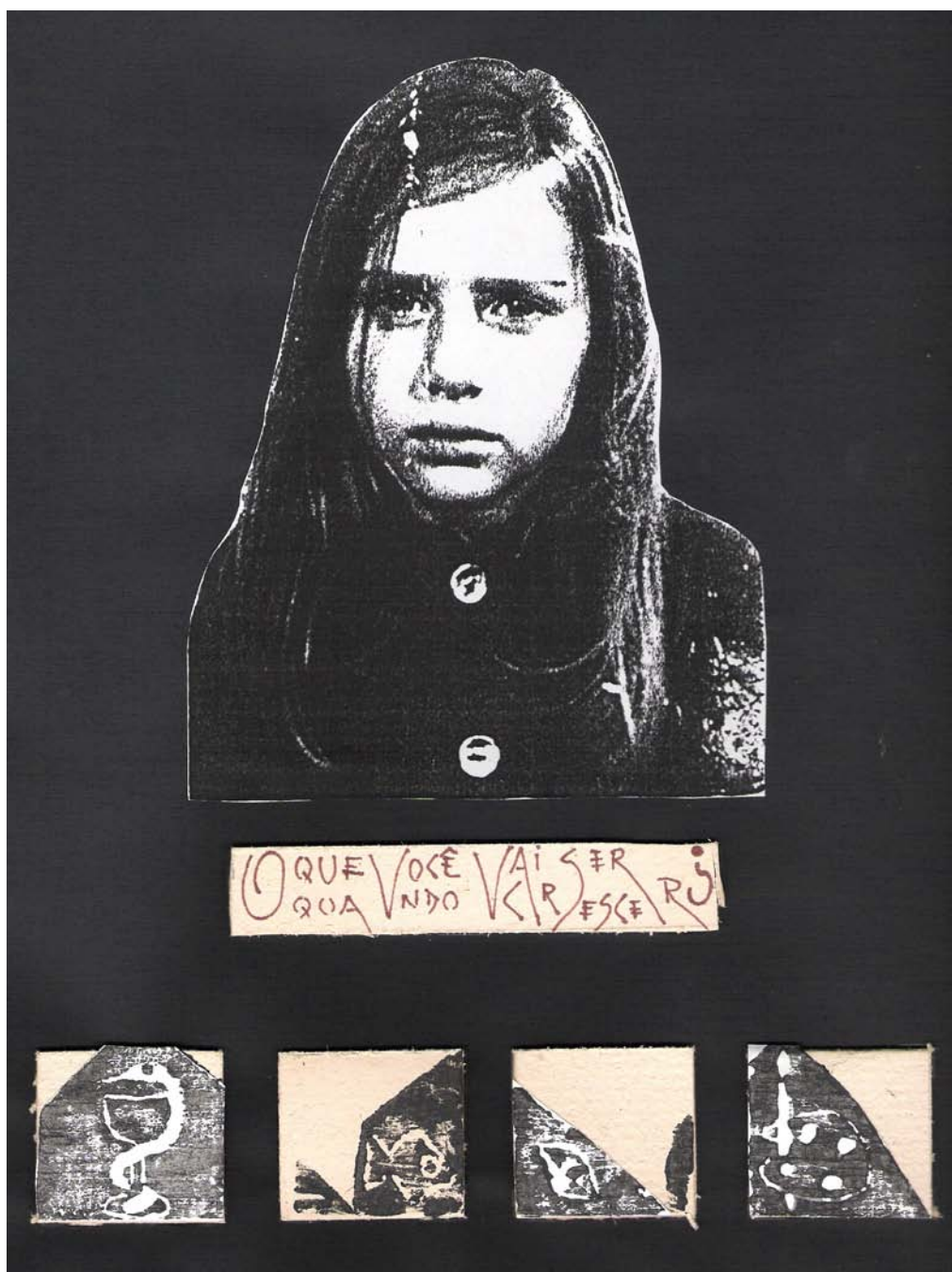
Retrabalhei também muitas vezes meu retrato. Aqui a partir de uma foto 3x4cm, ampliada e fotocopiada. Foi usado todo o recorte negativo e positivo na colagem em papel branco, um no fundo vermelho e outro no fundo preto. Não interferei com nenhum tipo de impressão. A cor é totalmente chapada, a luminosidade se dá através do contraste acentuado do branco em relação ao vermelho e ao preto. Um retrato parece uma foto alterada e o outro lado parece um negativo fotográfico. Um ao lado do outro como num espelho, como dois lados da personalidade.

Um lado é o que se pode ver e se conhece, o outro – negativo - o que ninguém conhece, nem o próprio retratado. A escolha da cor não teve uma busca consciente, creio que depois de pronto o trabalho, refleti porque usei estas e não outras cores. O vermelho me remete a tudo que é vivo, o sangue e o preto àquilo que não conheço, à noite, à morte talvez.



Título: Auto-retrato 2
Técnica: Fotocópia/colagem/recorte/desenho/xilogravura
Tamanho: 33 cm x 46,5 cm
Data: 2004

Nesta imagem foram usadas fotocópias da mesma foto 3x4 anterior, recortados os rostos e retrabalhados com desenho a bico de pena e pequenas impressões xilográficas. Aqui a retratada se transforma em quatro. Talvez uma alusão a fragmentação pela qual passamos ou vamos passar em nossas vidas; todas as pessoas ou papéis com os quais nos apresentamos nas diferentes situações diante da sociedade. Talvez um segundo título pudesse ser: Quem sou eu verdadeiramente? Ou, eu sou todas as retratadas? Formalmente é difícil dizer nesta composição o que é figura e o que é fundo. O desenho transparente e a fotocópia estão como figura e fundo ao mesmo tempo. Não há primeiro, segundo ou terceiro plano. A sombra branca do recorte das cabeças bem acima à esquerda e em baixo à direita, também não ajuda a definir planos, pelo contrário ajuda a confundir mais. Esta forma visual acompanha o mesmo pensamento da indefinição da personalidade. Quanto às formas xilogravadas lembram um friso de peixes. Esses peixes são uma paixão profunda pelo mar e a vida marinha.



Título: auto-retrato

Técnica: fotocópia/recorte/colagem/xilogravura/grafismo

Tamanho: 23,5 cm x 33 cm

Data: 2004

Neste auto-retrato experimentei fazer com que o efeito da xilogravura acompanhasse a fotocópia. Os pequenos símbolos são xilogravuras do tamanho de um carimbo com alguns símbolos de profissões. Os contrastes do fundo preto valorizam os efeitos do branco tanto na fotocópia como na xilogravura. As formas xilográficas também formam pequenos triângulos.



Título: Auto-retrato Tupiniquim
Técnica: Fotocópia/recorte/pintura
Tamanho: 31,4 cm x 39 cm
Data: 2004

Este auto-retrato originou-se de um outro trabalho em que usei as cores da bandeira alemã - preto/vermelho/amarelo - e a brasileira - verde/amarelo. Esta composição foi concebida sob o aspecto de conflito de identidades, ou melhor, uma dupla identidade em termos culturais - Teuto-brasileira. Os traços do rosto são pretos e a sombra é verde-amarela. A partir da foto 3x4 fiz uma ampliação em

Preto e Branco, por isso as manchas brancas sob o pigmento preto, comuns das fotocópias. O fundo da sombra foi todo recortado com estilete e o que aparece verde-amarelo foi estampado com tinta acrílica. O que não é possível saber sobre o casaco, que eu usava na foto com seis anos de idade, é que era verde no mesmo tom que o verde da sombra no fundo.

Elegi o pigmento preto como predominante nas minhas gravuras desde que fiz minhas primeiras xilogravuras em Preto e Branco já na graduação. Expressava bem meu pensamento gráfico e precisava experimentar o que este pigmento em contraste com o branco do papel poderia me dar. Creio que ainda não o explorei suficientemente para deixar que as cores viessem compor com ele imagens mais coloridas. O preto dá aos retratos um impacto que talvez a cor não desse. Ele possui profundidade, e enaltece a fisionomia e o olhar. Neste pigmento não há decorativismos, o que penso ser mais adequado no registro dessas impressões.

Sempre tive o maior interesse pelo mundo das cores e de maneira intuitiva, desde criança, associava as cores com as pessoas, ao jeito de cada uma delas. Também aos meus próprios sentimentos eu designava cores. Concretamente aprendi bem cedo a distinguir as residências dos meus vizinhos. No sul do Brasil, principalmente no interior das cidades, é fácil identificar pelas cores a casa de uma família italiana (amarela com azuis intensos) e uma germânica (branca e/ou cinza claro). A cor traz uma simbologia própria e complexa. Em meus trabalhos coloco-a como simbólica e psicológica, retratando sentimentos, usando-a como manifestação cultural, étnica, expressando traços pessoais, fatos e idéias. As imagens da infância são trazidas à superfície através das cores. Nem sempre explícitas.

Para o “Auto-retrato Tupiniquim”, trago um texto escrito numa das disciplinas do mestrado, sobre a cor e qual uso faço dela:

“Numa manhã fria e chuvosa de intenso cinza azulado, minha mãe me vestiu com meu casaco verde de botões prateados. Precisaria tirar uma foto 3x4 Preta e Branca para a matrícula na primeira série do então primário (1972). O dia estava cinzento e meu humor estava da mesma cor. Minha mãe havia incumbido sua comadre de me levar ao fotógrafo, era a primeira vez que ela me deixaria sair com uma pessoa que não fosse da família e isso era uma situação de angústia para mim. Perguntei algumas vezes se realmente precisaria ir com ela e não

poderia ir com minha mãe. A resposta me deixava mais cinza por dentro. Lembro-me do ônibus úmido, do brilho azulado das ruas molhadas, do estúdio pequeníssimo e escuro e da simpática comadre que me levou. A expressão do meu humor ficou para sempre gravada neste retrato em papel. Como pode um tão pequeno retrato suscitar tantas lembranças?

As incisões, recortes e desenhos são referências às pinturas de corpo indígenas. Normalmente elas são cores escuras de jenipapo e vermelho de urucum, aqui no caso, são verdes e amarelos mesclados, alusão as nossas cores nacionais. A sombra do rosto foi recortada e os cabelos também, embora com estas feições tão européias, a luz e a sombra são tropicais, no verde das matas e no amarelo do sol.

Cresci numa região no meio da mata Atlântica, as residências dos bairros eram circundadas por terrenos de mata virgem. Essa exuberância da mata sempre me impressionou, por sua diversidade e pelo tamanho enorme da sua vegetação. O calor intenso era outra constante, aonde as estações do verão chegavam fáceis a 40°C. Também, nas cidades onde morei, sempre havia reservas indígenas por perto, havia também as histórias dos antigos moradores e seus relacionamentos com os ‘bugres’⁹⁴.

O preto na imagem é um valor que me remete a tudo aquilo que não compreendo, não consigo definir exatamente em mim. Talvez certa sobriedade ou o luto pelas perdas vividas, ou o que gostaria de saber sobre minha identidade e ainda não consegui alcançar. Talvez indique medo da proximidade de mais um rito de passagem, pois a menina desta foto tinha seis anos de idade.”⁹⁵

Nas últimas impressões em acetato a acromia ou o uso do pigmento preto é predominante, quer revelar apenas o essencial, os traços da fisionomia. O preto, embora tenha um código simbólico forte em todas as culturas, não “seqüestra o olhar”, como diz Baitello na apresentação da tese de Guimarães.⁹⁶ Por isso faço uso do preto. Pretendo dar ênfase a personalidade, aos seus traços característicos e a força dramática que eles trazem. Estes traços fisionômicos destacados pelo pigmento preto, apresentam um pouco da personalidade de

⁹⁴ Como eram chamados os índios pelos imigrantes europeus em Santa Catarina.

⁹⁵ Este texto faz parte de um trabalho semestral do primeiro semestre de 2007 com a Profª Anna Paula Gouveia, na disciplina AT-315 A – Imagem: meios e conhecimento – Cor: linguagem e informação na Pós-graduação do IA - Unicamp.

⁹⁶ Guimarães, 2001.

cada retratado, talvez um pouco tristes e melancólicos, mas, são traços que se perpetuam também nas novas gerações, nos olhos do avô, no nariz da avó, nos cabelos do bisavô e assim por diante. A cor no meu trabalho remete às dualidades, às polaridades. O recurso gráfico do contraste preto e branco, reflete a idéia de que assim como existe a vida e a morte, o bem e o mal, assim também as cores, só existem umas em relação às outras, no contraste. Não quero dizer com isso que somos ou estamos sempre apenas de um lado desses pólos⁹⁷, carregamos essas polaridades constantemente em nós e conseqüentemente naquilo que pensamos, fazemos e expressamos.



Título: s/ título
Técnica: Fotocópia/recorte/colagem
Tamanho: 23,5 cm x 32,5 cm
Data: 2004

⁹⁷ Existe uma zona intermediária entre o preto e o branco no pigmento e na fotografia chamada de cinza, que não desenvolverei neste trabalho. Mas, destaco um texto de Márcia Tiburi: “Filosofia cinza”, onde ela expõe a interessante idéia acerca do cinza como metáfora da ausência de reconciliação, o que Vilém Flusser vai chamar de a “cor da teoria”. Seligmann-Silva, 2006. p. 257-287.



Título: Olhos

Técnica: Fotocópia/recorte/colagem/desenho/xilogravura

Tamanho: 23,5 cm x 32,5 cm

Data: 2004

Estes dois trabalhos foram concebidos juntos; a fotocópia da foto foi feita em papel branco, depois, recortada como efeito de luz e sombra e colada no suporte de papel vermelho. O negativo que sobrou foi colado no suporte de papel verde. A foto é de minha autoria e foi feita há quatorze anos, o rosto é de minha filha. Na composição de fundo verde os elementos xilográficos que criam o friso

inferior foram originados da forma do olho esquerdo do retrato, que parece um peixe. A cor verde da mata, o peixe dos rios ou do mar. As linhas prateadas desenhadas no rosto criam como que uma pintura de corpo indígena sobre a pele⁹⁸. A pintura de corpo indígena foi alvo de pesquisa durante a minha graduação e depois para projetos com alunos no ensino fundamental. Essa forma de arte tem uma função social muito importante para os povos indígenas. Carregados de significados e valores estéticos, servem às comunidades para comunicação, expressam seus ideais e suas idéias. Na minha busca por uma identidade teuto-brasileira as raízes indígenas são muito significativas. A minha infância até a adolescência vivi em zonas onde a mata atlântica e as comunidades indígenas faziam parte de meu cotidiano. Pensar sobre isso é também representar simbolicamente essas vivências.⁹⁹

Mas, ainda estava insatisfeita com os resultados, minha busca ia em direção à gravura e à fotografia. Precisava achar outra maneira de expressar e representar estes retratos, através dos quais as manchas das primeiras monotipias se juntassem ao desenho, à pintura, ao recorte e ao que fosse necessário.¹⁰⁰

⁹⁸ A pintura de corpo é uma atividade básica entre os povos indígenas no Brasil, entre o povo Kayapó-Xikrin, atividade exclusiva das mulheres. “Todas pintam e, portanto, a qualidade de pintora é considerada como atributo inerente à natureza feminina. Os homens apenas passam tintura de carvão ou urucum na face e no corpo. (...) Existe um elenco de motivos decorativos para a face e o corpo. São altamente estilizados (...). Possuem algum aspecto do meio ambiente – flora, fauna – ou a um objeto de uso cotidiano (...). Crianças pequenas de ambos os sexos recebem a mesma pintura corporal. Pintar o bebê é uma manifestação de carinho e interesse da mãe pelo filho e faz parte do processo de socialização da criança. As mães Kayapó passam horas a fio pintando seus filhos. O corpo da criança é o laboratório, a tela da jovem mãe para aprendizagem da pintura corporal. É usando e reusando o corpo do seu filho que a mulher ensaia, aprende e se qualifica como pintora. A pintura nas crianças é uma atividade individual por parte da mãe, que possui total liberdade na escolha do desenho.” Vidal, 1992, p.146.

⁹⁹ “Então, é preciso viver para poder criar. Cabe repeti-lo: ‘Não há atalhos para a vida’ - e tampouco os há para a criação. Somente nos encontros com a vida, nas experiências concretas e nas conquistas de maturidade, poderemos saber quem é a pessoa e quais os reais contornos de seu potencial criador.” Ostrower, 1999, p. 6.

¹⁰⁰ “Nesta busca incessante de si mesmo, o indivíduo como que tateia no escuro. Ensaando e experimentando com diversos materiais e técnicas, segue determinados caminhos – sempre a procura de formas de identificação. Talvez as encontre, e talvez não.” Idem, ibidem, p. 6.

2.3 Sobre a linguagem da gravura

Por que a linguagem da gravura e não outra? Para mim esta pergunta já se fez diversas vezes. E a resposta é sempre a mesma: Parece que com ela consigo expressar mais exatamente o que desejo, pelo resultado de suas formas e seu processo de fazer.¹⁰¹ Desde a concepção da idéia para uma imagem, seu esboço no desenho, escolher a matriz apropriada, a base da tinta, as muitas possibilidades do uso da técnica criando híbridos, e a surpresa do resultado são processos mentais e manuais que criam a cada nova empreitada novidades que animam e surpreendem. A curiosidade, a necessidade do domínio técnico, e uma incrível satisfação durante o processo faz com que a gravura seja uma linguagem desafiadora à nossa capacidade de criação e por isso eleita para meu processo poético.

A gravura, como expressão de um pensamento visual, se diferencia das outras manifestações plásticas pela “construção da matriz, meio para a imagem e não fim em si mesmo. O gravador trabalha destituído da visibilidade do desenho ou da pintura.”¹⁰² O resultado do seu pensamento que se manifestará através da conclusão de uma imagem gráfica só ficará pronto ao final de todo processo de impressão.¹⁰³

Neste processo o fazer e o pensar não se desassociam. O gravurista e professor Marco Buti nos diz que “*neste fazer não há contradição entre artesanato*

¹⁰¹ “Sonho com uma exposição em que o princípio de agrupamento das obras não esteja em ordem temporal, no sentido cronológico, das escolas e estilos, mas numa ordem descontínua, no sentido de história natural, dos médiuns. Talvez então percebamos que o retrato não é um gênero homogêneo, e que existem tantos gêneros quantos médiuns utilizados. (...) Exposição materialista e matricial, em que se veria como cada médium encavilha diferentemente alma e corpo, rosto e tempo. Como os materiais carregam consigo, à nossa revelia, certa definição da identidade individual, do rosto simbólico, impessoal e monumental até o rosto metastável, transexual, incerto das metamorfoses informáticas. Passando pelo advento da pessoa, ligado à pintura de cavalete, e também ao advento do indivíduo ligado a democratização do rosto pela Fotomática. (...) Todo mundo dirá para você: ‘a técnica é secundária, o que conta é a inspiração’. Não acredite nisso, mesmo se os materiais e os ofícios forem bastante silenciosos. Como os artesãos, eles não gostam de falar sobre si mesmos. Porém, eles terão muito para dizer a quem souber interrogá-los.” Debray, 2003, p. 202.

¹⁰² Figueiredo, 2006, p. 31.

¹⁰³ Argan vai falar da importância das artes gráficas, especialmente à xilogravura, na arte dos expressionistas alemães; dizendo que não se compreende a estrutura da imagem pictórica ou plástica destes “a não ser que se procurem suas raízes na gravura em madeira. A técnica da xilogravura é arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã. Mais do que uma técnica no sentido moderno da palavra, é um modo habitual de expressar e comunicar por meio da imagem. E o importante é justamente esta identidade entre expressão e comunicação: a expressão não é uma misteriosa mensagem que o artista anuncia profeticamente ao mundo, mas sim comunicação de um homem ao outro.” Argan, 1992. p. 238.

e conceito (...). É uma situação impura, cujos elementos não podem ser separados sem destruí-la.”¹⁰⁴

E Figueiredo: *“As obras gravadas são concretizadas por signos gráficos doadores de sentido imprescindíveis à margem que só por eles pode surgir. Nessa produção não se dissociam artesanato, linguagem e pensamento.”¹⁰⁵*

E nesta escolha do material e da técnica, juntamente com o amadurecimento de seu uso e no constante e contínuo processo de criação é que busco uma identidade visual ou estilo.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Buti, 1996.

¹⁰⁵ Figueiredo, Op. Cit., p. 31.

¹⁰⁶ Fayga por sua vez adverte: “Jamais a arte será mera questão de habilidade ou se limitará a meros problemas técnicos. A técnica representa um instrumento de trabalho, que o artista precisa conhecer – evidentemente – e dominar com plena soberania (aqui entenda-se bem: cada artista há de encontrar *suas* técnicas: não todas as técnicas do mundo; (...)) Mas, nas obras de arte, as técnicas acabam se tornando “invisíveis”, sendo absorvidas inteiramente pelas formas expressivas. (...) Por isto a arte é estilo.” Ostrower, 1999, p. 18.

2.4 Sobre o procedimento da impressão com acetato

Certo dia trabalhando em meu atelier, por acaso, descobri uma técnica de decalque com folha de acetato, a partir da impressão com a impressora jato de tinta no computador. Havia muito tempo que procurava uma técnica que me desse maiores possibilidades de uso das fotografias de família. Até ali o mais perto que havia chegado foi usando fotocópias.

Na verdade a descoberta foi conjunta. Meu marido se encontrava no seu escritório, que fica ao lado do meu atelier. Ele havia impresso uma folha de acetato para transparência de retroprojeto do lado errado e ficou a reclamar do desperdício de tinta que isso seria. As instruções do fabricante são claras quanto ao lado certo que se deve usar e a tinta seca sobre sua superfície logo que sai da impressora. Então, fui ver o que havia ocorrido no intuito de talvez ajudar. Vendo o acontecido tive a idéia de decalcar a folha de tinta molhada sobre um papel sulfite, logo, a tinta havia ficado impressa na folha de papel.

Com um resultado satisfatório agradei a ele pelo seu “erro”, pois achava que havia descoberto a técnica que estava procurando há tempos.¹⁰⁷

Depois digitalizei uma foto muito pequena e com muitos detalhes, observando que eu nada entendia do programa de processamento de imagens, apenas algumas tentativas frustradas no passado de saber como ele funcionava. A primeira imagem que transferi foi esta que segue, sem muita definição.

¹⁰⁷ Fayga vai dizer que: “Embora os acasos representem momentos em si específicos, tanto nas circunstâncias em que ocorrem como nas referências íntimas à pessoa que os percebe, mesmo assim eles haverão de transcender essa especificidade, reportando-se, ulteriormente, a vivências gerais. Sempre levam nossa imaginação a intuir, além do fenômeno particular, um estado de ser geral e de equilíbrio, ritmos de vida. (...), por serem de caráter afetivo e ligados a memória, e essencialmente abstratos, os acasos podem ser transpostos de qualquer incidente para qualquer linguagem. Desta maneira, os acasos vem identificar-se com os próprios momentos de inspiração.” Ostrower, 1999, p. 8.



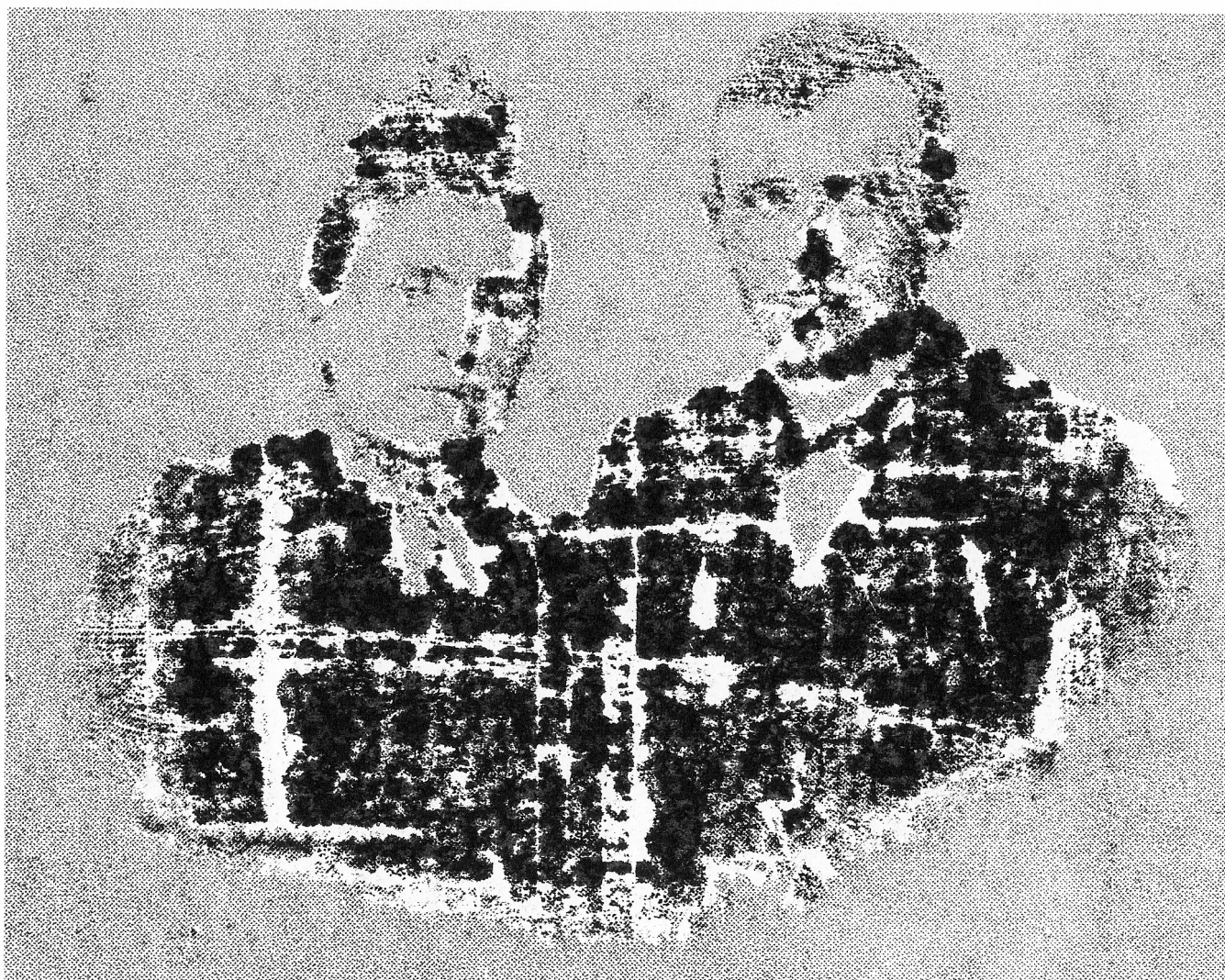
Título: Varais
Técnica: impressão sobre acetato e desenho
Tamanho: 20,8 cm x 13,5 cm
Data: 2004

Logo na mesma semana tratei de comprar um manual de instruções para o software Photoshop e estudá-lo para melhor compreender os instrumentos que ele me oferecia e resolver os problemas que eu teria que resolver até as imagens terem um resultado satisfatório.

Este processo de impressão e decalque segue assim:

As imagens a serem reproduzidas têm origem nos negativos das fotografias, embora neste projeto em específico usasse as ampliações de fotos antigas de minha família, mas que obviamente surgiram a partir de um negativo fotográfico que eu mesma não possuo, digamos que uma apropriação.

O primeiro passo, a partir da foto é digitalizar no computador a imagem fotográfica, com o software. O segundo passo é modificá-la com as ferramentas digitais que ele dispõe. Nestes trabalhos utilizei basicamente as ferramentas que alteram a cor da imagem original para Preto e Branco e dão contrastes de luz e sombra. Para cada imagem há uma configuração diferenciada. A seguir coloco dois exemplos:



PA

"Bodas na Rússia" 2

Juliana
2004

Título: Bodas na Rússia 2

Gravura PB

Impressora: qualidade: 300 dpi

Espaço : Tons de cinza

Configuração de página: Imprimir em PB 300 dpi

Qualidade de impressão: Modo normal

Tamanho da imagem: larg. 17,64 cm

14,00 cm

Rotacionar tela pintura: virar horizontalmente



Título: Oma Dück
Imagem, ajustar, atenuar, opacidade 100%
Modo: dissolver
Modo : tons de cinza
Imagem, rotacionar, virar horizontalmente
Brilho/contraste: + 43%
Filtro: Nitidez maior
Tamanho da imagem: 15,00 cm
25,72 cm

Com a configuração final visualizada no monitor do computador, tem-se uma idéia aproximada de como vai ficar a imagem depois de impressa e transferida pela matriz de acetato, que na verdade não era uma matriz, mas um suporte de impressão e agora no processo artístico se transforma em uma matriz.

O terceiro passo é a impressão da imagem modificada em uma folha de acetato especial para transparências de retroprojeto. Neste caso usei uma impressora jato de tinta HP e o acetato.

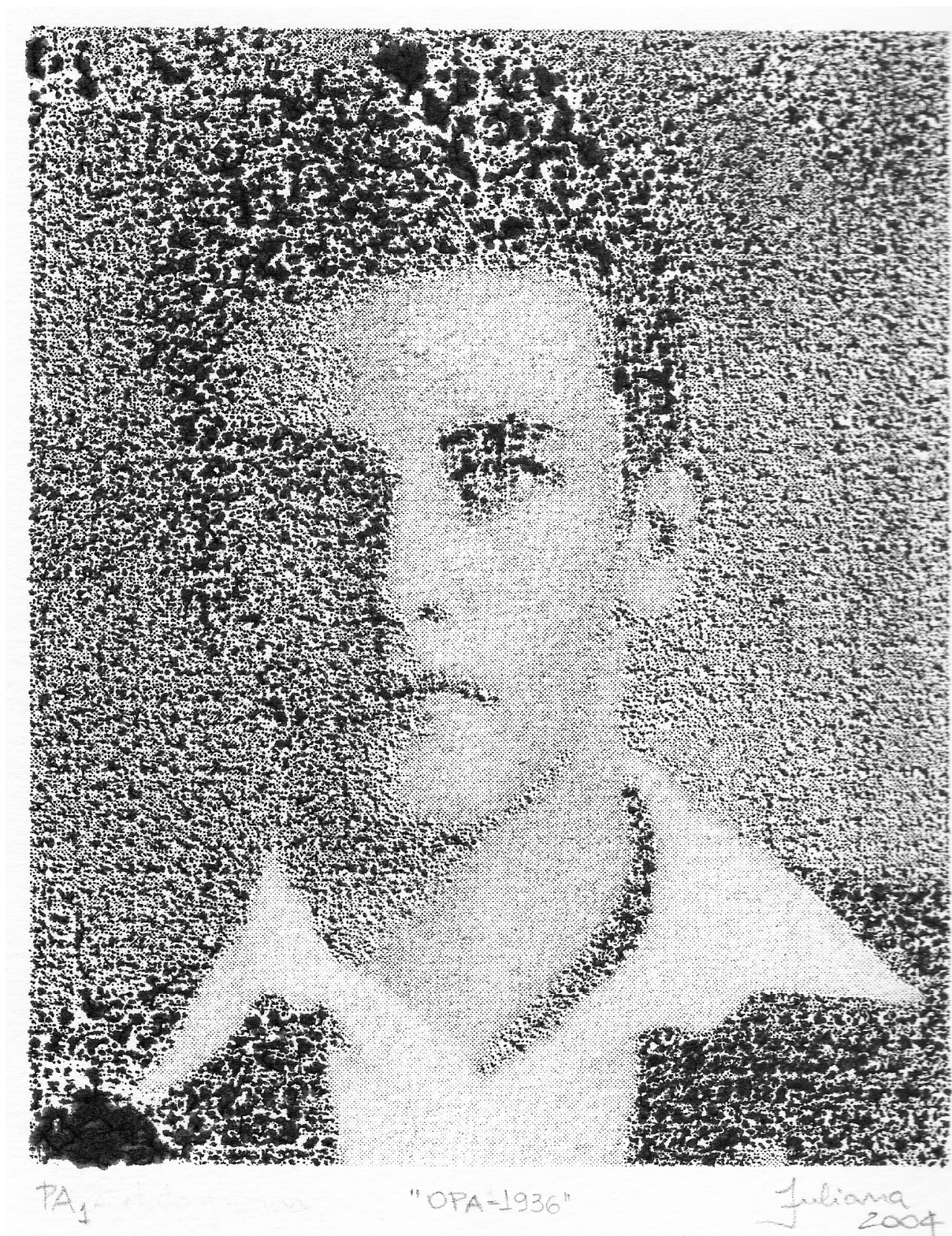
É importante observar a ferramenta “qualidade de impressão” que controla a quantidade de tinta no acetato. Dependendo do papel usado, da umidade relativa do ar, da qualidade da tinta, teremos na transferência uma imagem satisfatória ou não, no sentido de que a tinta solte toda da matriz. Em dias de chuva o processo sai melhor, pois a tinta não seca tão rapidamente, ao contrário de dias muito secos quando é preciso ser rápido na hora de transferir a imagem ou usar um papel umedecido, com o risco de a tinta ficar em partes na matriz por causa da rápida secagem da tinta. Nestes casos, há diferenças visíveis nas imagens transferidas. O papel de impressão úmido muda o aspecto da impressão, as manchas ficam mais borradas.

A maioria das impressões que produzi são em Preto e Branco e algumas poucas coloridas. O pigmento preto sobre o branco ou a cor creme do papel criam contrastes expressivos dentro da proposta poética que desenvolvo.

Depois da imagem impressa sobre o acetato já é possível transferir com a pressão da mão a imagem para o papel. No início da pesquisa usei papéis da marca Spiral para desenho e Canson para desenho e aquarela. Mas, notei que a lisura ou falta de textura do papel de desenho faziam com que a tinta não penetrasse imediatamente após o acetato entrar em contato com a superfície do papel. É provável que a causa seja a muita cola na composição quando estes são usados secos.

O papel para aquarela também foi testado. Observei que sobre o papel aquarela, usado neste caso seco, a sua textura interfere na forma da transferência. Essa textura impede que a tinta da matriz de acetato penetre totalmente no papel. Há partes que são mais absorvidas e outras menos e como a impressão da imagem se dá em forma de pequenos pontos (pixels) as duas texturas (da imagem e do papel) se harmonizam não deixando clara a técnica que foi usada. A marca de tinta, deixada pelos pixels na matriz de acetato, se dilui em

algumas partes e em outras aparece mais claramente, criando manchas chapadas e texturas alternadas de tinta preta com a textura do papel em toda a superfície da imagem.



Título: PA1 "Opa 1936"
Técnica: impressão sobre acetato
Tamanho: 15 cm x 18,5 cm
Data: 2004

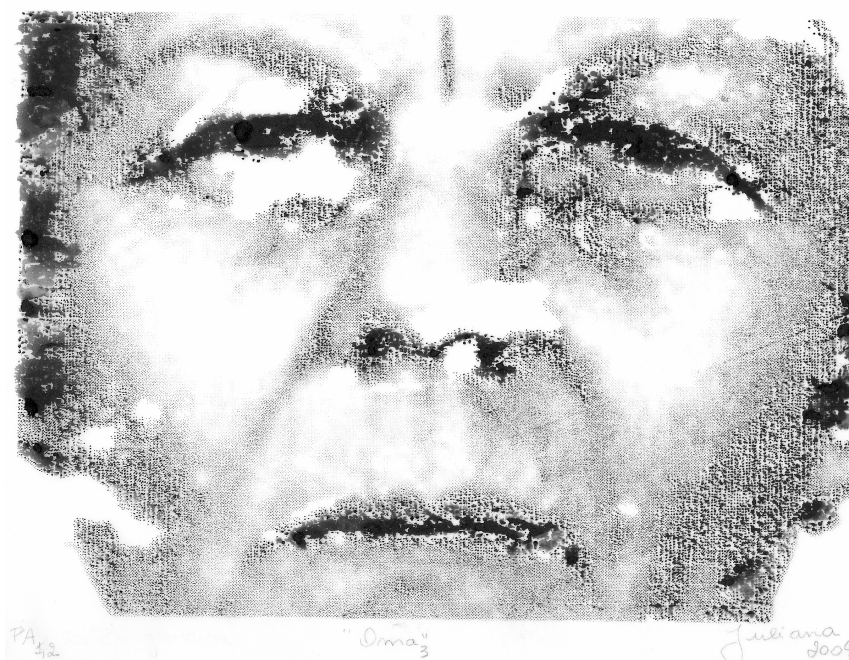
Mais tarde encontrei um papel mais macio, especial para impressões, chamado Sumi-e da marca Hahnemühle. Este papel se comportou muito bem na absorção da tinta e deu melhor definição à imagem gráfica.

Ainda sobre o uso dos papéis, algumas experimentações foram feitas com papel umedecido ou o umedecimento da própria matriz na segunda impressão ou cognato. Neste caso era preciso borrifar a água sobre a tinta seca restante da matriz para que voltasse à consistência adequada para a transferência do cognato. Mas nestes casos os borrifos de água também criam seus acasos e a imagem torna-se bem outra. Exemplo a seguir:



Título: Johann – 1936, recorte 3 – Fantasma ou cognato
Técnica: impressão s/ acetato
Tamanho: 16 cm x 21 cm
Data: 2004

Outra experiência com as variações de tipos de papéis foi o uso do vegetal como suporte para a impressão da primeira imagem e para o cognato o papel canson ou spiral para desenho. Estas impressões quando sobrepostas dão a aparência de tridimensionalidade. As gradações de cinza, os pretos intensos e os brancos e coloridos do papel do cognato criam a sensação de um certo volume.



Título: Oma – parte 1

Técnica: impressão em acetato s/ papel vegetal- 1ª impressão

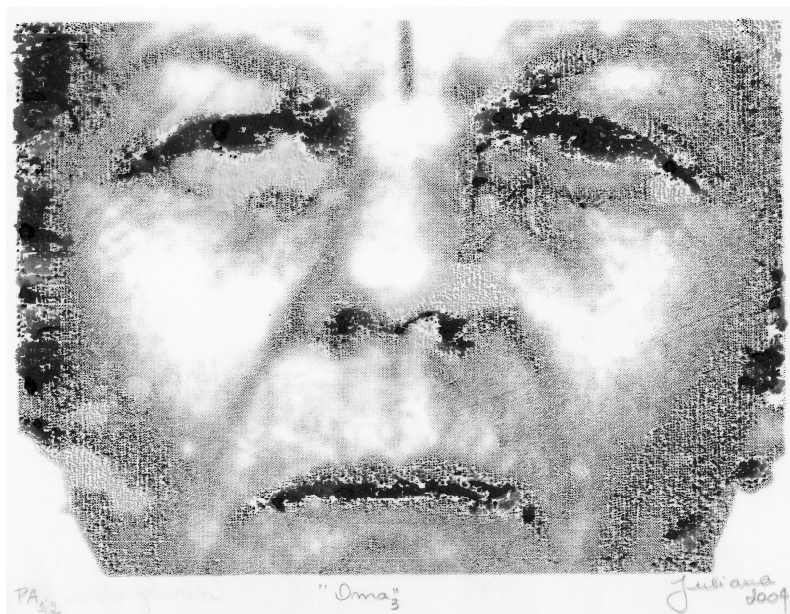
Tamanho: 20 cm x 14,5 cm

Data: 2004



Título: Oma – parte 2

Técnica: impressão em acetato sobre papel Canson – fantasma da 1ª impressão



Título: Oma 3
Sobreposição das duas imagens anteriores

O que também foi feito com papel colorido é colocá-lo sob a impressão. A cor do papel que fica embaixo é atenuada pela textura do papel vegetal, dando uma suave coloração ao retrato.



Título: Naldi
Tamanho: 24 cm x 10,5 cm
Técnica: Monoprint sobre papel vegetal e colagem
Data: 2005

Outra experiência foi feita com a segunda impressão (cognato). Posteriormente interferi com desenho a nanquim, caneta desegraph, pinturas aguadas com percloroeto de ferro e pigmento natural corante caramelo de cor sépia.



Título: PA2 - Oma Dück - Cognato
Tamanho: 18 cm x 26 cm
Técnica: Impressão, desenho e aguada
Data: 2004

Às vezes, a primeira imagem que tenho no monitor, para posterior impressão, não dá o resultado pretendido: pode ser uma textura excessiva que deixa a imagem sem contraste, como no exemplo abaixo.



Título: PA – Oma
Tamanho: 20 cm x 14,5 cm
Técnica: Impressão s/ acetato e papel Canson
Data: 2004



Título: PA – Oma 2
Tamanho: 20 cm x 14,5 cm
Técnica: impressão s/ acetato e papel
Data: 2004

Então, é preciso rever e modificar as configurações das ferramentas no software. Na segunda imagem, no caso, foi alterado o brilho e o contraste mais uma vez. O resultado foram zonas moduladas de textura de pigmento em preto saturado até o branco do papel.

Quando escolho determinada foto, a questão da luz e sombra na imagem original é muito importante, para resultados gráficos interessantes. Um exemplo é a foto de “Johann Dück” que possui muito contraste entre estes dois elementos. Na foto original o rosto é posto em destaque em relação ao corpo. A incidência de luz a 45° no lado esquerdo da face é suave, contornando e dando volume ao rosto. Podemos perceber bem detalhes de sua fisionomia, enquanto o corpo e o fundo quase se confundem.



Foto de Johann Dück,
Rússia.
Data: entre 1925 e 1929
Tamanho: 8,5 cm x 11 cm



Título: PA1 – Johann

Tamanho: 18,6 cm x 24,3 cm

Técnica: Impressão s/ acetato s/ papel desenho Canson

Data: 2004

A partir do retrato fotográfico de Johann criei a impressão acima. A figura do retratado quase desaparece. Parece um reflexo num espelho velho que não tem mais brilho, um espectro, um fantasma.

Também há fotos onde o personagem a ser retratado está entre um grupo e onde o contraste é bem menor. A luz externa é muito suave, sem contrastes de intensidade. No exemplo que mostro a seguir, a pessoa pela qual me interessei em retrabalhar na impressão estava ao fundo. Mas quando fiz o recorte digital e configurei a imagem com as ferramentas ela simplesmente se transfigurou. Mostro em seguida a seqüência da foto e a impressão em acetato. Essas surpresas nunca deixam o trabalho se tornar monótono ou apenas um processo de reprodução de imagens. Apesar de o monitor nos mostrar as fotos com as

configurações posteriores da imagem, não há como saber exatamente o que vai surgir da impressão.



Foto de família
década de 1920



Título: Tante Lina
Tamanho: 19,5 cm x 24 cm
Técnica: Impressão s/ acetato em papel Sumi-e úmido
Data: 2005

Durante o processo de pesquisa sobre como a imagem, nesta técnica, se comportava, procurei também acrescentar materiais que já vinham sendo trabalhados, como: o desenho, o recorte e a colagem¹⁰⁸. Esta impressão, que vem a seguir, foi feita a partir de um recorte digital da foto de Johann em acetato.



Título: PA1 – Johann, recorte 2 -1ª impressão
Tamanho: 20 cm x 24,4cm
Técnica: Impressão em acetato s/ papel
Data: 2004

¹⁰⁸ Neste contexto José Luis Brea fala sobre a produção contemporânea e o uso que se faz das técnicas, na qual, creio, se inclua meu trabalho: “É preciso então reconhecer na ascensão contemporânea do uso da fotografia - e em geral dos sistemas técnicos de apropriação e tratamento da imagem - a sistemática posta em jogo nas linguagens artísticas de uma intencionalidade abertamente desconstrutiva. O emprego de novas tecnologias permite o desenvolvimento de um novo nível de procedimentos enunciados que combina as potências críticas da apropriação e a montagem. Por seu próprio caráter, a apropriação que se produz no uso da fotografia supõe uma fragmentação inorgânica da Representação.

A captura fotográfica toma a mesma realidade como *readymade*, sobre o que atua apropriando-se de algo que é importado como segmento irrevogavelmente fragmentário. Tanto quanto ao espaço - a fotografia é sempre de um aspecto local, de um fragmento não totalizante -, como ao tempo - o que a fotografia capta pertence a um instante igualmente fragmentado, ao corte de um agora fugitivo - o material com que a fotografia trabalha pertence a ordem do fragmento.” Brea, 2009. (Tradução própria)

Logo após a primeira imagem ser transferida para o papel, foi feito seu cognato (fantasma) num segundo suporte do mesmo tipo de papel (Canson Desenho) – PA2. Normalmente é possível fazer este cognato com o restante da tinta que sobra na matriz de acetato, se ainda estiver suficientemente úmida.



Título: PA2 – Johann, recorte 2 (cognato)
Tamanho: 23,5 cm x 32,5 cm
Técnica: Impressão s/ acetato s/ papel desenho Canson
Data: 2004

Nesta segunda imagem, ou cognato, cortei com estilete todas as partes da figura que ficaram totalmente na luz - o que estava totalmente branco no papel e que ficou sem qualquer vestígio da tinta. Tomando o devido cuidado para não danificar os pequenos recortes que dali surgiram. Após recortar todas as luzes que iluminavam o rosto colei-os em cima de um papel colorido amarelo. Depois, com a caneta desegraph 0,5 mm, fiz um esboço da fisionomia do retrato na impressão do cognato. Estas interferências das linhas do desenho me lembram a gravura em metal.



Título: PA3 – Johann, recorte 2 – 2ª impressão
Tamanho: 23,5 cm x 32,5 cm
Técnica: Impressão sobre acetato, desenho à nanquim
Data: 2004

Antes, porém, de colar os recortes no papel colorido usei-o como molde para posicionar os recortes da luz que sobraram para um outro suporte de papel azul. Colei todas as partes brancas nos devidos lugares no papel azul e o molde com a impressão do cognato foi colado no suporte amarelo. Imprimi a figura de PA1 em acetato novamente para transferi-la em cima da colagem no suporte de papel azul – PA3. As luzes brancas chapadas do papel fazem grande contraste com o preto e o fundo chapado azul. O pigmento preto em algumas áreas consegue certa transparência e dá uma pequena transição modulada entre o azul e o branco.

Sobre as impressões coloridas não teria muito mais a acrescentar em termos técnicos do que o descrito anteriormente sobre as imagens configuradas

em Preto e Branco. As ferramentas usadas são as mesmas no software, só um elemento complicador é incluído, a cor, e as suas ferramentas digitais específicas. As fotografias que usei do acervo de minha família são todas em Preto e Branco ou sépia, mas fiz algumas experiências tornando-as coloridas digitalmente. Trago a seguir um exemplo sobre esta experiência.



Fotografia original em sépia digitalizada.

É preciso sempre ajustar o equilíbrio das cores: amarelo, ciano e magenta. O que pude observar quanto à questão da tinta da impressora é que o pigmento preto quando transferido por sobre uma imagem impressa, já seca no papel, com a mesma técnica descrita anteriormente só usando agora pigmentos coloridos, não cobre a cor que está por baixo. Podemos verificar que elas se repelem mutuamente, como água e óleo. Também observei diferenças nos cartuchos de tinta original e sem marca/recarregável. A tinta original tem qualidade incomparável na impressão e transferência, mostrando-se mais fluida. Uma tinta não original aglutina por sobre o acetato destruindo as formas da imagem impressa. Enquanto a tinta original (neste caso usei HP) permanece com a imagem que foi impressa e é absorvida imediatamente após o toque na superfície do papel, a similar deixa muito a desejar em termos de qualidade.



Título: Naldi

Tamanho: 18,5 cm x 21 cm

Técnica: Impressão colorida sobre acetato em papel sumi-e Hahnemühle

Data: 2005

Apesar de esta técnica fazer uso de instrumentos eletroeletrônicos para a reprodução da imagem, possibilitando sua reprodução ao infinito, cada imagem torna-se única. Pois, cada vez que a mão toca o acetato comprimindo-o contra o papel, a tinta torna-se como que independente, sempre se dirigindo a outras direções a cada nova imagem impressa. Existe uma imagem original que é a mesma, mas a mão humana é sempre criativa e não repete o gesto da mesma forma e intensidade mais do que uma vez. A outra impressão da mesma imagem poderá ser muito parecida, mas não totalmente igual.

2.5 Sobre o tema e a técnica

Tenho trabalhado com retratos fotográficos fazendo janelas, recortes e ampliando detalhes da imagem para certo enquadramento do rosto a ser gravado.¹⁰⁹ Tentando sempre captar a atmosfera e o espírito do personagem, o momento, o cotidiano, a personalidade.¹¹⁰ O retrato de quem olha a câmera, na visão de quem fotografa. Um recorte do tempo-espço, um fragmento, um pequeno rastro da existência do outro, tendo em mente o “memento mori” que a fotografia nos traz a memória. Traços da nossa própria fugacidade.



Título: Marichen e Jüstinne – série família materna
Tamanho: 21,5 cm x 31,5 cm
Técnica: Impressão sobre acetato e monotípia
Data: 2004

Este procedimento deu-me infinitas possibilidades de manipulação, desconstrução e reconstrução das imagens.¹¹¹

¹⁰⁹ Observando o “punctum”, segundo Barthes, aquilo que me fere na fotografia, aquilo que capta minha atenção, como um ímã que puxa meu olhar para determinado detalhe numa foto. Barthes, 2007, p. 46,47.

¹¹⁰ “O rosto, por sua vez, escorrega. Ele escapa. O rosto parece eternamente feito para escapar à tomada. Como um artifício inapreensível, um fogo-fátuo que apenas serve para levar o artista a correr atrás dele, com a ilusão de que ele vai finalmente, graças a novos procedimentos mais seguros, mais eficazes que os precedentes, poder apreender re-apreender, capturar dos outros ou de si mesmo, a Santa face que o desdenha.” Debray, 2003, p. 209.

¹¹¹ “As possibilidades de reordenar os materiais assim capturados oferecem as modernas tecnologias visuais – incluindo a modificação pelo computador – multiplicam o potencial desconstrutivo do procedimento ao cruzá-lo com as possibilidades de montagem.

Em sua recomposição dos fragmentos, efetivamente, o artista se agencia a capacidade de dotar a imagem produzida de um “sentido outro”, potencialmente político por ser capaz justamente de desmascarar a ordem

A esse novo proceder técnico ou modo de fazer soma-se a própria forma que ela cria na imagem, o modo como a tinta se comporta sobre o papel na hora do decalque: criando formas abertas, chapadas, texturadas, vazadas, sangradas. Contrastes de luz e sombra com o fundo do papel, os meios tons procedentes dos pixels da imagem. A forma criada a partir da fotografia dá força à expressão no olhar de cada rosto gravado. A forma expressa o conteúdo e o conteúdo é expresso pela forma, não há como separar um do outro sem prejuízo de ambas as partes. E ainda temos o fantasma, ou cognato como uma segunda imagem, mas também única. As duas imagens impressas a partir da mesma matriz, porém diferentes.

Temos aqui um aprofundamento da percepção¹¹² que se expressa nas imagens dos rostos em minha poética e que segundo Brea, só é possível a partir da fotografia que é o primeiro obturador e da interferência do scanner do computador que é o segundo obturador. Neste modo de proceder, usando os recursos desses dois obturadores, a desconstrução pode ser completa, a fragmentação é possível e a reconstrução também. Posso, na prática, desde que domine as ferramentas das quais disponho, criar o que no passado seria impossível. Criam-se mundos novos a partir do banco de imagens, memórias e pensamentos – ética e estética com um potencial nunca antes visto.¹¹³ De outro lado há uma perturbação total da nossa percepção: O que é realidade e o que é ficção? Nossa memória nos engana, passados alguns anos das coisas que vimos,

de relações que estrutura “o real”. O próprio Derrida tem insistido na relevância do aporte das altas tecnologias de ponta a este exercício desconstrutivo no campo das artes visuais. (...)

A potência político-subversiva da fotografia se relaciona então com sua capacidade de dismantelamento da ordem da representação – que se resolve num duplo sentido. De um lado, sua capacidade para conjugar, como forma artística, os recursos enunciativos da apropriação e a montagem lhe permitem elaborar ‘imagens críticas’ do mundo.

Ao fragmentar e recompor – seja através da estratégia mais tradicional da fotomontagem, seja através dos novos desenvolvimentos construtivos e narrativos possibilitados pelo alcance de sua computadorização atual – os materiais com que trabalha, a fotografia não simplesmente ‘representa’ o real, mas elabora imagens capazes de desvelar a arquitetura oculta de sua organização – suas relações hierárquicas, de dominação.” Brea, Op. Cit., p. 8-9.

¹¹² “O olho da fotografia é também, e em primeira instância, o mecânico da câmera, não só o estruturado pela consciência que olha detrás – daí o que ela nos entrega não é só linguagem, senão também rastro de acontecimento, justamente aquilo que resiste a linguagem. É este olho ópticoquímico que é capaz de perceber o acontecimento, de capturar o tempo-agora ao ritmo de seu passo instantâneo – e em última instância de resistir à regulação interessada da ordem da representação. O que Walter Benjamin descrevia como ‘inconsciente óptico’.” Brea, Op. Cit., p. 7.

¹¹³ Debray discorre muito bem sobre isso em seu ensaio sobre “uma história do retrato revista e corrigida pelos desenvolvimentos da carne”, onde nos diz que “existem tantos gêneros quantos *médiuns* utilizados. E nos dá alguns exemplos: o rosto de pedra, o rosto pintado em madeira e tela, o fotorosto, o rosto de cera, o cinemarosto, o vídeorosto, e o pictorosto.” Debray, 2003. p. 201-209.

ouvimos e imaginamos: O que é real em nossa memória e o que já foi incorporado da memória dos outros?

O que desapareceu, ou acrescentamos da nossa própria imaginação?¹¹⁴ Creio que estes dois instrumentos fornecem verdadeiras possibilidades de chegar mais perto de um pensamento visual próprio, uma identidade no modo de representação.

Brea também vai nos dar sua colaboração sobre o inconsciente óptico e sua potência político-subversiva:

*A potência político-subversiva da fotografia se expressa justamente então como a eficácia de seu inconsciente óptico: ela é capaz de evidenciar tudo aquilo que uma economia interessada da representação pretende ocultar.*¹¹⁵

Abro aqui um parêntese: neste proceder há uma inversão da função principal dos meios, que na fotografia e no uso do computador tem a grande qualidade de reproduzir imagens ao infinito, mas no caso deste processo o que ocorre é o inverso. Ele começa com a possibilidade da multiplicação até a última fase da impressão e termina com a impressão em acetato, onde só consigo uma cópia da imagem na matriz (mais o “fantasma”) e por fim, preciso ainda usar a mão¹¹⁶ para terminar o processo de impressão. Uma subversão do meio. Como se o gesto da mão provasse sua imprescindível presença no fazer criativo do pensamento humano. Apesar de o próprio homem se esforçar para que a tecnologia a cada dia o supere mais e mais. Wisneski também faz referência à imagem única, ao uso das mãos pelos homens das cavernas e a Degas, o grande artista que muito uso fez das monotípias. O homem primitivo coloca suas mãos pintadas nas cavernas, são as primeiras monotípias e monoprints feitas pela humanidade¹¹⁷, que junto com Degas e sua marca digital no torso da mulher,

¹¹⁴ “(...) Quanto mais próxima, entretanto, a fotografia do retratado, tantos mais dados consigo resolver: os da minha memória, da memória familiar, de outras memórias simultâneas que se tecem na imagem.” Luise Weiss, 1998, p. 57.

¹¹⁵ Brea, Op. Cit., p. 9.

¹¹⁶ Na concepção da artista plástica gravadora Fayga Ostrower, a mão representou um elemento humanizador na evolução da espécie. Exemplo disso são as mãos desenhadas nas cavernas para mostrar a importância que aqueles homens da idade da pedra davam a elas. “Nessas imagens o homem põe, literalmente, a mão sobre o mundo. (...) De fato, como se fossem uma extensão física da mente, as mãos se tornaram o órgão executor do pensamento, vindo a caracterizar todo o fazer humano. A mão é vital na humanização do homem.” Ostrower 1983, p. 296.

¹¹⁷ Talvez a monotipia possa ser a confrontação mais moderna e atualizada do artista originando imagens únicas. Em sua forma menos complexa, uma monotipia pode ser criada com uma única tinta manuseada

mostra-se como um ato sincero e simples que diz: eu fiz isto com minhas próprias mãos, eu existi, eu estive aqui! A identidade humana numa única imagem.¹¹⁸

O uso da fotografia me leva a um outro ponto neste processo da impressão sobre acetato, que é o “punctum”, do qual fala Roland Barthes¹¹⁹. Quando olho as velhas fotografias de família e tento me aproximar delas, algo me chama a atenção no retratado, algum detalhe naquele rosto é mais importante que outro. Poderiam ser os olhos, principalmente os olhos. O porquê de tanto afeto exatamente por aquele detalhe, não sei explicar. Creio que Barthes o definiu a contento quando disse que existe um “punctum” na fotografia, aquilo que “me fere”, que toca fundo em nosso espírito¹²⁰. Diferente do “studium”, segundo ele, que define tudo aquilo que podemos ver formalmente na fotografia, seus elementos visuais, tudo o que pode ser descrito logicamente. O punctum, diferente deste, é pura idiosincrasia, cada observador que olha a ampliação vê o seu próprio “punctum”.

O recorte, a “janela”, o “zoom” criado a partir da fotografia no computador é o que “me fere” na imagem fotográfica e é gravada no acetato para decalque no papel. O que fica gravado é a representação desse punctum, uma tentativa de sua visualização. A idéia é alcançar o gênio¹²¹ que foi ali captado pela luz. É como

(usada como uma estampa para construir uma imagem), e alguma forma de ferramenta de mão para friccionar e transpor a imagem da lâmina/placa para o papel. Esta transferência vertical da imagem limita a mancha, e é reminiscência de algumas das mais recentes expressões pictóricas que recorda a presença humana. Durante a Idade da Pedra, há 20.000 anos, artistas do Paleolítico deixaram notificações (sinais) de sua existência nas cavernas de Lascaux na França. Impressões de mãos são achadas próximas de pinturas nas cavernas que podem ser uma idolatrização visual da presa, mas a aparência da impressão da mão não pode ser unicamente um elemento marcante. Algumas mãos marcadas parecem ter dedos faltando, portanto, isto pode ser uma forma indecifrável de linguagem gestual. Com as imagens de mãos foram gravadas sobre as paredes com um médium feito de pigmento misturado com água, estas imagens podem ser livremente definidas como os primeiros monoprints; a mão agindo como uma matriz que pode ser repetida, e a parede da caverna como o elemento de suporte. A impressão da mão declara ousadamente. Eu vivi, eu estive aqui. Esta sinceridade e simplicidade são repetidas eficientemente no “Torso da esposa/mulher de Edgar Degas. Monotipia onde Degas perfeitamente usou sua impressão digital como um esquema de marcação, adicionando desta forma uma riqueza de textura a sua imagem.” Wisneski, 1995, p. 11-12. (Trad. Teolina Georg e Juliana Georg Bender.)

¹¹⁸ Argan faz notar em sua explanação sobre a importância da técnica na arte dos expressionistas alemães que: “Na xilogravura, a imagem é produzida escavando-se uma matéria sólida, que resiste à ação da mão e do ferro, a seguir espalhando-se tinta nas partes em relevo, e finalmente prensando a matriz sobre o papel. A imagem conserva os traços dessas operações manuais, que implicam atos de violência sobre a matéria, na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis das fibras da madeira. Não é a imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força.” Argan, 2001, p. 238-240.

¹¹⁹ Barthes, 2007, p. 46-47.

¹²⁰ Observando o “punctum” segundo Barthes, aquilo que me fere na fotografia, aquilo que capta minha atenção, como um ímã que puxa meu olhar para determinado detalhe numa foto. Idem, ibidem, p. 46,47.

¹²¹ “Contudo, havia sempre nessas fotos da minha mãe um lugar reservado, preservado: a clareza dos seus olhos. De momento, era apenas uma luminosidade inteiramente física, a marca fotográfica de uma cor, o azul

se eu fosse apresentada àquelas pessoas que estão retratadas e quisesse conhecê-las, saber sobre suas personalidades, pois sobre muitas delas só me foi dito o nome e qual parentesco tinham comigo.¹²² De outras, que conheci quando criança, só guardo as pequenas lembranças, rastros de memória, algumas mais nítidas, outras como vagas brumas de nevoeiro. Alcançá-las seria uma tentativa de com o pensamento e a imaginação captar o ser. Algum detalhe que marque a sua personalidade, que demonstre algum sentimento que a fotografia olhada sem pressa nos mostra. Imaginar o outro, um outro que não pode mais compartilhar sua presença nem idéias, mas que a expressão captada num certo momento no tempo e no espaço, que não são o meu, podem me aproximar. Talvez eu deseje neste ato a busca da eternidade, de poder viver e conviver para sempre. Uma vontade, uma iniciativa de conhecer o outro que um dia existiu. Uma curiosidade, um pensamento impossível como a morte, de viver um tempo eternamente analógico. O sentimento de ser para sempre, viver para sempre, conviver para sempre sem perdas, sem luto, não morrer, nem desaparecer. Impossível no pensamento imanente, mas possível no transcendente.¹²³

Neste processo poético proponho uma seqüência de pensamento e ação: uma fotografia, um olhar, o punctum, o enfoque-recorte e por fim a nova imagem e sua impressão. O punctum aparece como a soma de possibilidades de visualização. As fotografias que uso são reproduzidas na tela do computador em partes arbitrárias para outro meio que não é o da fotografia. Ela passa por um filtro - o meu olhar - e se fixa através da impressão no acetato. O punctum que me “fere” é representado na impressão. Isto só é possível pela redução fenomenológica que me oferece os meios tecnológicos para isso. E ao mesmo tempo não deixam de guardar vestígios do real, uma representação da realidade

esverdeado das suas pupilas. Mas essa luz era já uma espécie de meditação que me conduzia a uma identidade essencial, o gênio do rosto amado.” Bhartes, Op. Cit., p. 77.

¹²² Luise Weiss fala também dos seus retratados: “O tempo que corre, e que me arrasta também, um dia transformará as fotografias e as pinturas do meu momento presente em passado, eu também farei parte de um passado que se dissolverá. Quem saberá então quem são os retratados? Mas isto realmente importa? Estarei perseguindo, afinal, o que? Identificar cada retratado, dizer quem foi quem, quando nasceu? E quando morreu? Ao mesmo tempo, preservar a identidade imaginária de cada um foi fundamental. Procurar imagens da memória – afinal, como são as figuras da nossa memória?”. Weiss, 1998, p. 60.

¹²³ No filme “Sociedade dos Poetas Mortos” o personagem principal, um professor de literatura, diz em certo momento a sua classe de meninos, enquanto passam por um corredor em frente a galeria de fotos da escola: - Olhem estes retratos e ouçam o que eles dizem a vocês. Um dos adolescentes se aproxima do vidro e faz o que o professor sugeriu. A câmera se aproxima das fotos como se fossem os seus olhos e ele ouve as vozes daqueles rapazes festejando talvez um antigo campeonato de futebol. A trilha sonora do filme é totalmente suspensa e só se ouve, como um eco, aquelas vozes do passado. Quando vi esta cena pela primeira vez fiquei impressionada com a abordagem do diretor. Como é possível ouvir uma fotografia?

(impressão) depende da “emanação do referente”¹²⁴ (fotografia) que dependeu do real do seu referente (o rosto humano). O passado se liga ao presente através das possibilidades das ferramentas da tecnologia e da expressividade poética da arte pelo sujeito. Barthes vai nos dizer:

*De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vem tocar-me, a mim, que estou aqui . Pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem tocar-me como os raios emitidos por uma estrela. Uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.*¹²⁵



Título: sem título

Tamanho: 20,5 cm x 25,5 cm

Técnica: impressão em acetato sobre papel Sumi-e Hahnemühle

Data: 2006

O importante nesta busca pela representação do punctum é a essência do ser representado como humano, vendo o rosto como parte de tantos outros rostos que são tão importantes e significativos quanto o foi este no passado. Não importando tanto ao observador que vê a obra quais eram seus nomes e detalhes

¹²⁴ Barthes, 2007, p. 91.

¹²⁵ Idem, ibidem, p. 91.

sobre cada um dos retratados. Importa que o observador que vê a obra consiga fazer pontes com suas próprias memórias e afetos.

Como vivência de um processo poético, é importante saber que tais pessoas existiram, viveram e estão ligadas a mim pelas heranças afetivas/sociais/culturais/genéticas/históricas e enfim, tudo aquilo que não temos clareza e talvez nunca teremos consciência com que fomos presenteados do passado. Penso que nisto nos ajuda a memória, estas imagens do passado não significariam nada se não nos tivessem sido dadas por e através das pessoas com quem convivemos ou das histórias que nos foram contadas sobre elas, as relações mesmo indiretas que tem conosco. Elas são importantes na medida em que nos afetamos a outros seres iguais a nós. Quem estaria mais perto dos nossos afetos do que nossa própria família? As imagens das fotografias e as gravuras criadas através delas só tem verdadeira motivação de ser, porque nos fazem refletir sobre nossa própria existência e a concretude dos nossos relacionamentos. Primeiro com a família e depois com o mundo. Assim estaria tudo interligado: pessoas, fatos, coisas, construindo o sentido da própria vida e do fazer artístico. Herança que deixaremos também para aqueles que nos sucederem. Destino que também será o nosso – desaparecer. Somos todos humanos e nessa nossa humanidade podemos nos irmanar, comunicar e fruir nossos pensamentos através de manifestações concretas, também e principalmente artísticas.

Fazendo uma pequena análise quanto à cor destas imagens, poderíamos dizer que o pigmento cria manchas e texturas variadas, dando a impressão que a imagem retratada ora aparece, ora desaparece. Ele se comporta como as aguadas, com borrões adensados e logo junto a esses, rarefeitos. Onde a tinta parece escorrida, respingada. Parece pintura com aguada feita à mão. Aqui no caso o papel foi umedecido com borrifos de água. Por causa desse efeito borrado o pigmento cria zonas de sombra e luz. Aonde o pigmento vai do preto intenso saturado, passa pelos cinzas até ao branco do papel. Esse efeito é impossível de prever na imagem do monitor, como vemos na imagem a seguir. Quando imprimimos o acetato na impressora, a tinta já começa escorrer ao toque da mão que leva a folha de acetato até o papel onde vai ser decalcada. Depois, quando a folha de acetato com a imagem é colocada sobre o papel, o pigmento faz sua própria obra sendo esmagado entre a matriz e o papel.



Título: Tante Cordélia
 Técnica: Fotografia digitalizada e modificada digitalmente
 (Esta imagem é apenas virtual, é a visualização no monitor do pc p/ posterior
 Impressão)
 Tamanho: 18 cm x 25,5 cm
 Data: 2005



Título: Tante Cordélia
 Técnica: impressão em acetato sobre papel sumi-e Hahnemühle
 Tamanho: 18 cm x 25,5 cm
 Data: 2005

É interessante ver que, embora a imagem no monitor e sua impressão ocorram com pontos (pixels), quando a imagem finalmente é decalcada esses pontos se diluem. Dependendo da umidade do papel os pontos desaparecem de todo, deixando apenas alguns vestígios.



Título: Adri

Técnica: impressão em acetato sobre papel Sumi-e Hahnemühle

Tamanho: 19 cm x 23 cm

Data: 2006

Aqui o papel estava totalmente seco, os pontos criaram a imagem adensando-se e diluindo-se, criando formas abertas e borradas com o preto sobre o papel. No caso dos pontos enfatizo que a umidade é fator determinante para diferentes efeitos que se pretende ter.

A textura que o pigmento forma sobre o papel está ligada ao pensamento de diluição da imagem, do desaparecimento e/ou aparecimento esmaecido do ser como humano e com ele a própria imagem, a morte iminente. Pois a imagem, como reflexo do mundo, só é possível através do pensamento e da sensibilidade humana. O pigmento preto se projeta como uma sombra, como uma projeção de algo que não conhecemos, obscuro talvez. O pigmento que forma o rosto do outro que conhecemos, mas não sabemos quem verdadeiramente é. E como a sombra que não se pode pegar, nem controlar, assim a visão do outro não me pertence. Eu vejo só em parte e conheço em parte.

O olhar do rosto gravado que nos olha parece que indaga algo, talvez sobre a vida ou sobre a morte, sobre o eu e o outro¹²⁶, sobre o mistério de existir.

E diante do mundo contemporâneo, assediado e consumido por tantas imagens, a pergunta que fica é: o que ainda vale a pena ser representado? Talvez o reflexo do rosto num espelho fragmentado, como Brea nos diz:

*Segundo a famosa descrição heideggeriana, nos encontraríamos desaparecidos na “era do fim da imagem”, na época do fim da **Weltbilde**: na era em que pensar uma representação orgânica e eficaz do mundo se tem mostrado impossível, impraticável. Que ela coincide justamente com a era de pavorosa proliferação de imagens – a explosão autenticamente viral de uma iconosfera que satura e recobre o mundo quase em sua totalidade, sem deixar rincão algum livre de sua presença infinita – não deveria nos assombrar: ao fim e ao cabo, essa morte da “imagem do mundo” não poderia produzir-se senão por multiplicação, por fragmentação – como quando um espelho se rompe em uma miríade de facetas e a única imagem do mundo que lhe é dado oferecer irradia em uma infinidade de direções, em uma irreduzível dimensão poliédrica que quebra a ordem mesmo da representação. Que a arte mesmo se faz testemunha e inclusive ativo cúmplice, desta quebra – não pode surpreender-nos.*¹²⁷

Eu diria que é o mundo do homem que se fragmenta e com ele a sua própria imagem. Ele se fragmenta e desaparece no mundo das coisas que ele mesmo criou. Um mundo virtual, impalpável assim com o próprio sentido que ele

¹²⁶ Segundo Lévinas: “O ser exterior que se apresenta para além de sua ‘representação em mim’ e sua função em ‘meu mundo’ como ‘objeto meu’, é designado como rosto. A relação com o rosto é linguagem e doação, bondade e justiça, desejo e deixar - ser. O face-a-face é a experiência originária por excelência e por isso é ética. ‘A esta apresentação do ser exterior que não encontra em nosso mundo nenhuma referência chamamos de rosto. E esta relação com o rosto que se apresenta na palavra, nós a descrevemos como desejo, bondade, justiça.’” Costa, 2000, p. 141,142.

¹²⁷ Brea, Op. Cit., p. 14-15

dá à vida. O poder da abstração é tão grande que lhe dá o direito de prescindir do homem real, fazendo-o desaparecer em nome do progresso.



Título: sem título
Tamanho: 11 cm x 27,5 cm
Técnica: impressão em acetato sobre papel
Data: 2005

Nesta imagem acompanhamos um desaparecer da figura. A intensidade da luz ou da sombra aumenta para esquerda e para direita, modulando a fisionomia com o preto. Parece que a figura está envolvida por uma névoa, há um apagamento. Simbolizando desaparecimento, morte ou como nos sonhos uma presença etérea, espectral. Se estiver mais à sombra, desaparece, se estiver mais à luz, é ofuscada por ela. Aonde seria seu lugar? O procedimento, neste caso, foi fazer três impressões em acetato separadas, justapondo-as uma a uma, sempre com maior contraste de luz. Brea também nos diz algo sobre isso:

Pintura e fotografia mostram então, mais justamente por caminhos radicalmente opostos, exatamente o mesmo limite: o da radical ilegibilidade do signo, o de sua inesgotabilidade em uma ou outra leitura, o da radical infinitude das interpretações sempre, e, todavia, pendentes. O testemunho que sua sóbria dureza nos entrega nos ensina a reconhecer que a imagem - em quanto tal, já cega - não o é do mundo: que nelas não se representa o mundo, apenas que só faz presente um acontecer. Que elas não são senão escritura, rastro perdido de alguma intencionalidade de dizer, sempre inesgotável e sempre por decifrar.¹²⁸

¹²⁸ Brea, Op. Cit., p. 16.

2.6 Corpo/Imagem – um suporte para a gravura

2.6.1 A terra como base do homem e a argila como suporte da imagem

A terra é também a base na qual o homem se localiza no mundo. Ela é pó. Junta-se à água, ao ar e ao fogo e temos a cerâmica; material transformado, passado pelo fogo para se tornar resistente, assim como a imagem que transporto para a superfície da placa de argila antes da queima. Esses quatro elementos constituem, com suas partes, a própria vida dos seres vivos no planeta terra. Mas, há mais dentro deste material inerte e inorgânico, há o que chamamos de: o sopro da vida. Algo que não conseguimos ver nem apalpar, mas sentir dentro de nós; seria o que de imaterial nos anima, o espiritual intangível, a alma que neste trabalho tento captar.

Até este momento no processo artístico havia o papel como suporte das imagens, agora, a argila. Este material tem características do próprio corpo humano. Penso na argila como matéria da memória biológica do corpo humano (existe até um termo na biomedicina que é: a memória imunológica). O corpo humano desde que é concebido no interior uterino, passa pela infância até a fase adulta. O ser carrega no próprio corpo, constituído por pequenas células e essas por sua vez de pequenas cadeias de DNA, um mecanismo de manutenção (outro termo usado na medicina: sistema de reparo) do mesmo. Estas cadeias, através de uma memória biológica, se renovam em alguns anos dando-nos literalmente um novo corpo. Assim, o corpo cresce e se desenvolve, amadurece e quando a memória dessas cadeias começa a não se reproduzir exatamente iguais a anteriores, aparecem os primeiros sinais de nossa decadência, velhice e por fim a morte. Restando ao final do processo nada mais que o pó a ser incorporado a terra. Assim também nossos pensamentos regravados ou repassados para as novas conexões do cérebro. Só os anos vão mostrar o quanto ficou de toda uma vida vivida. As lembranças gravadas e renovadas na memória de nosso cérebro e o que é apenas esquecimento ou desaparecimento. Um apagamento gradativo na nossa memória, por causas principalmente biológicas. Sinais de nossa finitude.

A argila por sua vez é úmida e maleável como a pele, dando-nos a oportunidade de moldá-la como desejamos pelo tempo que necessitamos. A experiência, a sensação, o pensamento do fazer é muito prazeroso. Todo o processo do preparo da argila, o esticar da massa, colar a imagem do papel na camada fina de barbotina e muito mais tarde, depois do ponto certo para queima, ir ao forno. São pequenas placas que saem lá de dentro, reveladas com cuidado. É preciso saber o tempo certo de cada proceder para que o empreendimento tenha algum sucesso. Trabalhar com as mãos e sujá-las também é uma experiência tátil e oftálmica que modifica e enriquece o processo.

Assim, estamos todos interligados: o papel que vem da árvore, a árvore da terra e da terra se faz o homem. Quando comecei esta transposição do meu trabalho de gravura para um novo suporte, o barro, não tinha em mente todas as suas implicações simbólicas.

A terra é viva, modifica-se, transforma a vida na superfície do planeta. A terra do planeta em todas as suas camadas movimenta-se, o centro da terra é quente e manifesta-se na superfície nas suas erupções vulcânicas e movimentos tectônicos (abalos sísmicos). Assim, a vida e a permanência do homem na superfície da terra também se movimentam constantemente e transformam tudo ao seu redor.

Existe uma história natural e existe uma história humana, uma se desenvolve junto à outra. Tratar estes retratos na superfície das placas de cerâmica traz todas essas implicações e imbricamentos.

2.6.2 Um corpo para a imagem, um suporte para a gravura

Através da argila como suporte, tentei corporificar as imagens dos retratos já feitos com a impressão no acetato sobre o papel.¹²⁹ A argila me remete a terra, constituída de elementos químicos como o ferro, oxigênio, silício, magnésio, níquel, enxofre e titânio, que são necessários também em nossa alimentação; ingerimo-los todos os dias e dos quais nosso corpo é formado. Matéria e espírito, visível e invisível não se separam; dependem um do outro e só são vistos em contraponto. Como a figura e o fundo, só há figura por que há um fundo e vice-versa, estão juntos e são imprescindíveis. Os rostos que transferi para a argila são rastros, rastros são sempre deixados em algum lugar, sobre alguma coisa, é preciso percebê-los, vê-los. São feitos ao acaso, por acaso. Eles dependem do meio concreto, do real, são figuras sobre um fundo, ou será o contrário? Rastros são deixados por alguém, quem os vê percebe, assim ao mesmo tempo em que o pensamento reflete o concreto é marcado por ele, neste caso fixado na argila. Um não pode existir sem o outro. Um dia estes rostos foram parte constituinte de corpos que habitaram esta terra e tornaram-se pó. Eles nos mostram ao mesmo tempo a nossa própria finitude e deixam rastros mostrando que também nós um dia nos transformaremos em pó.

¹²⁹ Tadeu Chiarelli, analisando a poética de Claudio Mubarac sobre a corporeidade do seu trabalho, diz: “...se a série anterior guardava em si a metáfora sutil da pele do artista (e, portanto, o corpo) elas ainda eram estampas, eram gravuras, no sentido convencional do termo. Na série seguinte, Mubarac transforma suas estampas em objetos tridimensionais: ou seja, o signo se aproxima mais do referente, através da corporeidade mais espessa que assume. As estampas dessa série não são mais apenas a representação das partes do corpo de Mubarac, sinais de seu ser fragmentado. São igualmente corpos ou pedaços de um corpo maior, ocupando um espaço real no universo, como o corpo reorganizado do artista.” Mubarac, 1997, p. 138.



Placa 1
Título: Oma
Técnica: fotocópia em papel sobre argila
Tamanho: 12 cm x 9 cm
Data: 2007

Placa 2
Título: Tante Lina
Técnica: fotocópia em papel sobre argila
Tamanho: 10,5 cm x 12 cm
Data: 2007



Placa 1
Título: Onkel Bruno
Técnica: fotocópia em papel sobre argila
Tamanho: 10,5 cm x 14,4 cm
Data: 2007

Placa 2
Título: Johann
Técnica: fotocópia em papel sobre argila
Tamanho: 10,5 cm x 11,9 cm
Data: 2007

2.7 Acerca das cinco séries que surgiram no processo

Das imagens que foram aparecendo durante o processo de pesquisa, poderíamos dividi-las a partir das técnicas usadas: monotípias com desenho e pintura; imagens com matrizes de collagraph, monotípias e Pochoir; fotocópias com recortes e xilogravuras; decalque com acetato a partir de fotografias e as placas de cerâmica. Nelas se apresentam uma busca pela memória, pelas imagens-fragmentos. Neste sentido o apagamento das figuras é relevante. Tanto os efeitos que o decalque em acetato dá aos rostos, como o azul Klein vivo sobre as placas de cerâmica. No primeiro caso os rostos parecem que quase se esvaem no pigmento preto e no segundo o azul luminoso dá a impressão de querer materializar o rosto sobre a placa. Apagamento e aparição, a forma como se apresentam é como nossa memória através do tempo, com o passar dos anos, só possui pedaços das vivências dispersas em nossa lembrança. As imagens nestes diferentes materiais querem mostrar tal vivência. Também nas monotípias, o sépia como “cor da memória” é um pigmento que transmite esses fragmentos. Como fotos amareladas, terrosas como a cor da terra. Talvez uma cor que alcance nosso espírito, como o dourado do pôr do sol. A prática demonstrou que neste sentido o pensamento, o fazer, os materiais, as técnicas caminharam juntas para a construção das imagens através do tempo e espaço contemporâneos.



1ª Série: Monotípias com desenho e pintura:

Nesta série, que dá início ao projeto, foi interessante ver o acaso surgindo e materializando os rostos, a cada mancha que era fixada sobre o papel. Um rosto surgia dessas manchas, deixadas por acaso na hora da pressão e impressão da mão sobre o papel e do vidro. Algumas vezes o semblante surgia imediatamente após a impressão, mas em outras, só depois de passar semanas penduradas nos varais do atelier. A pergunta era: onde estarão escondidos? Ele, o rosto, sempre aparecia em algum instante.



2ª Série: Imagens com matrizes de collagraph, monotipias e pochoir

Essa segunda série surgiu a partir da primeira. Surgiu da tentativa de imprimir rostos com matrizes – agora de papel e não mais com manchas aleatórias no vidro, proporcionando um efeito visual que se aproximasse da monotipia. Também pela vontade de incorporar materiais alternativos em matrizes de papel, a efemeridade do material utilizado na matriz e sua possibilidade de não repetição, dando-nos apenas uma cópia original a cada entintagem. Essa matriz de papelão nos dá uma imagem única, apesar de possibilitar várias cópias parecidas. No caso, da matriz de papel, cópias idênticas não são possíveis por questões técnicas que já foram tratadas anteriormente. Essa perecibilidade dialoga com a própria limitação da vida na natureza em geral e também aponta para a singularidade do indivíduo, assim como da obra. As imagens não são mais representadas só de memória, às vezes com desenhos, mas também de fotografias apropriadas.



3ª Série: Fotocópias com recortes e xilogravuras

Essa terceira série começa a procurar uma maior aproximação com a fotografia. Usando do meio técnico da fotocópia, do recorte a mão e da xilogravura temos diversos auto-retratos. Um olhar para si mesmo e para a sua própria ascendência e descendência. As marcas visíveis e invisíveis em nossos rostos, as dualidades de cada geração. Nos recortes de papel essas dualidades aparecem como nos efeitos positivo e negativo da fotografia, o negativo do filme e o positivo da ampliação.







4ª Série: Decalque com acetato a partir de fotografias

Nestas imagens podemos ver certa essência da personalidade retratada, talvez imaginária ou deturpada pela imaginação de quem a recortou e recriou. Mas, uma tentativa de apreender o olhar do outro. Olhares perdidos, olhares fixos no espectador, felizes, melancólicos, resignados, entristecidos, esperançosos, num outro tempo e espaço que não o nosso. Um estado de espírito captado pela luz em uma pequena caixa. Como pode um tão pequeno ato e artefato guardar a memória de um tempo para sempre perdido? Resgatados pela vontade de um recordar a partir de fragmentos da representação e da memória? Existir é deixar rastros, marcas de nossa presença no mundo. O nosso rosto herdado é um deles. O que quer que seja o nosso ser, a sua representação é a marca que podemos deixar na memória dos que vivem. Nós podemos desaparecer, mas nossas representações e idéias podem ficar. Ilusão? Talvez. Mas, o que nos resta além da tentativa? Representar é comunicar e compartilhar nosso mais profundo eu, também poder perceber que não estamos sozinhos no mundo. Através dessa série de retratos de família represento a continuidade da vida. Não distante de nós, mas aquela que começa com o olhar para mim mesmo e para dentro de minha própria família.



5ª Série: Placas de cerâmica

Esta série é o registro de mais um acaso no processo e uso das imagens com os retratos. Na verdade ela surge de um problema sem aparente solução. Após a queima das placas nada aparece, não houve óxido de ferro suficiente para que a imagem se fixasse em preto. Mas, o azul que surgiu no seu lugar ilumina os rostos. Faz aparecer o que estava desaparecido. Revela a face que se esconde e nos fita de modo etéreo. É a cor do firmamento. A cor é do céu com o brilho do sol e a cerâmica é feita do pó, o mesmo das estrelas. Uma face suave é revelada na placa, é preciso olhar bem de perto. O material aponta para o universo e para o homem. Espírito e matéria transformados pela arte, um grande mistério.

2.8 Desdobramentos da pesquisa

Ao final de todo este processo muitas perguntas ficam em aberto e novas surgem; problemáticas que enriquecem todo processo criativo e mantêm-nos atentos a novos caminhos que se abrem. Toda pesquisa foi-se materializando durante o fazer de uma busca pela imagem expressiva. E, através das disciplinas na universidade, leituras bibliográficas, trabalhos de monografia ao final de cada semestre, a prática nos ateliers orientados, a convivência no CPG¹³⁰ com colegas artistas de diversas áreas que compartilham seus modos e meios de fazer, foram sendo constituídas as partes imprescindíveis para o corpo dessa dissertação.

A pergunta que fica é: por que e o que ainda representar? Talvez uma possível resposta fosse que este ato é necessário para uma construção do imaginário individual e coletivo, ele constrói conhecimentos, nos dá maior sensibilidade para nos tornarmos humanos e nos faz valorizar diferentes modos de ver, pensar e agir no mundo. A representação nos dá uma noção da diversidade do outro no mundo através do trabalho criativo e da fruição. Talvez o representar imagens sem “máscaras”, mais autênticas, que espelhassem melhor nossa alma nos colocariam mais perto de achar respostas e nos dariam melhores chances de nos expressarmos de maneira mais criativa diante dos que buscam um sentido para a vida e para a arte.

A técnica e os materiais carregam consigo o desenvolvimento tecnológico e são importantes na medida em que transparecem também o espírito do seu tempo (zeitgeist). Cada material e sua respectiva necessidade hábil comunica formas e sensações diferentes acerca do mesmo assunto ou tema. Neste caso a redução fenomenológica trouxe o rosto através da fotografia, a transdução transformou a fotografia analógica em digital e a transferência dessa imagem através da tecnologia de reprodução com fotocópia a levou para a cerâmica. Um caminho que parece nos trazer de volta ao princípio da história do retrato, onde a cerâmica, embora plana, lembra os primeiros retratos humanos nas cavernas da pré-história. Existem modos diferentes de comunicar pensamentos e idéias e estas só são possíveis através dos muitos meios existentes. Um vídeo nunca será uma gravura e uma gravura nunca será como um vídeo. Assim, trazer este percurso através das diversas técnicas foi um acaso realmente significativo.

¹³⁰ Centro de Pesquisa em Gravura – Instituto de Arte – Unicamp.

Fazer sentir o olhar, enfocando o rosto foi também algo realmente profundo e instigante. Durante esses anos de elaboração do projeto, reflexões e inferências acerca deste tema, pudemos notar o quanto ele não se esgota e é inapreensível, ou algo tão distante como contar os grãos de areia na beira do mar. Mas é possível uma aproximação, estudar estas feições familiares me trouxe para perto de lembranças, memórias e rastros de pessoas que viveram e não desapareceram por completo. A arte é capaz de tal façanha. Reelaborar estas imagens de rostos através de meios diferenciados não é dar vida a eles, mas trazê-los para a nossa vida. Olhar para o passado e refletir sobre o presente trouxe estes rostos de volta, nossa memória e meios podem expressar através da imagem algo sobre o nosso próprio futuro. E pensar sobre o passado e sobre a possibilidade do futuro é necessário para continuarmos sempre criando no presente.

Trazer fatos ocorridos na história recente, para dentro desta poética, foi como criar um espaço para sepultar com dignidade certos mortos. O relatar a história oral representando-a plasticamente, traz os rostos familiares e tais lembranças, faz com que o fazer artístico seja revestido de mais significados. Não só para este drama em particular, mas a todos que também sofreram tais infortúnios. É necessário registrar: isto aconteceu, isto é verdade, sob a óptica de uma poética da lembrança.

Quanto à questão da identidade visual, foi um percurso de descobertas através das imagens. A busca por uma identidade foi sendo construída e continuará através do processo de criação. Encontramos uma maneira de refletir diferenciada, pois pudemos ler muitos livros e ouvir sobre este assunto na atualidade. Quando externamos através de imagens nossas angústias existenciais e as mostramos ao mundo, corremos o risco de não sermos compreendidos e até não compreendermos a nós mesmos. Neste caso, foram muito relevantes todas as incursões tanto teóricas quanto artísticas para a criação de uma identidade visual ou estilo. Nesta busca por identidade não há paradas longas, mas duras buscas de sempre continuar construindo tal empreendimento; tudo é movimento, nada fica parado ou estancado.

Não poderia deixar de falar ao final, da importância do acaso em todo o processo artístico. Ele criou e cria novas possibilidades a toda hora para aqueles que estão dispostos a permanecer no “erro” e mudar seu ponto de vista.

Estes pequenos e grandes sobressaltos durante o fazer artístico, com certeza vêm da própria vida, pois é dela, com ela e para ela que tudo converge. Tendo o acaso como uma constante no meu processo de criação, não poderia deixar de registrá-lo como parte essencial desta poética. Às vezes se apresentando como um “aglutinador” e outras como um “divisor de águas”. Explico: Fayga nos coloca¹³¹, “acazos-vivências-significados” estão todos interligados e que nem sempre nos apercebemos de quantos acasos encontramos no nosso dia-a-dia. Eles dependem das nossas “potencialidades e motivações, dos processos gerais e fundamentais da percepção e de formas de linguagem.” Como aglutinador o acaso me deu o pigmento caramelo no início da pesquisa, para que junto de outros pigmentos pudesse trazer a cor sépia como uma “espécie de tom da memória”, conforme Ferreira¹³². Em outras, como divisor de águas ele se tornou o pigmento azul que revelou as imagens nas placas de argila queimada. Um novo suporte para a imagem, que só pode ser apresentada como uma hipótese correta pela aderência do pigmento à superfície da cerâmica. Ou ainda a técnica de impressão em acetato (que seria uma etapa posterior a monotipia e anterior a cerâmica) e mudaria toda a trajetória técnica anterior para se juntar a uma ferramenta fundamental, o computador.

Lembrei de uma pequena história onde começou, creio, meu interesse por rostos e acasos. Das primeiras lembranças que tenho na infância uma é de interesse visual. Em tão longínquas épocas uma de minhas alegrias era ver minha mãe cortando tomates. Como eram lindos! Vermelhos, redondos, cheirosos e brilhantes. Mas, quando minha mãe os cortava ao meio era um espetáculo a parte. Que incrível, eles sorriam para mim. Com todos aqueles “dentinhas” sementes. Sorriso mui largo que me fazia rir e encantar. Minha mãe, creio, que nem desconfiava de minha alegria. Um dia intrigada, perguntou por que eu vinha correndo toda vez que ela pegava tais frutas na mão. Falei que eu gostava de vê-los sorrindo para mim. Ela deu boas gargalhadas e disse que não sabia como eu havia associado tais coisas. Então, mostrei a ela quantos dentinhos eles tinham e ela teve que concordar com minha idéia “absurda”.

Idéias aparentemente absurdas são excelentes pretextos para a criação artística e assim podemos sempre de novo ouvir uma nova história e a partir dela

¹³¹ Ostrower, 1999, p. 1.

¹³² Ver nota 33 na página 26.

continuar criando nossas representações, identidades e até mesmo rostos, mesmo que sejam a partir de tomates.

Apêndices

1 Uma tentativa de classificação

Durante todo o tempo em que fiz uso da técnica de impressão sobre acetato em minha poética, percebi que não havia uma classificação clara, nem nomenclatura para ela. Então, com a orientação da professora Luise Weiss e referências do gravurista Nori Figueiredo obtive através da bibliografia de Kurt Wisneski, em seu livro *Monotype/Monoprint*, uma possibilidade de classificação.

Figueiredo esclarece:

*A tentativa de compreensão de um procedimento artístico é, principalmente, procurar seus traços distintivos dos demais procedimentos semelhantes e as características do pensamento que, ao se apropriar dessas particularidades organiza a si mesmo ao operar com elas.*¹³³

Sendo assim, necessitamos, no procedimento poético, tentar compreender este fazer artístico. E o que farei a seguir é uma tentativa de classificação da técnica descrita anteriormente a partir do esquema que Wisneski¹³⁴ apresenta e do método que Figueiredo recomenda acima.

Meu intuito será achar uma possível classificação e nomenclatura para esta técnica. O esforço também vai no sentido de encontrar outros artistas que fazem uso da mesma e talvez já a tenham classificado e nomeado, mas até o momento não os encontrei.

Reproduzirei em seguida a tabela de Wisneski¹³⁵ para uma “topologia dos múltiplos impressos”, segundo Figueiredo. Nela o autor tanto contempla a gravura por incisão como também os métodos de reprodução de imagem, partindo do ponto base da matriz, placa ou suporte onde a imagem é gravada ou fixada por outro meio para depois ser multiplicada ou se tornar única.

¹³³ Figueiredo, 2006, p. 31.

¹³⁴ Wisneski, 1995, p. 10.

¹³⁵ Idem, ibidem, p. 10.

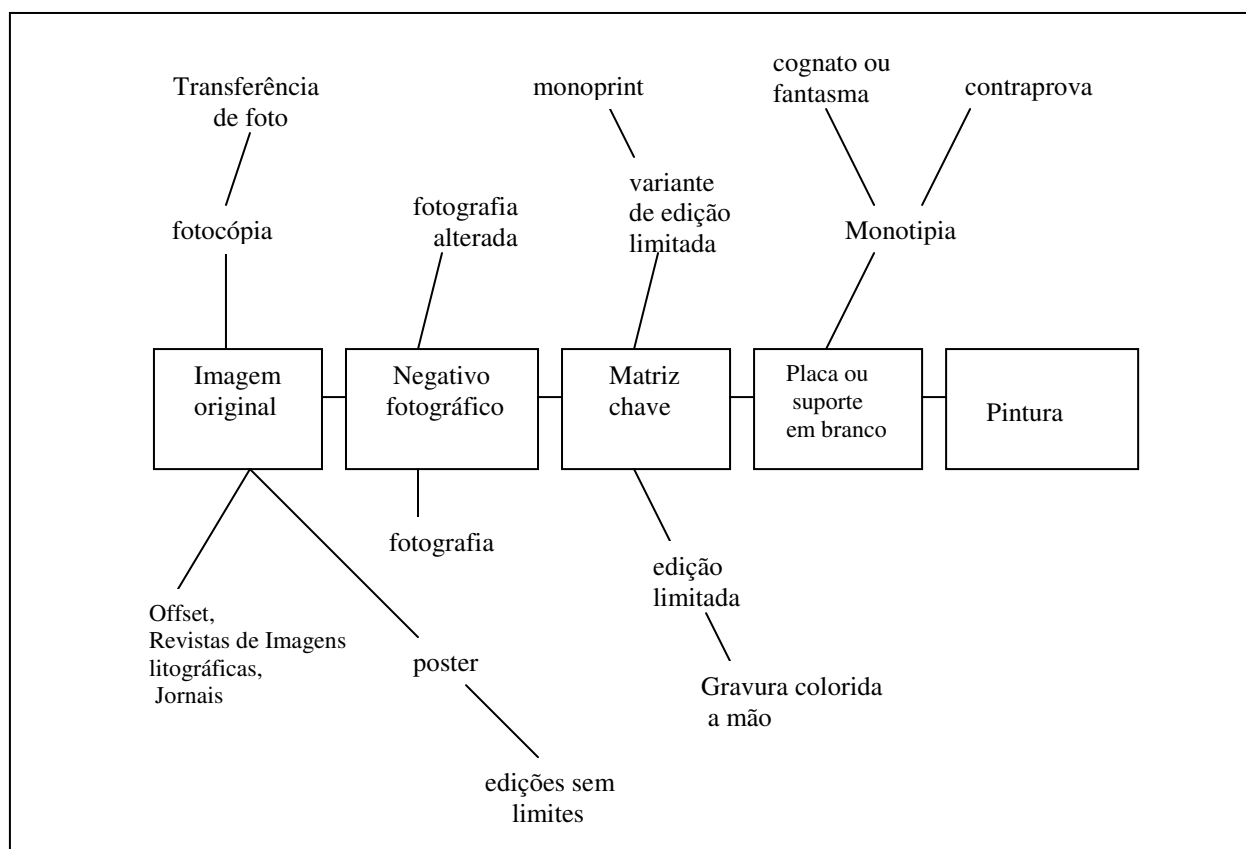


Figura 1

A partir desta tabela estabeleço critérios baseados no processo e nos materiais empregados pela técnica de impressão sobre acetato e a incluirei na tabela de Wisneski a partir do item - *negativo fotográfico*. A conclusão a que cheguei é que esta técnica que tenho empregado não se trata nem de monotipia e nem do monoprint propriamente dito, posicionando-se melhor a partir do *negativo fotográfico e da fotografia*. Que na seqüência segue as seguintes etapas: digitalização da foto, modificação digital, impressão em acetato (matriz), transposição da imagem por pressão manual para o suporte de papel. Podendo-se obter a partir desta última ainda um cognato e talvez uma contraprova com a prensa. Segue a tabela com as alterações citadas:

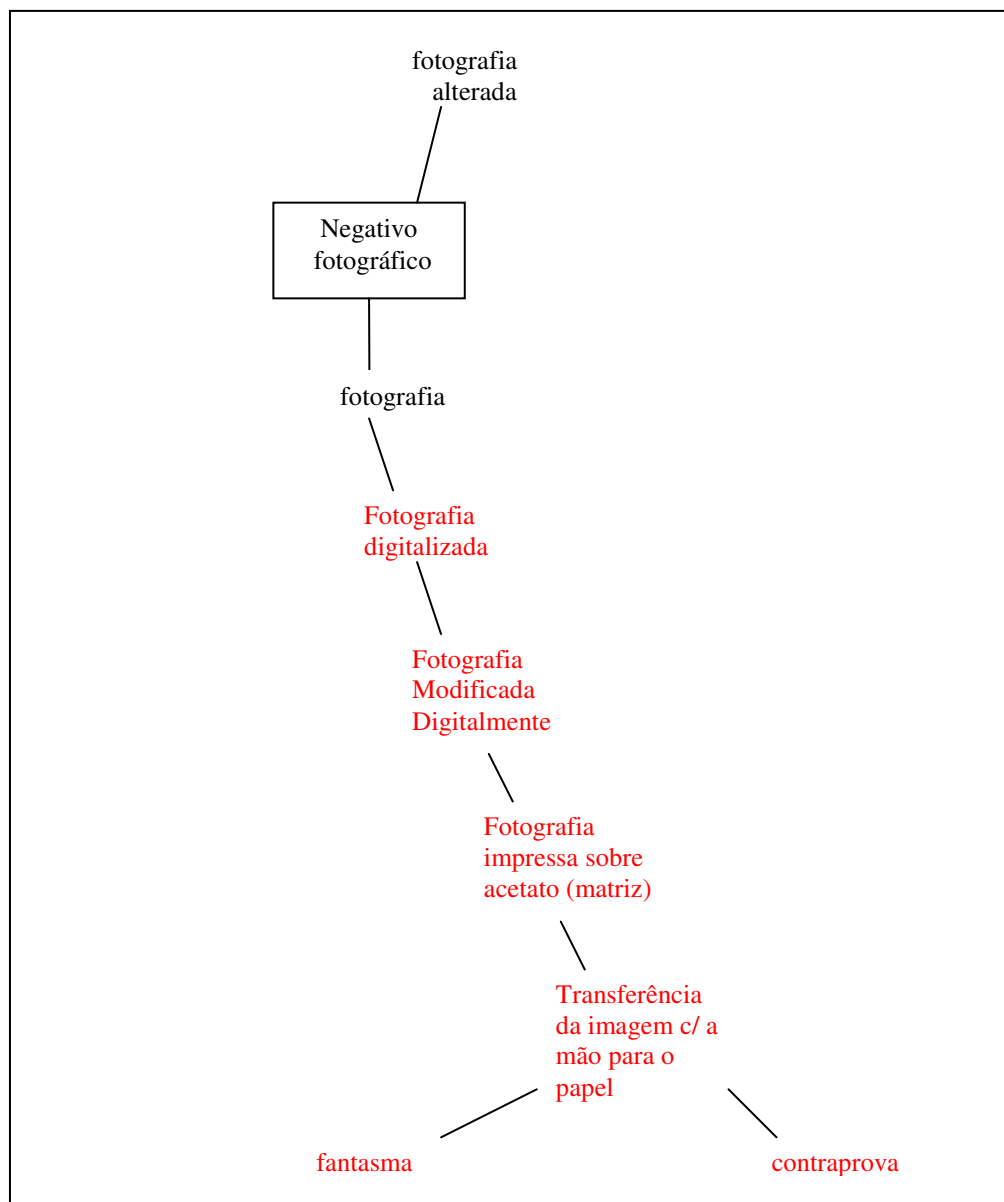


Figura 2

Como não tenho nenhuma referência até o momento sobre como denominá-la usarei para identificá-la um nome provisório para poder me referir a ela mais facilmente, chamá-la-ei de “acetatografia.” Pois está mais próxima das técnicas de reprodução do que da gravura de incisão.

Se tomar por base a afirmação de Figueiredo sobre o que hoje é incluído no mundo da gravura:

A busca pela multiplicação de imagem e letra, iniciada pelas matrizes em madeira no oriente, desenvolveu-se espetacularmente no ocidente a partir da chegada na Península Ibérica do papel, trazido pelos árabes. (...) A estampa ganha ainda maior espaço e novos direcionamentos a partir do século XV, (...). A descoberta e aprimoramento da litografia nos anos finais do século XVIII, e a serigrafia vindo do Japão na segunda metade do século XIX, completam o grupo artesanal de impressão que vai desembocar nas técnicas mecânicas de reprodução atuais. Juntando-se a isto tudo a fotografia fotoquímica e digital, mais a impressão digital, temos esboçado o universo do impresso atual que, quando utilizado para a estampagem em arte, acaba recebendo o nome genérico de gravura.

*Gravura, como qualquer outra modalidade artística, tem sua conceituação sempre em transformação, condicionada pelas ações singulares e sociais que a produzem. (...)*¹³⁶

Então podemos afirmar que esta impressão em acetato pode ser considerada uma gravura. Para isso trouxe a seguir quatro quadros elaborados a partir da classificação de Wisneski. Elas possuem algumas características de cada técnica quanto ao processo e materiais usados em cada uma delas.

¹³⁶ Figueiredo, 2006, p. 29.

1º Quadro <u>Gravura</u> Usa matriz Por incisão a) Na prensa Impressão b) À mão Pode ser multiplicada Ou opta-se por uma só + Cognato e contraprovas	2º Quadro <u>Monotipia</u> Usa placa em branco a) por adição b) por subtração a) Na prensa Impressão b) À mão Só uma cópia + Cognato e contraprovas	3º Quadro <u>Monoprint</u> É uma variante de edição limitada a) aplicação de tinta sobre a matriz ; b) variantes de entintagem e prensagem sobre papel e intervenções posteriores a impressão. Só uma cópia + fantasma
4º Quadro <u>Negativo fotográfico</u> (analógico) Processo fotoquímico sobre acetato: a) captação da imagem b) revelação do filme possibilidade de infinitas ampliações (foto em papel).		

A partir destes quadros comparativos podemos observar que essa técnica se encaixa melhor no quarto quadro. Gostaria de colocar algumas características deste pensamento e compará-lo com técnicas próximas que aparecem na tabela de Wisneski.

a) A ampliação fotográfica (imagem) ou foto digital – Onde a imagem fotográfica usada na impressão para decalque se apresenta como na gravura e no monoprint: sempre a mesma a partir da matriz;

b) Digitalização – Na gravura e no monoprint podemos copiar a imagem igualmente;

c) Interferências digitais com o software – é como a gravura e o monoprint onde com incisões ou com aplicação de tinta podemos sempre de novo modificar a imagem;

d) Impressão em acetato (Matriz) – Na gravura, Monotipia e no Monoprint precisamos da matriz para transferir a imagem;

e) Transferência da imagem do acetato para o papel com a mão – Na gravura, na monotipia e no monoprint também fazemos a transferência, com a diferença que nestas, dependendo do caso, podemos usar também a prensa.

f) É um método planográfico¹³⁷, embora não seja baseado em processo químico como a litografia.

Passo a relacionar, a seguir, traços distintivos deste pensamento técnico em relação também as matrizes da gravura, monotipia e monoprint:

a) O uso do computador como ferramenta;

b) É feita uma impressão eletroeletrônica sobre a matriz de acetato, o que a aproxima dos meios de impressão gráfica como o offset, mas com outros objetivos: de continuarmos o processo e conseguirmos uma imagem única;

c) Sendo todo o processo feito por máquinas que têm a função de multiplicar, ao final cria-se um único exemplar. E ainda que seja possível criar uma imagem parecida, como a do monoprint, que possui uma matriz de gravura, aqui possuímos uma imagem que também pode ser impressa novamente no acetato. Mas, quando transferida não obedece a uma imagem totalmente idêntica por causa da autonomia da tinta que na passagem para o papel é exprimida com a mão e cria acasos difíceis de prever e sempre diferentes em novas impressões.

d) O uso do monitor do computador onde é possível ter uma idéia de como ficará a imagem a partir da visualização. Já nas gravuras em geral, no monoprint e na monotipia isto não é possível. Só se tem verdadeira idéia do que se fez quando aparecem as primeiras provas de estado para as impressões da edição.

¹³⁷ Wisneski. Op. Cit. p. 11.

2 A técnica da imagem na cerâmica

Esta técnica de decalque de fotocópia Preto e Branco (sem que o TONER esteja fixado no papel) sobre a argila molhada foi trazida e explicada no atelier de gravura pela aluna Suzanne G. M. Mazzamati, que cursava a disciplina de Laboratório VI. Técnica esta que ela aprendeu com a professora Norma Grinberg da ECA-USP.

Minhas primeiras inferências sobre as experimentações em cerâmica são as seguintes: Obtive três resultados, todos com o mesmo tipo de argila - branca com chamote:

1º) Duas imagens em Preto e Branco foram decalcadas com a técnica da fotocópia com TONER sobre as placas de argila úmidas. Foram queimadas em forno doméstico¹³⁸, entre uma temperatura de 850°C até 900°C. Nelas foram usadas, para revelar a imagem, o pastel seco Faber Castell na cor preta.

Achei o resultado insatisfatório, mas interessante. Esta placa posteriormente partiu-se no transporte. O problema provavelmente foi a queima; talvez a placa não houvesse sido queimada em temperatura adequada. Na segunda placa que foi queimada junto com a primeira, também não apareceu qualquer imagem. Nesta placa foi usado anil para revelar a imagem, mas esta não surtiu efeito, nada surgiu.

Abro um parêntese aqui e explico a introdução desse novo elemento para revelar as imagens, o anil.¹³⁹ Na técnica trazida pela colega da ECA-USP, para que a imagem apareça sobre a placa é necessário que o toner em sua composição tenha uma quantidade ideal de óxido de ferro. A imagem que vai aparecer terá então um preto intenso sobre a placa de argila queimada. No caso das minhas placas, não se podia ver imagem de cor alguma, tinham apenas a aparência da argila queimada, sem a imagem. Mas, observando a placa contra a luz via-se certa textura muito sutil com grande dificuldade. Experimentamos então corantes naturais líquidos e alguns ácidos usados no atelier de gravura, para uma possível revelação das imagens, mas o resultado foi negativo. Utilizamos materiais à base de pigmento em pó: grafite, pastel seco, mas o primeiro deixou a placa toda impregnada e o segundo deixou as imagens levemente reveladas com

¹³⁸ Forno a gás próprio para cerâmica, feito de tijolos refratários e ferragens próprias; atinge 1000°C de temperatura.

¹³⁹ O Anil é um corante, uma tintura importante com uma cor azul própria. O composto químico que constitui a tintura do anil é chamado indigotin. Os antigos extraíam a tintura natural de diversas espécies de plantas entre as quais a Indigofera anil. Mas quase todo o anil produzido hoje é sintético. Entre outros usos tornou-se famoso por dar a cor às calças "Jeans". [http://wmda.mobi/pt/Anil_\(corante\)](http://wmda.mobi/pt/Anil_(corante)).

pouco contraste. Certo dia, vi na minha lavanderia uma caixa de anil, lembrando que são pequenos tabletes de pigmento em pó azul e resolvi esfregá-los nas placas. O azul quase fluorescente do anil não só revelou a imagem como deu projeção e luminosidade aos rostos ali fixados. Essa mudança de suporte e a cor azul ao invés do preto sobre o papel foi algo que realmente deu vida àqueles rostos.

Voltando a segunda placa, lavamos a mesma para verificar se com o anil úmido talvez a imagem fosse revelada, mas não obtivemos resultado positivo. A placa se impregnou totalmente de azul por causa da textura da cerâmica. Posteriormente esta também se partiu igualmente como a primeira placa.

As fotocópias destas imagens foram tiradas numa segunda copiadora, cujas especificações do toner eram: resina acrílica de estireno, pigmento orgânico, polipropileno, negro de fumo. E o modelo da máquina era EP MINOLTA 6000.

2º) São três placas de argila branca com chamote onde foram decalcadas três imagens em fotocópia Preto e Branco. Esta queima foi feita no atelier de cerâmica do IA-Unicamp, com forno Inforgel – baixa temperatura, temperatura Máx. 1.200 °C - numa temperatura de 800 °C (biscoito). A máquina em que foram tiradas as fotocópias é: MINOLTA 4000 e não há as especificações no rótulo do toner usado na máquina, segundo o técnico que a opera.

Para revelar a imagem das placas, onde a imagem fotocopiada foi decalcada, foi esfregado anil sobre a superfície com resultado satisfatório. Além de a imagem ficar bastante nítida, a tonalidade do azul klein cria uma certa luminosidade na imagem revelada. Com esta temperatura a cerâmica ganhou maior estabilidade.

3º) São quatro placas de argila branca com chamote. Nelas foram decalcadas quatro imagens em Preto e Branco feitas na máquina: EP MINOLTA 6000 com toner já citado anteriormente. A queima foi feita no atelier de cerâmica do IA-Unicamp, com temperatura: 800 °C (biscoito).

As imagens reveladas com anil não se mostraram tão satisfatórias quanto às placas do segundo resultado. O que se infere é que o óxido de ferro contido no toner, neste caso, é menor que o do segundo. Ou é a quantidade de óxido que nestas placas foram menores.

4º) São dezesseis placas da mesma argila¹⁴⁰. Nelas foram decalcadas quatro imagens em Preto e Branco feitas na máquina: MINOLTA 4000, sem especificações da embalagem do toner. A queima foi feita no atelier de cerâmica do IA-Unicamp, com forno Inforgel, à temperatura de até 900 °C.

As imagens reveladas com o anil não se mostraram satisfatórias como na segunda queima. As imagens são bastante tênues, não obtendo o contraste desejado. Inferimos que talvez a temperatura ideal seja de até 800 °C (biscoito), pois a imagem aqui tem maior fixação, devido à porosidade no material. A temperatura mais alta condensaria mais as partículas da cerâmica tirando conseqüentemente a nitidez da imagem a ser fixada pelo óxido de ferro.

¹⁴⁰ Argila branca com chamote.

Referências*

ARGAN, GIULIO CARLO. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. p. 227-259.

ARGULLOL, RAFAEL. **Edward Munch: Uma fisiologia da alma**. In: Munch – 1863-1944. San Joan, Barcelona, Centre Cultural de la Fundació C. de Pensons, 1986. (Tradução própria).

AYRES, JULIA. **MONOTYPE – Médiuns and methods for painterly Printmaking**. Watson-Guption Publications/New York. 144 p.

AZARA, PEDRO. **El ojo y la sombra – Una Mirada al retrato en Occidente**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002. 160 p.

BÍBLIA SAGRADA. **Nova tradução na linguagem de hoje**. Barueri/SP, Sociedade Bíblica do Brasil, 2005. p.1149.

BARTHES, ROLAND. **A camera clara - Nota sobre fotografia**. Portugal, Ed. 70, 2007. 144 p.

BAUDELAIRE, CHARLES. **A modernidade de Baudelaire**. Tradução Teixeira Coelho. Rio de Janeiro, editora Paz e Terra, 1996. p. 159-199.

BENJAMIN, WALTER. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.; HABERMAS, J. Textos escolhidos. (Os pensadores.) São Paulo: Abril, 1980. p. 3-28.

BUTI, MARCO. “A gravação como processo de pensamento”. Publicado na **Revista da USP** nº 29, março/abril/maio 1996. Republicado no livro “Gravura em metal”.

----- . **Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política. Pequena História da Fotografia**. trad. S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 219-240.

----- . **Obras escolhidas III, Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo**. trad. de J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista São Paulo, editora Brasiliense, 1994. p.33-101.

COENEN, LOTHAR E BROWN, COLIN. **Dicionário Internacional de Teologia do Novo Testamento**. Vol. II, Editora Vida Nova, 2000, p. 2150.

* Conforme as normas da ABNT.

- COSTA, MÁRCIO LUIZ. **Lévinas: Uma introdução**. Petrópolis, Vozes, 2000.
- DAIBERT, ARLINDO. **Imagens do Grande Sertão**. Belo Horizonte, Editora UFMG, Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998, 147 p.
- DEBORD, GUY. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto editora, 4ª reimpressão, 2003.
- DEBRAY, RÉGIS. **Acreditar, ver, fazer**. Trad. Eliana Maria de Melo Souza. Bauru, Edusc, 2003, 212 p.
- DE MICHELLI, MARIO. **As vanguardas artísticas**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1991. p. 6-37; 57-172.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1ª reimpressão, 2005. p. 1-80.
- FABRIS, ANNATERESA. **Identidades Virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte, editora UFMG, 2004. 204p.
- FERREIRA, AURÉLIO BUARQUE DE HOLLANDA. **Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Editora Nacional, 1979. 1301 p.
- FRONING, HUBERTUS. **Europäischer Expressionismus**. ArtBook Internacional- Berghaus Verlag, Germany, 1990, 112 p.
- GAGNEBIN, JEANNE MARIE GAGNEBIN. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. 221 p.
- GUIMARÃES, LUCIANO, **A cor como informação – a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: AnnaBlume, 2001, 143 p.
- HALEVI, YOSSIE KLEIN. **Amoz Oz, Imaginar o outro**. Revista National Geographic Brasil. São Paulo, Ed. Abril, dez. 2007, p. 45-48.
- LEITE, MIRIAM MOREIRA. **Retratos de Família – Leitura da fotografia histórica**. Edusp- Fapesp, 2ª Edição, 2000, 192 p.
- MUBARAC, CLÁUDIO. **Claudio Mubarak**. São Paulo, Edusp, 1997.
- MÜLLER, ESTEVÃO, FMS. **Além dos mares a liberdade – Alemães do Volga. A Epopéia de um povo**. São Paulo. Loyola, 1998, 181 p.

OSTROWER, FAYGA. **Goya, Artista Revolucionário e Humanista**. Brasília, editora Imaginário, 1996. 80 p.

----- . **Universos da Arte**. Rio de Janeiro, Ed. Campus, 17ª edição, 1983. 358 p.

----- . Acasos e criação artística. Rio de Janeiro. Ed. Campus, 2. Ed. , 1999. p 1-30.

PEIXOTO, NELSON BRISSAC. **Paisagens Urbanas**. São Paulo, editora SENAC, 1996. 227-255.

SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE. **O Pequeno Príncipe**. Rio de Janeiro, Agir Editora Ltda, 48ª ed./28ª reimpressão, 2006. 93 p.

----- . **Der Kleine Prinz**. Düsseldorf, Karl Rauch Verlag, 1985, p.64-72.

SELIGMANN-SILVA, MÁRCIO (ORG.). **Palavra e imagem, memória e escritura**. Chapecó, Argos, 2006.

SPECHT, PATRÍCIA. O fotógrafo da vida rural. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 30 de março de 1997 - Encarte de domingo, N° 991, p. 4-7.

SILVA, TOMAZ TADEU DA. HALL, STUART. WOODWARD, KATHRYN. **Identidade e Diferença- A Perspectiva dos Estudos Culturais**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. 133 p.

STANGOS, NIKOS (ORG.). **Conceitos da arte moderna**. Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro, 1991, 306 p.

VIDAL, LUX B.(ORG). **Grafismo indígena. Estudos de antropologia estética**. São Paulo, Studio Nobel, FAPESP, Edusp 1992.

WINESKI, KURT. **Monotype/Monoprint.History and Techniques**. Editora: Bullbrier Press, Ithaca, NY, 1995.

Teses

CAETANO, SUZIE ADRIANA SIGNORI. **Os espaços da memória**. Dissertação de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Universidade de Campinas (Orientação Profª Luise Weiss). Campinas, 2005.

FIGUEIREDO, NORIVAL BENEDITO FIGUEIREDO. **Monotipia/Monoprint: a imagem singular no processo do múltiplo gravado**. Dissertação de Mestrado

em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (orientação Prof^a Luise Weiss). Campinas, 2006.

OLIVEIRA, BRANCA. **Para in-ex-tensas**. Tese de doutorado em Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (orientação da Prof^a Dra. Maria do Carmo Costa Gross). São Paulo, 2000.

WEISS, LUISE. **Retratos Familiares: “in memorian”**. Tese de doutorado em Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (orientação do Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim). São Paulo, 1998.

Filmes

A CONQUISTA da Honra (Flags of Our Fathers) – Direção Clint Eastwood, EUA, 2007.

NARRADORES de Javé. Direção Eliana Café, BR, 2003.

O FABULOSO destino de Amélie Poulain (Le Fabuleux destin d'Amelie Poulain). Direção Jean-Pierre, FR, 2001.

SOMBRAS de Goya (Goya's Ghosts). Direção Milos Forman, EUA / Espanha, 2006.

THE PASSING. Direção Bill Viola – EUA, 2003.

UMA VIDA iluminada (Everything Is Illuminated). Direção Liev Schreiber, EUA, 2005.

FELIZ Natal (Joyeux Noel – Merry Christmas). Direção Christian Carion, França, Alemanha, Inglaterra e Romênia, 2005.

SOCIEDADE dos poetas mortos. (Dead Poets Society). Direção: Peter Weir, EUA, 1989.

TODAS as manhãs do mundo (Tous les matins du Monde). Diretor Alain Corneau, França, 1991.

Documento Iconográfico

FOTOGRAFIAS, Álbuns Familiares. Todas as fotografias foram cedidas por familiares.

MUNCH, EDWARD. **Morte no quarto do doente**, óleo s/tela, 1895, 59 x 66 cm. Galeria Nacional, Oslo.

----- . **A Mãe Morta**, óleo s/tela, 1893. col. Museu Munch, Oslo.

----- . **Menina com as mãos na boca**. Depois de 1912, desenho com carvão s/ papel, PB. 40,8cm x 26,9 cm. Coleção Munch Museu, Oslo.

Sites

BREA, JOSÉ LUIS BREA. El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización. Disponível em <http://aleph-arts.org/index.html#>, maio 2008. <<http://aleph-arts.org/pens/index.htm>>. Espanha, Acesso em jun. 2009.

Corante usado na indústria alimentícia. Disponível em http://www.docearoma.com.br/produtos_categoria.php?id_cat=8. Brasil. Acesso em jun. 2009.

Pinturas negras de Goya. Museu do Prado. Disponível em http://www.theartwolf.com/goya_black_paintings.htm. Espanha. Acesso em jun. 2009.

KROPP, PETER. Spurensuche. Reflexionen zu “Die Spur der Anderen“ der Künstlerin Tanja Leonhardt. Disponível em <http://www.atelierleonhardt.de/Ausstellung.htm>. Alemanha, Acesso em jun. 2009.

VILELA, SORAIA. O alemão lusitano do Sul do Brasil. Disponível em <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1174391,00.html>. 20/04/2004. Alemanha. Acesso em jun. 2009.

Bibliografia

BASSANI, JORGE. **As linguagens artísticas e a cidade. Cultura urbana do século XX**. São Paulo, Editora FormArte, 2003. p.37-77.

FREUD, SIGMUND [1900]. **A Interpretação dos sonhos**, In: Obras Psicológicas completas, Volumes IV e V, Rio de Janeiro, Imago, 1976. 150 p.

FREUD, SIGMUND [1906]. **Delírios e Sonhos na Gradiva de Jansen**, In: Obras Psicológicas completas, Volume IX, Rio de Janeiro, Imago, 1976. p.17-96.

FROMM, ERICH. **A psicanálise da sociedade contemporânea**. São Paulo, círculo do livro. 1984. 256 p.

HARVEY, DAVID. **A condição pós-moderna**. Trad.: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo, editora Loyola, 1993. 15-44.

JAMESON, FREDERIC. **Pós-Modernismo. A lógica do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo, Ed. Ática, 1996. 13-79.

----- **Espaço e Imagem**. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994. 114-143.

KOCH, GERTRUD; ANTOINE, JEAN-PHILIPPE; LANG, LUC. **Gerhard Richter**. Editions Dis Voir, Paris, 1995. p.9-52.

MACGREGOR, JOHN M. **The Discovery of the Art of the Insane**. Princenton, N.J. Princenton University Press 1989. p. 3-24.

MACHO, THOMAS. **Os mortos desaparecem, os mortos permanecem**. Trad. Kristina Michahelles. Revista Humboldt, Bonn/Alemanha, Ed. Goethe-Institut 2008, nº 98, p. 4-9.

MIESGANG, THOMAS. **“Viva La muerte!”**. Trad. George Bernard Sperber. Revista Humboldt, Bonn/Alemanha, Ed. Goethe-Institut, 2008, nº98, p. 18-21.

RICHTER, HANS. **Dadá, Arte e Antiarte**. Tradução de Marion Fleischer. Editora Martins Fontes. 1993, p.286-303.

SCHAEFFER, JEAN – MARIE. **A imagem precária**. Campinas, Editora Papirus, 1996. p.1-20.

SANTAELA, LUCIA. **Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias a cibercultura**. São Paulo, Paulus, 2003.

SHAMA, SIMON. **Paisagem e Memória**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras. 1996, p. 13-312.

STREMMEL, KERSTIN. **Ars Moriendi**. Trad. George Bernard Sperber. Revista Humboldt, Bonn/Alemanha, Ed. Goethe-Institut, 2008, n° 98, p. 14-17.

SUED, SUSANA ROMANO. “**Rumor de morte seca ouvidos - Falar em lugar das vozes canceladas**”. Trad. George Bernard Sperber. Revista Humboldt, Bonn/Alemanha, Ed. Goethe-Institut 2008, n°98, p. 48-55.

VELHO, OTÁVIO GUILHERME (org.). **O fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro, editora Zahar, 1976. p. 7-25.