

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

RITA CÁSSIA RIBEIRO ZURITA

IMPRESSÕES DA LUZ:

Articulações da luz, da cor e da forma no espaço

CAMPINAS

2010

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

RITA CÁSSIA RIBEIRO ZURITA

**IMPRESSÕES DA LUZ:
Articulações da luz, da cor e da forma no espaço.**

Tese de Doutorado apresentada ao
Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas como
requisito parcial para a obtenção do
Título de Doutora em Artes

Área de Concentração: Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Luise Weiss

CAMPINAS

2010

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

Z88i	<p>Zurita, Rita Cássia Ribeiro.</p> <p>Impressões da luz: articulações da luz, da cor e da forma no espaço. / Rita Cássia Ribeiro Zurita. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.</p> <p>Orientador: Prof^a. Dr^a. Luise Weiss.</p> <p>Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Artes visuais. 2. Luz na arte. 3. Cor. 4. Escultura contemporânea. 5. Monotipia. 6. Desenho. I. Weiss, Luise. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
------	---

Título em inglês: “Impressions of the light: articulations of the light, color, form in the space.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Visual arts ; Light art ; Color ; Contemporary sculpture ; Monotype ; Drawing.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Luise Weiss.

Prof^a. Dr^a. Ivanir Cozeniosque Silva.

Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara.

Prof^a. Dr^a. Andréa de Souza Almeida.

Prof. Dr. Mário Fiore Moreira Júnior.

Prof^a. Dr^a. Fanny Feigenson Grinfeld.

Prof^a. Dr^a. Ariane Daniela Cole.

Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury.

Data da Defesa: 06-12-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

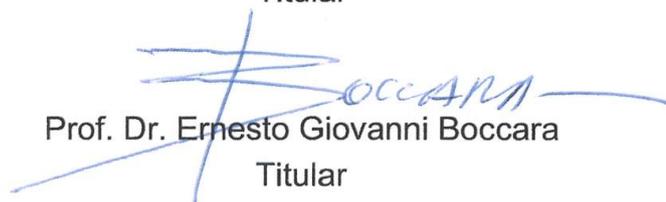
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Rita Cassia Ribeiro Zurita - RA 68146 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



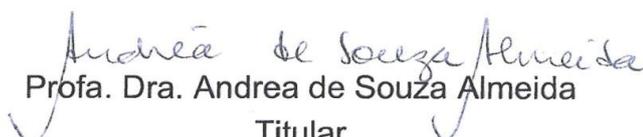
Profa. Dra. Luise Weiss
Presidente



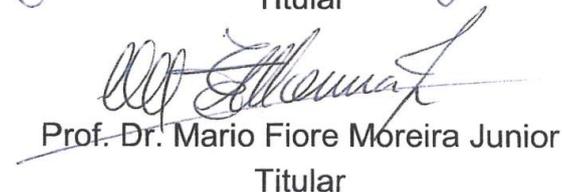
Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva
Titular



Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara
Titular



Profa. Dra. Andrea de Souza Almeida
Titular



Prof. Dr. Mario Fiore Moreira Junior
Titular

DEDICATÓRIA

Ao Carlos, meu marido, por sua presença constante, sempre me fortalecendo com sua paciente disposição de companheirismo.

Aos meus filhos, Tomaz e Fabiana, e à minha nora, Claudia, pela razão de procurarem sempre um desenvolvimento cultural na vida e na arte.

A Ana Garcia Montes, minha mãe, que me ensinou a perceber o lado sensível da vida e o desenvolvimento da criatividade.

A Darwin Ribeiro, meu pai (*in memoriam*), que me ajudou a desenvolver a habilidade e o gosto pela arte.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Profa. Dra. Luise Weiss, pela dedicação e pelo auxílio no aprofundamento do tema, com inúmeras contribuições artísticas e orientações que viabilizaram a realização desta Tese.

Ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e à Universidade Presbiteriana Mackenzie pelo apoio ao meu projeto.

Ao Sr. Eduardo Baptista Mendonça e ao Dr. Felisberto Travasso da CastCril pelo envio dos materiais (acrílico) para a realização da instalação.

Aos componentes da banca, Profa. Dra. Luise Weiss, Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva, Profa. Dra. Andréa Souza Almeida, Prof. Dr. Mário Fiore Moreira Júnior e Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara, pelas conversas atenciosas sobre produções em ateliê, o acompanhamento da minha trajetória artística e a troca de ideias.

Aos professores Paulo Celso Krushe Monteiro e Edson Agostinho Lima da Silva, pelas orientações sobre materiais e suportes para a pesquisa prática.

À Profa. Dra. Fanny Grinfeld, à Profa. Dra. Ariane Daniele Cole e ao Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury, pela troca de ideias que enriqueceram o meu trabalho.

À Profa. Heloísa Almeida Ferreira, pelos conselhos dados quando me faltavam as palavras para mostrar minhas intenções e, pacientemente, por revisar este trabalho.

A Nathália Pinheiro – minha aluna de graduação – pela valiosa ajuda no trabalho de organizar e arquivar imagens, concluindo a diagramação gráfica do projeto.

À Profa. Msa. Beatriz Albuquerque, ao Prof. Jairo Casoy e ao jornalista Antonio Scorpinetti, pelas fotografias dos meus trabalhos que documentam esta pesquisa.

À Profa. Dra. Sonia Maria Gomes Gerais, pela tradução do resumo para o inglês.

Àqueles que de alguma forma contribuíram para a elaboração deste trabalho e aos que vivem por ideais mais belos e justos para a humanidade.

A Deus, por sua energia que rege o mundo e me envolve com a sua luz celestial.

1) a concepção de espaço como criação humana, dimensão da existência, que a própria existência determina com sua atuação; 2) a concepção da arte como gesto, com a qual se afirma simultaneamente a existência indissociável do sujeito e da realidade; 3) a adoção na imagem de materiais ou elementos extraídos diretamente da realidade; 4) a tensão entre operação artística e operação tecnológica; 5) o poder, que o artista se atribui, de impor às coisas um significado diferente daquele que lhe é habitualmente conferido e de transformar a obra de arte em um ato que intensifica e aumenta o valor da existência.

Giulio Carlo Argan

RESUMO

A presente pesquisa, **Impressões da Luz**, tendo como foco a construção de objetos artísticos a partir da relação entre matéria e luz, procurou responder à seguinte questão: como elaborar um livro-objeto iluminado? O trabalho nasceu desse conflito, que envolve também a observação, a percepção, a emoção e a apresentação dos objetos. Buscando expressar o ilimitado no espaço recluso de um projeto, notei que algumas formas e cores que compunham a paisagem do pôr do sol sempre apareciam mais intensamente em minha memória e, por isso, comecei a investigá-la. A produção artística, composta de um livro-objeto e intervenções no espaço por meio da instalação, que enfatizou os conceitos de luz, cor e forma na composição das Artes Visuais, resultou na procura de uma poética visual.

Palavras chave: artes visuais, luz, cor, escultura, monotipia, desenho.

ABSTRACT

This research, **Impressions of the Light**, has its focus in the construction of artistic objects, made in relation to the matter and light: how can we elaborate an illuminated book-object? This paper was born from that conflict that also involves observation, perception, emotion and the presentation itself. How can we express the limitless in a reclusive space of the project? We have come to the conclusion that some forms and colors that composed the **sunset** always appeared more intensely in our memory and for that reason we began to investigate it. The understanding of the artistic production of the book-object and the interventions in space through its installation, emphasized the concepts of the light, color, form in the space of the composition of the Visual Arts and also had as a result the investigation and the search of a visual **poetic**.

Keywords: visual arts, light and color, sculpture, monotype and drawing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
DESEJO	06
O INTANGÍVEL/TANGÍVEL	09
EXPRIMINDO A LUZ	11
PROJETO IMPRESSÕES DA LUZ	14
DESENHANDO A LUZ	21
LIVROS-OBJETOS	26
A INSTALAÇÃO	34
INTERATIVIDADE DA COR LUZ	41
CAMADAS	50
CONSTRUÇÃO DA LUZ	59
ARTE E TECNOLOGIA: DO REAL AO DIGITAL	67
PROCESSOS E PROCEDIMENTOS DO LIVRO-OBJETO	71
CONFIGURAÇÃO VISUAL DO LIVRO OBJETO	72
PROCESSOS E PROCEDIMENTOS DA INSTALAÇÃO	78
CONFIGURAÇÃO VISUAL DA INSTALAÇÃO	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	94

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	XII
Figura 2: ZURITA, Rita. Sequência de Fotografias do Pôr do Sol (2008)	4
Figura 3: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	5
Figura 4: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	8
Figura 5: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	10
Figura 6: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	13
Figura 7: GROSS, Carmela. Projeto para a construção de um céu (1980-1981)	17
Figura 8: GROSS, Carmela. Comedor de Luz, ferro e lâmpada fluorescente (1999-2000)	17
Figura 9: Flavin, Dan. Ursula's One and Two Picture 1/3 (1964)	19
Figura 10: ZURITA, Rita. Ensaios do Livro-gravura (2007)	20
Figura 11: ZURITA, RITA. Sem Título (2008)	24
Figura 12: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	25
Figura 13: SCHENDEL, Mira. Sem Título (1965)	28
Figura 14: SCHENDEL, Mira. Discos (1970)	29
Figura 15: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	32
Figura 16: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	33
Figura 17: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	39
Figura 18: ZURITA, Tomaz. Pôr do Sol (2008)	40
Figura 19: ZURITA, Rita. Camadas (2008)	46
Figura 20: ZURITA, Rita. Série de Ensaios (2008)	47
Figura 21: ZURITA, Rita. Camadas (2008)	48

Figura 22: ZURITA, Fabiana. Sequência de fotografias do pôr do sol (2009)	49
Figura 23: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	54
Figura 24: ZURITA, Rita. Sequência de desenhos das matrizes do livro-gravura (2010)	55
Figura 25: ZURITA, Rita. Sequência de desenhos das matrizes da instalação (2010)	56
Figura 26: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	57
Figura 27: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	58
Figura 28: KLEIN, Yves. Escultura azul (relevo-esponja) (1957)	63
Figura 29: ZURITA, Rita. Cor azul-violeta (2009)	63
Figura 30: ZURITA, Rita. Sequência de fotografias do processo de modelagem do programa digital. Engenharia Reversa (2009)	64
Figura 31: ZURITA, Rita. Sem Título (2008)	70
Figura 32: ZURITA, Rita. Livro-objeto (2010)	71
Figura 33: ZURITA, Rita. Livro-objeto (2010)	72
Figura 34: ZURITA, Rita. Livro-objeto (2010)	73
Figura 35: ZURITA, Rita. Livro-objeto (2010)	74
Figura 36: ZURITA, Rita. Livro-objeto (2010)	75
Figura 37: ZURITA, Rita. Livro-objeto (2010)	76
Figura 38: ZURITA, Rita. Livro-objeto (2010)	77
Figura 39: ZURITA, Rita. Instalação (2010)	78
Figura 40: ZURITA, Rita. Instalação (2010)	79
Figura 41: ZURITA, Rita. Instalação (2010)	80
Figura 42: ZURITA, Rita. Instalação (2010)	81
Figura 43: ZURITA, Rita. Instalação (2010)	82
Figura 44: ZURITA, Rita. Instalação (2010)	83
Figura 45: ZURITA, Rita. Instalação (2010)	84

Figura 46: ZURITA, Rita. Instalação (2010)	85
Figura 47: ZURITA, Rita. Instalação (2010)	86
Figura 48: Foto da Exposição Livro-objeto (2010)	90
Figura 49: Foto da Exposição Instalação (2010)	92

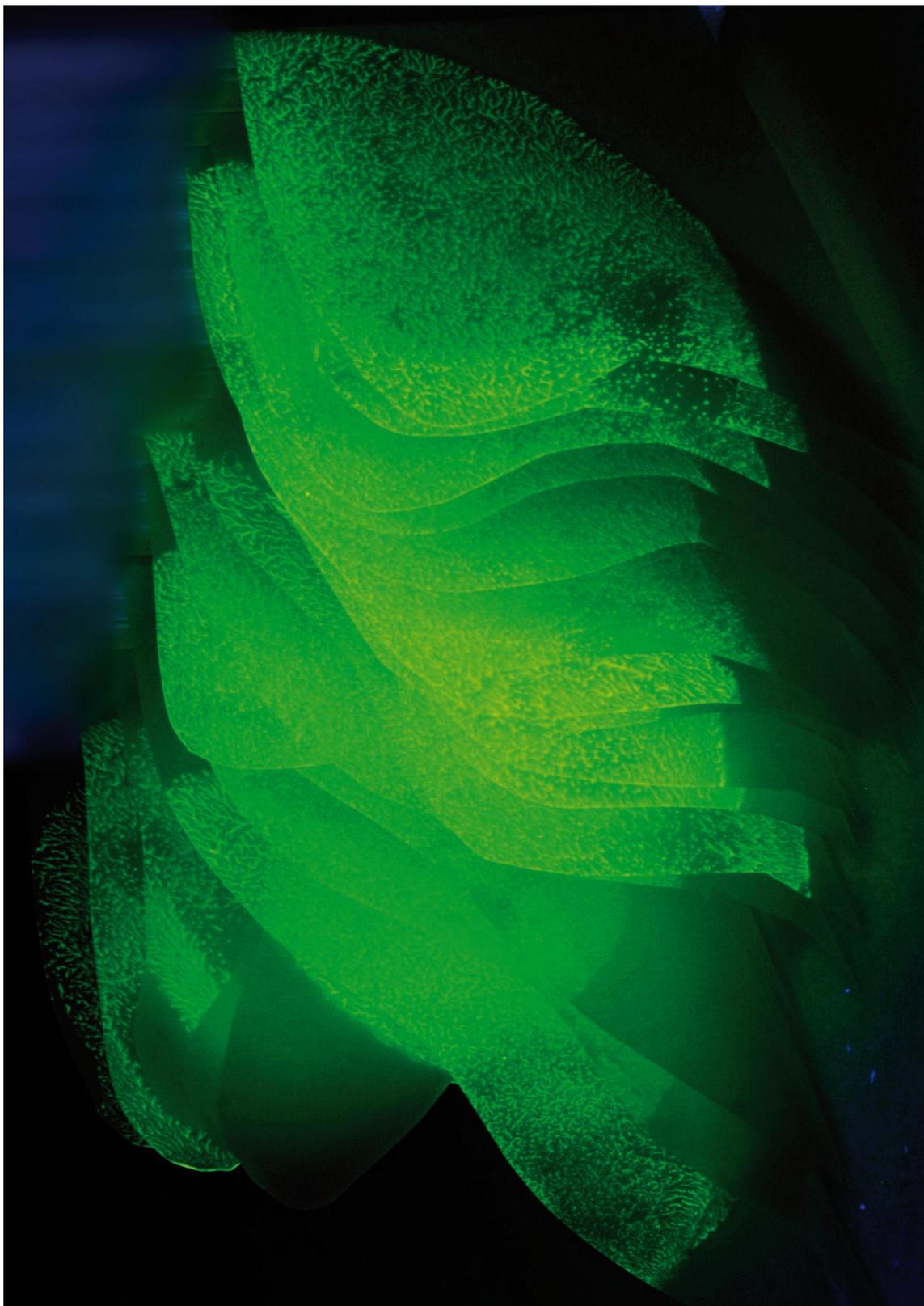


Figura 1: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Impressão de resina em PVC, 30 cm x 60 cm
Fotografia : Beatriz Albuquerque

INTRODUÇÃO

O maior problema de toda arte é produzir por meio de aparências a ilusão de uma realidade mais grandiosa. (GOETHE).

Todas as explicações são verdadeiras, já que o pensador pensa sempre a partir daquilo que ele é. (MERLEAU-PONTY).

A presente tese de doutorado, intitulada “**Impressões da luz**: articulações da luz, da cor e da forma no espaço”, teve como foco a busca, o reconhecimento e o registro de minha experiência estética, em função da qual investiguei os componentes poéticos que derivaram da construção da minha produção artística.

O meu trabalho artístico constantemente se mostra por meio dos procedimentos adotados, de maneira construtiva, e também dos processos criativo e experimental, associados a significados de caráter simbólico visual, presentes em minha memória. Resulta de soluções refletidas e de articulações, em função das quais elaborei os conceitos de espaço, construídos pela cor, pela transparência e pela sombra e tratados como elementos expressivos; são construídos também, e principalmente, pela luz, que confere volume ao espaço, sempre submetido aos conceitos do projeto aqui apresentado, ao qual denominei **Impressões da Luz**. A ideia de *impressão* pôde ser vista por dois enfoques simultâneos: o primeiro referiu-se aos procedimentos técnicos; e o segundo à percepção e à sensação, que foram tratadas como metáforas das impressões da luz na arte, vivenciadas não apenas por mim, mas sentidas também pelo espectador. Segui um percurso que atravessou diversas linguagens expressivas em interações: gravura, desenho, escultura, matéria, cor e luz. Quanto à percepção da luz como expressão, e no sentido metafórico, discuti elementos sobre a apreensão e a articulação da luz, apresentando-a, como produto da memória e também como uma pesquisa de cores capazes de refletir luz.

A pesquisa discorreu sobre as reflexões desenvolvidas nos últimos anos em função do doutorado. Sempre estive interessada no livro-objeto e na instalação

enquanto objeto artístico, cujos elementos de sustentação desenvolvi a partir de três eixos básicos. O primeiro foi a exploração do conceito de luz na composição visual pela experiência expressiva; o segundo surgiu da descoberta efetiva de que o tema **Impressões da Luz** poderia avançar em abrangência não apenas no sistema de leitura visual da luz, como também nos sistemas da forma e da cor no espaço ou na composição dos objetos; e o terceiro envolveu a elaboração de livros-objetos e objetos artísticos a partir da relação entre matéria e luz.

Procurei integrar espaço e luz, em uma percepção temporal e metafórica, dentro da linguagem da arte, apresentando, assim, soluções que possibilitaram a reabertura de um diálogo entre a maneira tradicional e a tecnológica de ver e fazer a arte sobre o fazer artístico. Todavia, esta investigação só se revelou na aproximação e no confronto entre a minha criatividade e as de outros artistas que exploraram a luz e a matéria expressiva, sem evidenciar quaisquer ortodoxias ou cartilha de um *bem fazer*. É o caso de Carmela Gross, Dan Flavin, Donald Judd e Mira Schendel, que trabalharam a luz e o espaço; Luise Weiss, as noções de tempo e espaço; Ernesto Boccara, o estudo de arte e tecnologia; e Gaudi, o espaço pela geometria seqüencial. Adotei ainda outros teóricos e artistas – Rudolf Arnheim, Giulio Argan, Paul Klee, Yves Klein e Paul Cézanne – considerando o estudo dos contrastes simultâneo e complementar na composição visual, a teoria da cor e a história da arte.

Com relação à composição visual, relacionada à percepção dos conceitos de luz adotados, que conduziu às experimentações no espaço, esta me despertou um fascínio e uma inquietação permanente: “Como imprimir a luz?” “Como criar formas com a luz?” Essas questões continuaram me intrigando e levaram-me à realização desta pesquisa, em função da qual compus os elementos aqui discutidos. Para tanto explorei em minha produção artística a sintaxe visual, os conceitos de ritmo, de movimento, de sombra, de transparência e de contrastes de cor – que surgiram, no meu pensamento, como camadas: na medida em que as experimentações iam surgindo, as questões sobre a tradução do conceito de luz no espaço foram se fundamentando como eixos centrais desta investigação, gerando mais inquietações e dúvidas.

A experimentação com diferentes materiais mesclou-se a leituras e análises de algumas obras, tanto na arquitetura e no *design* como nas artes visuais. Os elementos da construção, suas sucessivas camadas, e a escolha dos materiais utilizados abriram um caminho rico em experimentos e leituras. A pergunta inicial, “como elaborar um livro-objeto iluminado?”, norteou a trajetória artística aqui apresentada, bem como as reflexões sobre os problemas experimentados e os componentes que se refletiram na prática e no desenvolvimento do meu trabalho artístico pessoal, fatos esses que resultaram também na apresentação do trabalho artístico aqui analisado.

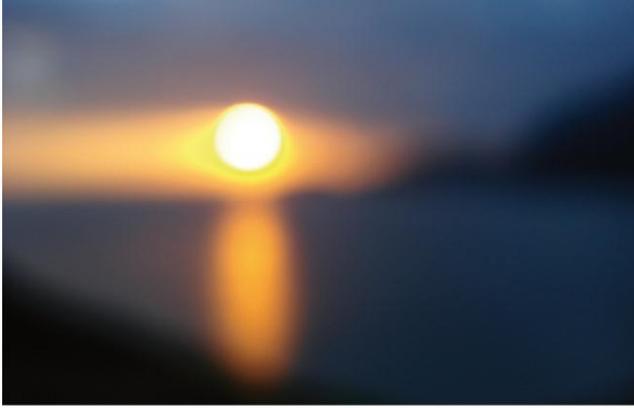


Figura 2: ZURITA, Rita. **Seqüência de Fotografias do Pôr do Sol** (2008)
Praia de Guaecá. São Sebastião, Litoral Norte de São Paulo
Coleção familiar

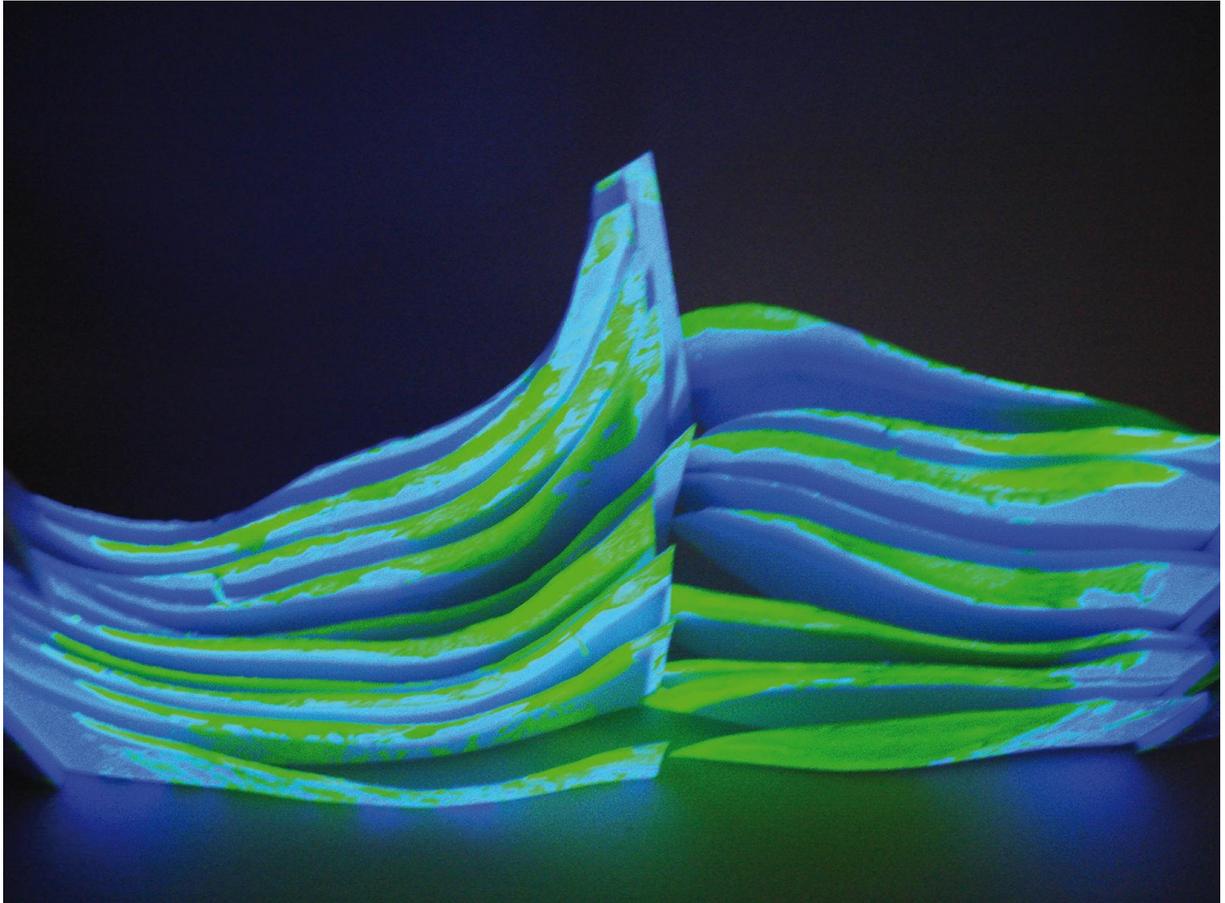


Figura 3: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Impressão de resina em PVC, 30 x 60 cm

DESEJO

Nada há menos “inteligível”... do que a conexão entre um ato de vontade e sua concretização. (RUSSELL).

Se as paixões se excitam no olhar e crescem pelo ato de ver, não sabem como se satisfazer; o ver abre todo o espaço ao desejo, mas ver não basta ao desejo. O espaço visível atesta, ao mesmo tempo, minha potência de descobrir e minha impotência de realizar. Sabemos o quanto pode ser triste o olhar desejeante. (STAROBINSKI, *L'oeil vivant*).

Durante o desenvolvimento desta pesquisa visual, voltaram a minha memória imagens que estavam arquivadas: fotografias dos diversos pores de sol que evocavam lembranças de minha infância e que me tocam até hoje. Havia uma paixão que há algum tempo me intrigava: o fascínio pelo pôr do sol. Admirava-o pela infinita dimensão, pela vibração das cores contrastantes, que iam dos tons puros e intensos de azul violeta e amarelo aos tons acinzentados e sombrios, e que correspondiam às figuras do céu, das nuvens, das sombras que recortavam as silhuetas da paisagem e os reflexos do poder da luz do sol em movimento em todo esse cenário.

Optei por explorar, como referência poética, o pôr do sol como ponto de partida. Indagando-me sobre a necessidade de trabalhar com esse tipo de poética, elegi a luz como tema. Uma luz que agiu no espaço de forma mágica e fascinante e me remeteu, imediatamente, à lembrança do ocaso: o poente do Guaecá.¹ Não é uma praia qualquer! É a praia em que passei a minha infância. Ao que tudo indicava, este gosto pelo pôr do sol parecia ser genético. Lembrei-me desta mesma sensação na minha infância, ao lado de uma pessoa – minha mãe, Anna – que me estimulou a perceber este fenômeno da natureza. Passando aos dias atuais, descobri minha coleção de fotos do ocaso de vários lugares aos quais visitei. E para a minha maior satisfação tenho atualmente ganhado de meus filhos o que considero uma homenagem: fotos do pôr do sol. Essa luz mágica apresentou-se de maneiras

¹ Guaecá: praia situada no município de São Sebastião, litoral norte do Estado de São Paulo.

diversas em minha pesquisa, contudo, sempre como uma *luz especial*, em que a cor foi um sonho que se apagou com a sombra da noite.

Iniciei estas reflexões tentando entender a minha “intenção” – e, para formular essa noção, precisei procurar auxílio em várias fontes, até que a descobri. Entre todas as sensações que surgiram selecionei o “desejo” que me interessava, para que eu pudesse expressar o que estava querendo: algo imaterial e intangível,² algo a que eu não podia chegar a não ser pelos meus sentidos. Todos esses conceitos serviriam de apoio para poder atingir o desejado nesta investigação.

Desejo é relação entre seres humanos carentes. Por isso, amamos até à loucura e odiamos até à morte: nosso ser está em jogo em cada e em todos os afetos. Desejo é paixão, diziam os clássicos. (CHAUÍ, *apud* NOVAES, 1990, p. 23).

A partir desse desejo, procurei elementos em meus procedimentos e processos de criação para ordenar e direcionar a apresentação de minhas ideias, tópicos que me conduziram, durante todo o meu trabalho, à expressão de minha memória.

² Intangível: algo que não se pode tocar; incapaz de ser definido ou determinado com certeza ou precisão. (MICHAELIS, 2000, p. 1164).



Figura 4: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Impressão de resina em PVC, 30 cm x 60 cm

O INTANGÍVEL/TANGÍVEL

A civilização desenvolvida de hoje, ao mesmo tempo que perdeu toda a dimensão artística está sofrendo um processo de degradação de suas manifestações sensíveis, isto é, estéticas. (SUBIRATIS).

A arte, por conseguinte, ao se colocar entre a experiência direta do real e a sua conceituação, faz-nos atentar para a especificidade de cada experiência frente a um objeto ou situação, ainda que eles possam ser classificados em categorias gerais de acordo com as linguagens, entre elas a filosofia. (GULLAR).

Uma ideia ia se construindo e tudo que ia sendo questionado ia se transformando em processo criativo: mesmo a concepção da ideia como luz e a procura de se conceituar o elemento sensível da minha memória. Para isso eu tentava dar sentido ao tema da luz como algo ilimitado e como o alvo da minha poética, que deveria ser entendida não como percepção de distância ou medida geográfica, porém como algo intangível, captado apenas pelos sentidos e pela memória. Busquei, com essa abordagem, uma coerência para a manifestação estética que ia desenvolvendo, instigando novamente a sua não verossimilhança com a natureza, nem tão pouco com o real. Procurei, no entanto, construir uma cena imaginária sobre algo tratado como inatingível até transformar-se em matéria e forma. Procurei, com tudo isso, revelar mais uma coisa que me intrigara: o entendimento da questão do sensível como algo que ia além do afeto. Com relação ao sentido que eu pretendi dar para o conceito de *afeto*, encontrei correspondências em Novaes:

Acontece com os afetos e desejos o mesmo que acontece com a liberdade (...) um estado de perturbação provocado pela imaginação delirante. (...). O desejo é parte desse percurso do pensamento que, com *Os Sentidos da Paixão* e *O Olhar*, procura apreender aquilo que nos escapa: da mesma maneira que o olhar, o desejo fascina, quer dizer, faz brilhar o fogo escondido. Procuramos, pois, dar resposta a algumas interrogações: Por que, muitas vezes, o objeto do desejo confunde-se com a embriaguez do próprio desejo? O que leva os homens a desejarem a dominação como se fosse a liberdade? (NOVAES, 1990, p. 11).

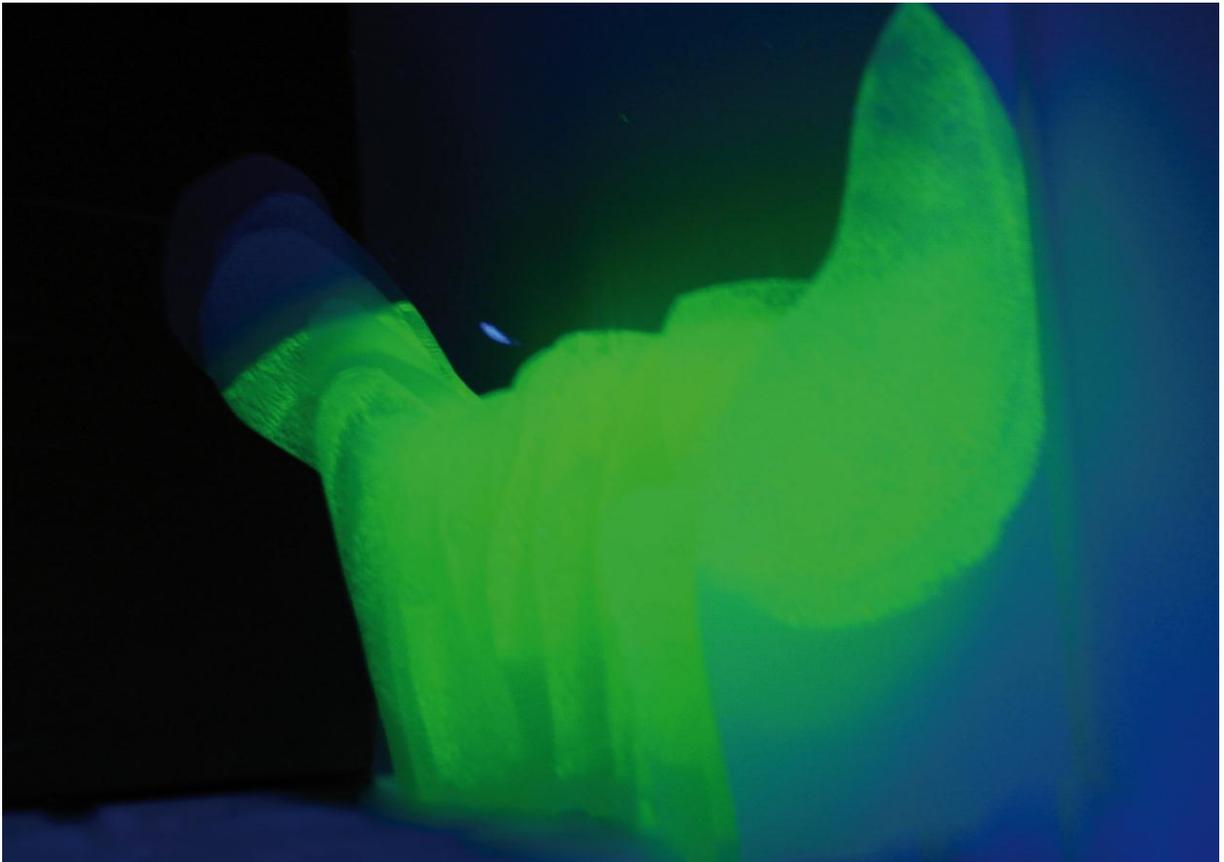


Figura 5: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Impressão de resina em PVC, 30 cm x 60 cm

EXPRIMINDO A LUZ

Tingidos com as cores complementares que Goethe havia observado em uma paisagem nevada: Durante o dia, devido aos tons amarelados da neve, as sombras tendem a tornarem-se violetas... ao pôr do sol, quando seus raios difusos são mais bonitos vermelhos, a cor da sombra torna-se verde. (GOETHE).

Este trabalho nasceu a partir de mais outra dúvida: como transformar a sensação relacionada a certa luz em um objeto artístico? Assim, foi se desvelando um caso particular: eu estava transformando uma ideia, uma abstração, em um projeto artístico. As referências iniciais eram a sensação visual do pôr do sol, ou seja, surgiu a ideia de criar um livro-objeto que pudesse conter, como devaneio, o pôr do sol em inúmeras páginas em um único livro. Percepção esta que pôde ter uma correspondência poética com as ideias de Drummond, apresentadas em vários trechos de seus poemas. Neste primeiro ele assim refere-se ao pôr do sol:

Três Compoteiras

Quero três compoteiras
de três cores distintas
que sob o sol acendam
três fogueiras distintas. (...).
É para pôr o sol
em igual tempo e ângulo
nas cores diferentes.
É para ver o sol
lavrando no bisel³
reflexos diferentes. (...).
Outras quaisquer não servem
a minha experiência.
O sol é o sol de todos
Mas os cristais são únicos,
Os sons também são únicos
se bato em cada cor
uma pancada única.
Essas três compoteiras,
revejo-as alinhadas
tinindo, retinindo
e varadas de sol
mesmo apagado o sol,
mesmo sem compoteiras,
mesmo sem mim a vê-las,
na hora toda sol
em que me fascinaram.
(DRUMMOND, 1987, p. 658).

³ Bisel: corte e chanfradura numa extremidade de uma peça de madeira ou de um espelho. (FERREIRA, 1986, p. 262).

Apresentando este segundo poema de Drummond, procurei mostrar um trecho em que o poeta tratou das cores azul e amarela, presentes no céu, no sol e no mar, cores estas que tingiram uma paisagem que recortei em um momento específico, em que elas complementaram e estimularam o meu imaginário:

PERCEPÇÕES

Água-Cor

O País da Cor é líquido e revela-se
Na anilina dos vasos de farmácia. [...]
E o **azul** é uma enseada na redoma.
Quisera nascer lá, estou nascendo.
Varo a laguna de ouro do **amarelo**.
A cor é o existente; o mais, falácia.
(*Idem*, p. 598).

Estas são as mesmas cores que Goethe apresentou como complementares:

Quando se apreende a cisão entre **amarelo e azul**, e se observa principalmente a intensificação até o vermelho, por meio da qual, os opostos se atraem e se ligam em um terceiro, surge certamente uma intuição particularmente misteriosa, que atribui a essas duas essências divergentes um sentido espiritual, e quase não se pode evitar, vendo o verde surgir na parte inferior e o vermelho na superior de pensar, no primeiro caso, nas criações terrestres e, no segundo, nas **criações celestes** de Elohim. (GOETHE, 1993, p. 154).

Sobre esse azul que contrastou, simultaneamente, com os amarelos que deram ar ao meu trabalho, compreendi que tinha parentesco com a lei dos contrastes de Chevreul (*apud* COLE, 1994):

O máximo de contraste poderia ser obtido pelo posicionamento de algumas cores lado a lado. Se duas cores são colocadas lado a lado, a diferença entre elas apresenta-se no mais elevado grau (contraste simultâneo), mas o efeito é marcante quando as cores são “complementares”. Ele [Chevreul] definiu a complementária de um matiz como sendo a cor de uma porção do espectro que ele absorve – por exemplo, o vermelho é o que mais absorve o verde. Em termos de pintura, esses pares complementares são amarelo/violeta, azul/laranja e vermelho/verde. (COLE, 1994, p. 39).

Ainda com Drummond, ao lembrar todo o conjunto dessas cores esculturais do pôr do sol, mostrei uma nova forma poética de tratar o entardecer: a “escultura da noite” (“Boitempo”. In: **Boitempo II**. DRUMMOND, 1987, p. 581).

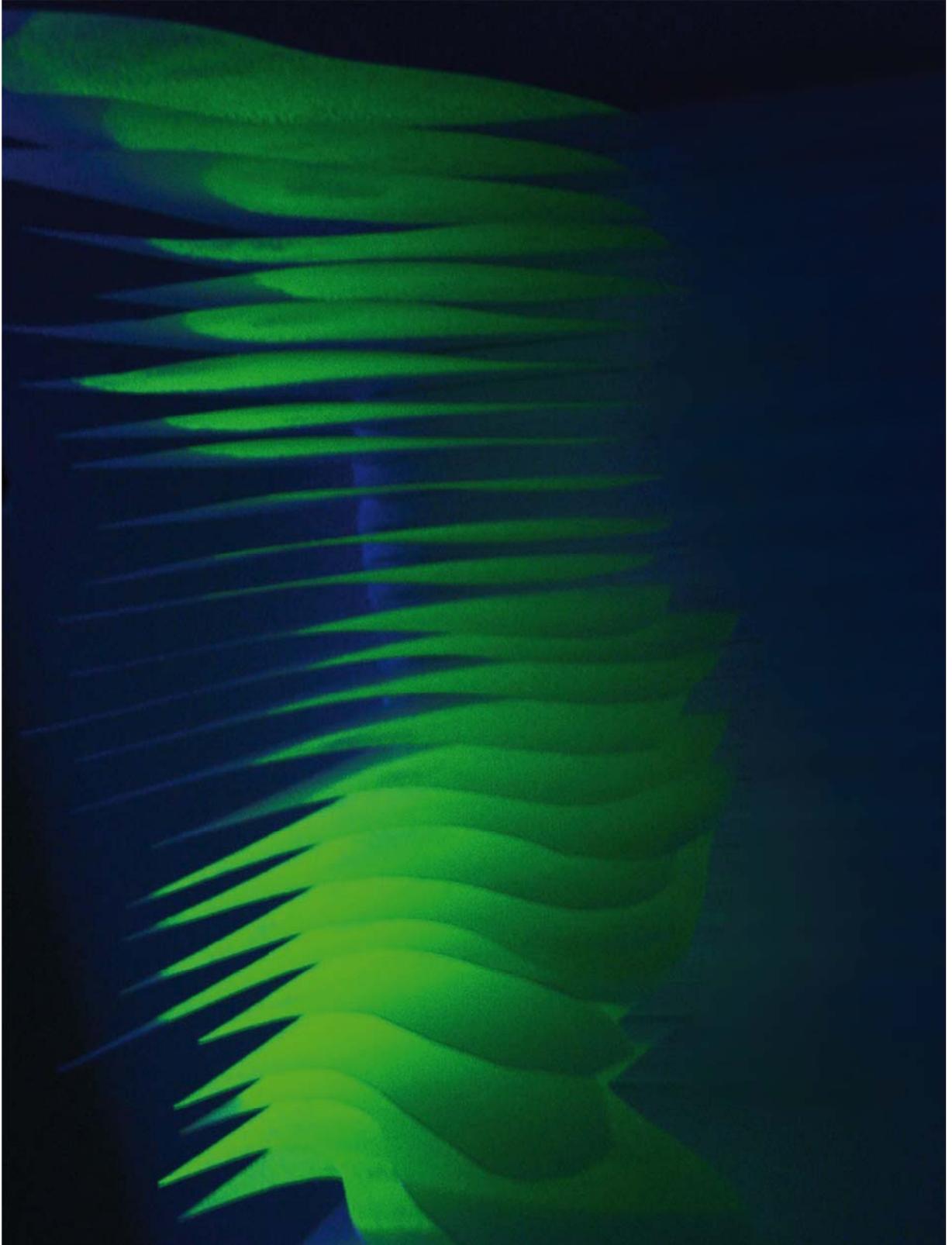


Figura 6: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Impressão de resina em PVC, 30 cm x 60 cm

PROJETO IMPRESSÕES DA LUZ

A matéria-prima do meu projeto artístico é certa luz que surgiu em um pôr do sol registrado em fotografia. Ela foi o eixo condutor que interligou e orientou as gravuras, as esculturas e os desenhos por mim elaborados, formando os livros-objetos, os objetos e a instalação. Tratam-se de percepções que estavam sendo vistas como a origem e o fundamento de tudo, ou seja, como o meu processo criativo. Eu estava vivenciando uma experiência estética: a percepção da imagem guardada na memória, a sua característica imaterial, um devaneio que necessitava caracterizar-se em obra, dar corpo a uma ideia e aliar a intuição à razão. Nesse momento iniciei as pesquisas com desenhos, as experimentações com materiais e tintas, a elaboração de moldes vazados, a escolha de tipos de impressões, a busca por suportes e a modelagem da forma básica que estavam gerando toda a configuração visual do trabalho.

Vivenciar uma experiência estética dependeu de um desenvolvimento do saber sensível, ou seja, precisei acionar certa habilidade específica e mental que me conduzisse à abstração e, assim, pude evidenciar articulações entre a luz, a cor e a forma no espaço. Com essa experiência pude deparar-me com o que eu estava procurando em minha memória e entender também o que me levou a escolher todos os recursos expressivos e materiais para que eu pudesse alcançar o objeto estético, necessário para captar e transmitir o sensível e o sentimental. Processando os meus sentidos, ao trabalhar com o real, acionei o sensível e, assim, consegui alcançar o que já estava em mim: a memória – o pôr do sol de que me agradava lembrar e que ainda alimentava meu prazer.

Dessa maneira, o primeiro passo foi a experimentação na elaboração e no desenvolvimento de meu projeto artístico, através de materiais, suportes, iluminação e cores que desdobraram com a luz da própria instalação. Necessitando dar início à pesquisa, eu estava diante de diversas ideias e intenções que a partir de agora serão relatadas. Realizei o projeto artístico que resultou nos livros-objetos e na instalação e cujos procedimentos e processos criativos foram meu foco de reflexões

teóricas e, paralelamente, dei início à apresentação física dos trabalhos, que ainda estavam sendo elaborados.

O projeto prático foi se desenvolvendo junto às novas reflexões teóricas e teve início antes mesmo da definição do tema **Impressões da Luz**. Entretanto, foi à *intenção* de dialogar com essa luz que se sucederam as buscas por definir e expressar essa impressão, ou seja, essa sensação que estava me intrigando. Com isso eu procurava atingir e, ao mesmo tempo, transmitir o que estava sentindo: isto se tornou o meu “objeto artístico” – cuja devida explicação encontrei em Duarte Jr – que me possibilitou a aproximação de todos os *recursos perceptivos* explorados nesta pesquisa para alcançar minha poética:

O objeto artístico, pode-se dizer, coloca-se em um degrau um pouco acima de toda essa estimulação estética que a realidade nos oferece, objeto esse ao qual se deve ir ascendendo, gradativamente, ao longo do nosso desenvolvimento. Do estético ao estético, todavia, o caminho não possui mão única, com ambas as dimensões podendo ser trabalhadas simultaneamente, em que se pese a verdadeira experiência estética, pode ser plenamente vivida pelo ser humano tão só depois de certa maturidade ter sido alcançada. Isto porque a arte, mesmo falando primeiramente ao corpo como um todo, não se restringe às sensações, pressupondo um bom grau de significação, vale dizer, de abstração. (DUARTE JR, 2004, p. 140).

Os conflitos continuaram enquanto eu materializava essa ideia inicial, procurando trabalhar o *saber sensível*, ou seja, buscando o *saber estético* usado como instrumento do imaginário, tentando expressar imagens vagas, longínquas, construídas pelos componentes do imaginário: o *desiderium*. Difícil foi transformar sensação, sentimento e emoção, em algo que o espectador também pudesse perceber, traduzindo para ele esses elementos que eu pude experimentar de maneira visual, tátil, formal e até mesmo conceitual, ou seja, capturando uma luz e transformando-a.

Desiderium é o desejo ou apetite de possuir alguma coisa, cuja lembrança foi conservada e, ao mesmo tempo, está entravada pela lembrança de outras coisas que excluem a existência da desejada (...). Aquele que se recorda de uma coisa com que se deleitou, deseja possuí-la nas mesmas circunstâncias em que na primeira vez com ela se deleitou. (ESPINOSA, *apud* CHAUI, 1990, p. 23).

Iniciei essa fase questionando-me a respeito do tipo de lâmpada que melhor proporcionaria a luminosidade e a luminância que estava procurando e experimentando. Minha vontade inicial era trabalhar com a luz artificial, denominada *luz ultravioleta* ou *luz negra*, e utilizar como recursos expressivos essas luzes especiais, que encontrei como referência em obras de Carmela Gross e Dan Flavin, que as trabalharam como valor expressivo:

(...) com a luz, Carmela coloriu suas obras com qualidades frias de luminosidade artificial, e desmancha os contornos do objeto, adotando procedimentos mais próximos aos de Dan Flavin. Além disso, prepara a matéria luminosa para ser portadora de uma atmosfera (...). De um lado, controla a forte intensidade emanada pela luz elétrica, que se impõe sem ser preciso fixá-la, impressiona tanto a retina que quase não se pode vê-la, irradia tanto que dissolve a definição do objeto. De outro, desenvolve a herança da arte cinética e luminosa que, com o propósito de realizar a luz, introduz a manifestação elétrica no repertório artístico. Luminosidade, lâmpada e sistema elétrico são integrados ao vocabulário plástico de Carmela, em perfeita consonância com seu interesse pela fenomenologia da aparência, possibilitando configurar imagens a partir de valores epidérmicos e superficiais. Carmela maneja a excitação luminosa, a dimensão atrativa e repulsiva do fenômeno elétrico. (BELLUZZO, 2000, p. 120).

A luz, nesta busca, tornou-se um elemento emblemático da obra, tanto no plano escultórico como no plano espiritual, um elemento metafórico, e essa sensação se deu pelo encontro entre a luz e a forma que, percebido pelo espectador, poderia revelar suas nuances e intensidades, que também vinham do reflexo das cores impressas nas inúmeras gravuras por mim dispostas em planos sequenciais. Essas gravuras, tanto na instalação como nos livros-objetos, foram feitas com amarelos luminosos misturando-se à luz, vindos de uma fonte artificial de luz negra que rebatia nos planos dos suportes sequenciais de acrílico e refletia nas suas arestas azuis luminescentes, criando uma áurea que envolveu o volume, que por sua vez passou a existir e, ao mesmo tempo, rebateu no espaço, preenchendo, assim, o olhar do espectador.



Figura 7: GROSS, Carmela. **Projeto para a construção de um céu** (1980-1981)
Série de desenhos
Lápis de cor e nanquim sobre papel



Figura 8: GROSS, Carmela. **Comedor de Luz, ferro e lâmpada fluorescente** (1999-2000)
Medida variável: 3,0 m x 4,0 m

Novamente, questioneei: que luz é essa que me fascinou? Sendo esta luz a de uma paisagem, a resposta se esclareceu com Barros (2009) quando esta se referiu à teoria da criação desenvolvida na Bauhaus por Paul Klee, que explanara a respeito de um pensamento criativo sobre a comunicação, manifestado por uma imagem estética ou atos de um pensamento procedidos por imagens, em função das quais Argan apontou como a arte de Kandinsky e Klee *pôde ser representada por ideias*:

(...) é comunicação intersubjetiva, isto é, não mediada pela referência à natureza, entendida como código ou linguagem comum ao artista que emite a mensagem e ao fruidor que a recebe. Para Klee, não existe diferença de nível entre a comunicação intersubjetiva normal e a estética. (...). O problema consiste na comunicação da imagem: como transmiti-la em estado puro, sem transformá-la na representação de si mesma, sem privá-la de sua subjetividade absoluta. (ARGAN, 1992, p. 447).

Assim, empenhei-me em examinar minhas ideias, minhas sensações, e não a própria realidade visível. Surgiram novas questões: como expressar fisicamente uma sensação? Ela é causada por uma luz? É por esta que se iluminava na minha memória? Desse modo, prossegui minhas investigações.

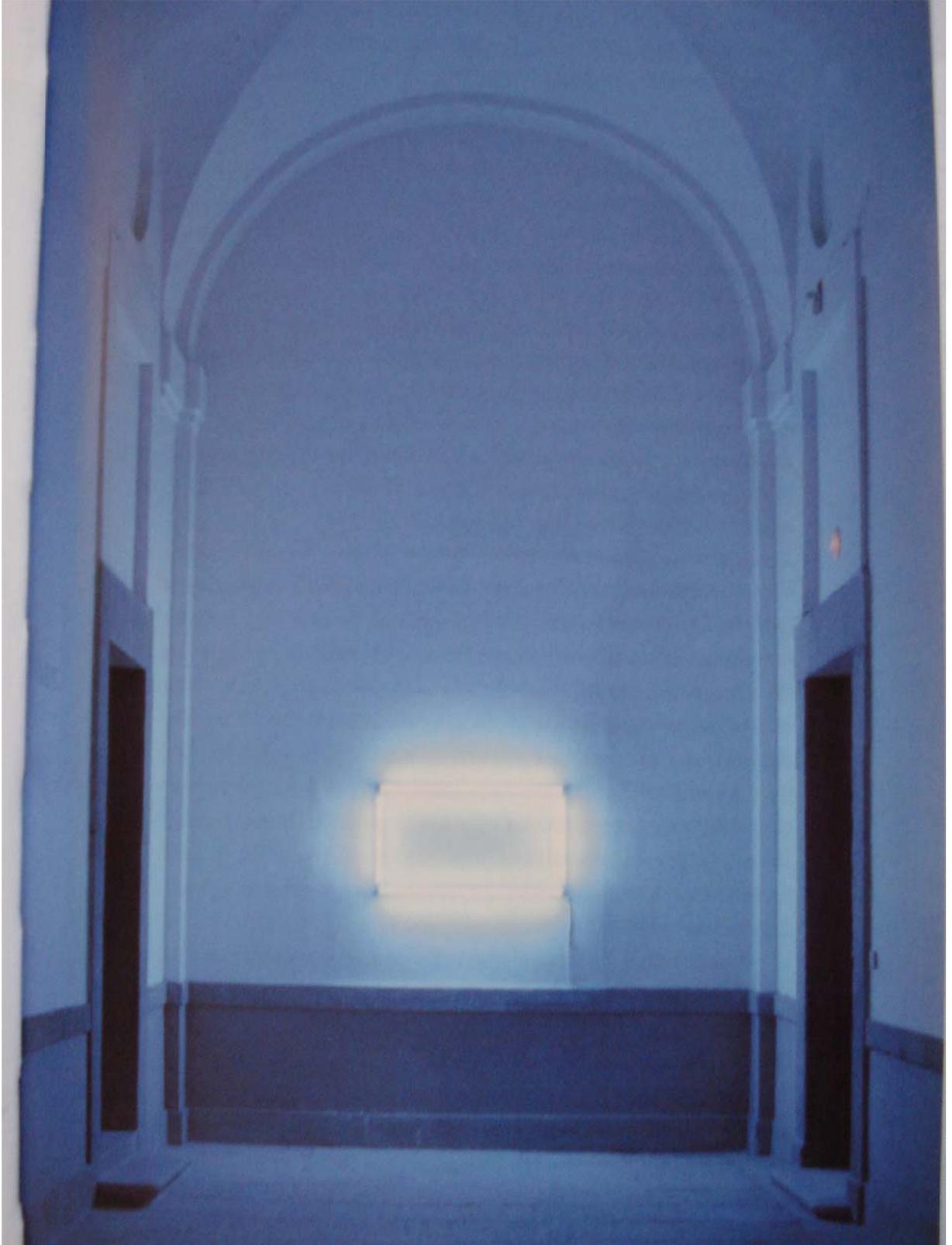


Figura 9: Flavin, Dan. **Ursula's One and Two Picture 1/3** (1964)
Luz fluorescente ultravioleta

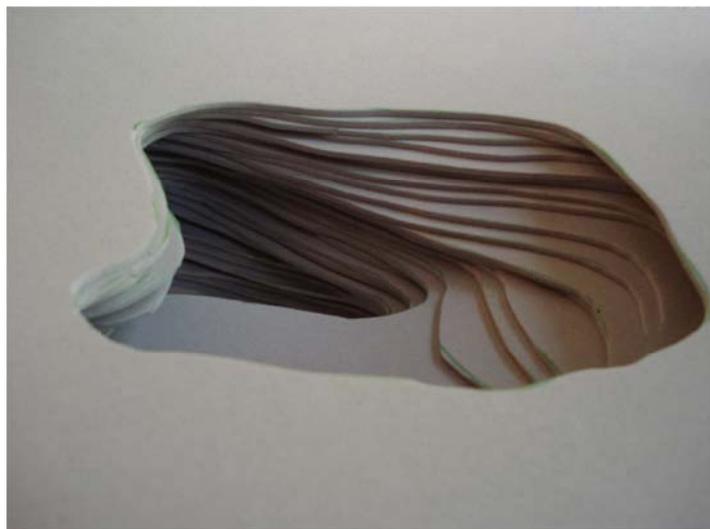


Figura 10: ZURITA, Rita. **Ensaio do Livro-gravura** (2007)
Sequência em EVA, 30 cm x 30 cm

DESENHANDO A LUZ

Porque as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo. (KLEE).

O desenho rompe com todas as hierarquias, situa-se além de qualquer cronologia, revela seu próprio tempo e o tempo do artista. O desenho tem uma qualidade a mais que os outros meios de expressão. (SANTOS).

Pesquisei sobre as relações da luz e da cor com o desenho. Os desenhos foram se transformando em linhas luminosas e, como projeto, tinham sua concepção ampliada, conforme aspecto observado no texto sobre a teoria da criação em que Paul Klee afirmou:

“Com os meios plásticos próprios” – foi o que disse. Pois aqui se decide se o que vai nascer são pinturas ou outras coisas. Aqui também se decide sobre o tipo de pinturas. Nossa época agitada mistura muitas coisas confusas, como podemos perceber se não estivermos perto demais, se mantivermos alguma distância para não nos enganarmos. (KLEE, 2001, p. 67).

No trecho citado Klee enfatiza a experimentação e os meios plásticos incorporados à obra para que a pesquisa possa continuar. Com esse raciocínio estudei inúmeros cruzamentos entre técnicas, processos e procedimentos em meu trabalho. Com eles criei todas as relações e articulações que caracterizam as experimentações deste projeto prático e artístico, procurando estabelecer uma nova dimensão da linguagem visual pela relação entre a luz, a cor e o desenho, e com estas articulações procurei acolher sentidos múltiplos, que garantiram tensões. Estas tensões foram conquistadas pela mestiçagem das linguagens do desenho, da escultura, da gravura e, a partir deste trabalho, da gravura como impressão. Não pretendo, nesta pesquisa, fundi-las em uma só coisa; pretendo, no entanto, mantê-las em evidência para que a expressão aconteça no processo criativo.

Nesse processo, em princípio, eu desenhava a partir de modelos fotográficos. Desenhava em cima das fotos do pôr do sol que colecionava. Fazia desenhos, procurando o que estes expressavam. O desenho, nas palavras de Motta (1967),

entrevê a união entre a arte e a técnica e pode ser entendido como razão-emoção, noção que pôde ser percebida no texto sobre emancipação:

Desenho tem, originariamente, um compromisso com a palavra “desígnio”. Ambas se identificam (...) o desenho se aproxima da noção de projeto, de uma espécie de lançar-se para a frente, incessantemente, movido por uma “preocupação”. Essa “preocupação” compartilha da consciência da necessidade. (MOTTA, 1967, p. 15).

Os desenhos não eram apenas observações puras. Eles foram aos poucos se constituindo no processo criativo e estavam se transformando em molduras de um espaço, formando imagens, que se construía pela luz e pelos desenhos recortados. Surgiram áreas vazadas e vazias, todavia repletas de luz; um vazio, na realidade, preenchido:

Vazio: na estética oriental o “vazio” não é algo para ser preenchido (como na visão ocidental), mas algo que seria “Gestalt” (ou unidade de percepção), manancial preche de potência de onde, pela dança da energia, nascem todas as formas. (Plaza, 1982, p. 54).

Busquei, com essas intervenções artísticas, capturar um momento de emoção e o ponto mais importante desta tese: a consciência do que está acontecendo em meu trabalho, que estou analisando, a partir de agora, mesclando os componentes do processo criativo – como percepções que instauram a obra – e os procedimentos – entendidos pela análise do fazer artístico. Esta associação entre esses inúmeros elementos diferentes integra a arte, a técnica e a tecnologia industrial e digital, possibilitando apresentar, com tudo isso, as experiências desta pesquisa.

Além da produção dos livros-objetos e da instalação, considerei importante mostrar esse fazer artístico, com ênfase na produção elaborada em ateliê e oficinas, no meu processo de criação e não apenas na obra acabada. Iniciei o processo elaborando desenhos, transformados nas linhas que estruturaram o próprio trabalho, e estas provocaram diferentes percepções, alcançando duas possibilidades: uma nos livros-objetos; e outra na instalação.

Estabeleci, assim, atividades técnicas, utilizando os recursos tradicionais e os tecnológicos na elaboração de procedimentos artísticos como imprimir as gravuras;

desenhar, manualmente e de forma digital, os contornos; recortar, a laser e manualmente, placas de acrílicos, de PVC e folhas de papel; pesquisar tintas e cores fosforescentes; experimentar tipos de lâmpadas de várias intensidades de cor ultravioleta, que foram se tornando a própria pesquisa dos processos e ensaios no ateliê.

Este trabalho prático também incluiu pesquisas sobre materiais provenientes das novas tecnologias industriais, sendo que esses foram caracterizados, em um tipo de elaboração, como materiais expressivos. O que antes era papel, plástico PVC e espuma EVA, com recortes cheios e vazios, orgânicos e amorfos, transformou-se em livros-objetos e, em seguida, essas mesmas composições seriais com suportes de papel foram sendo substituídas por planos mais densos de PVC e planos mais rígidos de acrílico, passando a sofrer a influência da luz artificial ultravioleta. Tudo isso se transformou nas formas luminosas que circunscreveram o espaço expositivo, vestindo-o de luz. Já as transparências físicas, neste projeto, diziam respeito aos materiais reais que possibilitavam a visualização por meio dessas placas translúcidas sobrepostas; desse modo a luz e sua cor puderam ser percebidas pelo observador, aumentando a abrangência visual do espaço pela difusão da luz que atravessou esses suportes. Essa visualização pôde acontecer de maneira total ou parcial, dependendo da interação do espectador com a obra, já que ele teve a oportunidade de se ater ao desenho ou à forma ou à pintura ou à própria luz.

Pelo ponto de vista técnico, a noção de transparência pôde ser instaurada de dois modos: de um lado, pelo emprego de materiais, como tintas ou suportes sintéticos; de outro, pela percepção sensorial, que foi tratada com ênfase pelos efeitos de sombras e luzes. Apoiei-me nesses efeitos para demonstrar os conceitos de tempo e espaço, em que a forma escultórica pôde ser percebida de maneira ilusória, conferindo soluções visuais leves, sutis e translúcidas.



Figura 11: ZURITA, RITA. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Impressão de resina em PVC, 30 cm x 60 cm

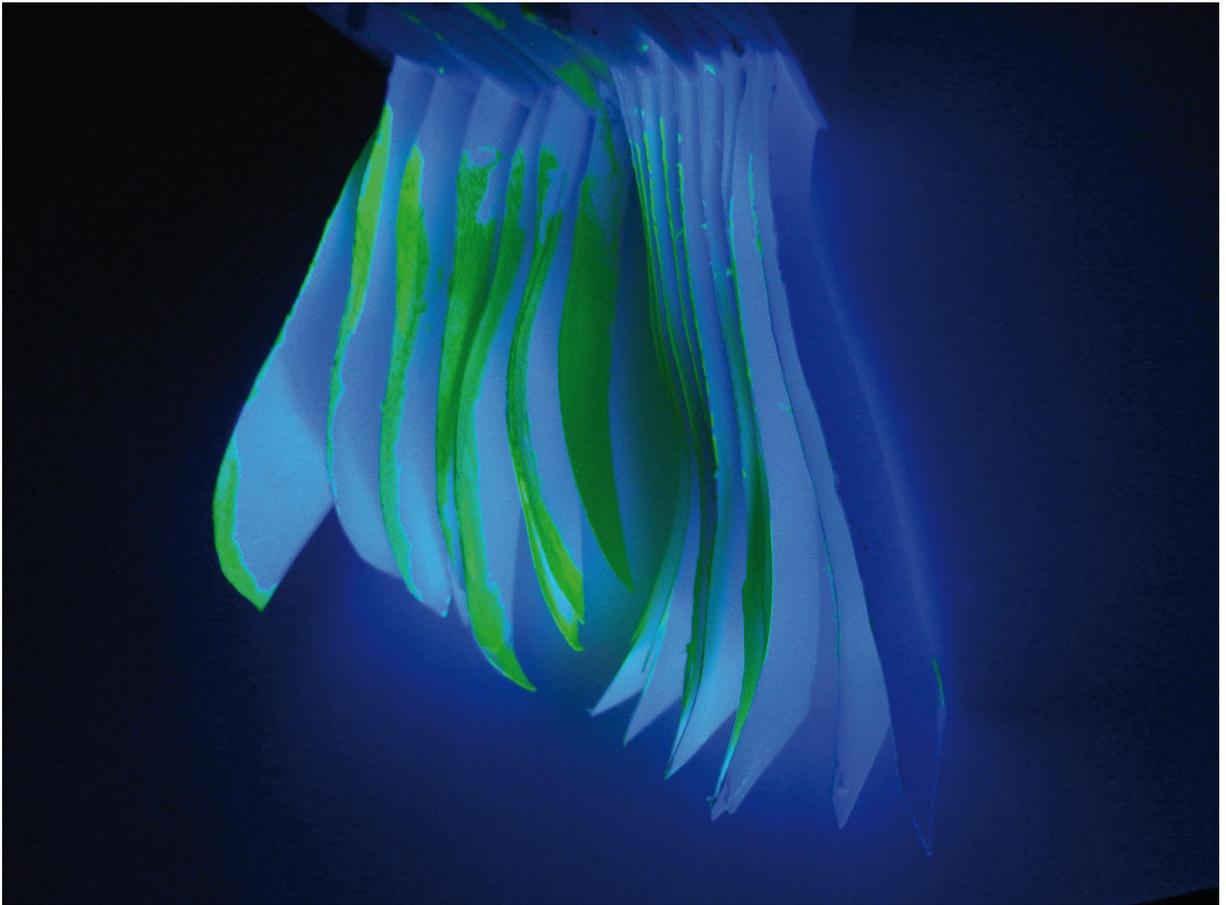


Figura 12: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Impressão de resina em PVC, 30 cm x 60 cm

LIVROS-OBJETOS

Os desenhos reunidos nos livros-objetos,⁴ sob o título **Cascata da Luz do Sol**, foram planejados para transparecer o movimento de uma atmosfera calma e contida na paisagem referida, que pôde ser percebida pelas formas vazadas, criadas pela construção que se empenhou em evitar elevações, concentrando-se somente nos arranjos de linhas horizontais, amplas, que se repetiram em cada superfície sequencial. Esta visão foi complementada pelo contorno quadrangular que formatou o limite externo das páginas dos livros-objetos, feitos com suportes de PVC. Essas páginas puderam ser sentidas como mais rígidas se comparadas ao tipo de intervenção da instalação, em que eu queria trabalhar o movimento do sol se pondo, ainda que passassem a sensação de calma, própria do modelo de paisagem que serviu de referência. Aproveitei, então, a imagem citada para estabelecer uma analogia com a descrição feita por Klee, referindo-se a uma cena da natureza:

Como a água ou a atmosfera, onde não há mais o domínio de nenhuma linha vertical (como ao nadar ou flutuar). (KLEE, 2001, p. 61).

Procurando, com isso, estabelecer a nova dimensão das linhas com a luz e a cor, fiz dois tipos de experimentações: na primeira as camadas eram de PVC, para enfatizar os desenhos iluminados pelas arestas fosforescentes⁵ que envolviam os planos, também percebidos pela sua característica horizontal e pelo volume dado pelas transparências e a luminosidade das cores e sombras que, unidos, suscitavam ressonâncias expressivas. O conjunto e as linhas objetivavam ora calma, ora agitação e, quer mais tensos, quer mais relaxados, estavam em contraste graças a formas, luzes e cores, criando oposições de dimensão que se estendiam ao longo dos volumes da luz e das formas vazadas sequenciais. Todo esse processo foi elaborado de forma artesanal, tanto os recortes como as impressões. Já na segunda experimentação elegi como suporte o papel vegetal para trabalhar. Os desenhos

⁴ Livro-objeto: objeto de arte que alude à forma de um livro. (SILVEIRA, 2008, p. 48).

⁵ Fosforescente: 1. que brilha na obscuridade, sem calor nem combustão; 2. que, exposto a radiação, se torna luminoso. (MICHAELIS, 2000, p. 982).

utilizados foram os mesmos do processo anterior e as impressões em gráfica, em um processo industrial, mais veloz, multiplicaram as possibilidades dessa experimentação.

Ainda elaborei uma outra experiência: dessa vez construí livros-objetos usando o papel vegetal como suporte. Neles, foram feitas impressões azuis nos limites do contorno das áreas vazadas e foram impressas formas circulares amarelas, que dialogavam com a proposta do trabalho, alusiva à luz do sol. Esse procedimento foi feito em uma gráfica, em um processo semi-industrial, possibilitando, pela velocidade, que eu ampliasse o número de experimentações, obtendo, desse modo, novas intervenções de caráter expressivo e artístico, que puderam alcançar novos resultados visuais.



Figura 13: SCHENDEL, Mira. **Sem Título** (1965)
Monotipias
Óleo sobre papel de arroz, 46,5 cm x 201 cm



Figura 14: SCHENDEL, Mira. **Discos** (1970)
Letraset entre placas de acrílico transparente, 18 cm x 5,5 cm

Percebi, neste momento da pesquisa, que os meus desenhos que se repetiam em planos aproximavam-se da obra de Mira Schendel, que tentou apresentar um compromisso com sua própria poética. Schendel mudou o fazer convencional: sua experimentação foi constante tanto na forma, nos materiais e na cor quanto no conteúdo, abrindo um novo diálogo com a arte. Interessou-me como Schendel agregou elementos como o tipo de suporte, utilizando-se do acrílico e de certo tipo de impressão de caráter monotípico, com um resultado rico em sua experimentação. Da mesma maneira, usei suportes transparentes de acrílico para fazer minhas impressões.

Schendel agregou elementos inusitados como o *letraset* (filme adesivo), substituindo a impressão convencional, feita sobre o acrílico; esses recursos, a exemplo da série **Disco**, eram incomuns na década de 1960. Em meu trabalho utilizei tinta luminosa⁶ e fosforescente⁷ sobre o suporte transparente de acrílico, formando uma gravura-luz que anseia por um olhar curioso, na medida da sensibilidade do espectador; como Schendel, procurei a experimentação e pretendi ampliar a linguagem da gravura, por meio das impressões com tintas formuladas com resinas fosforescentes que entintaram matrizes não convencionais, feitas com o material industrial EVA. Interessou-me a referência da experimentação, enfatizada por Robert Smithson:

A utilização de materiais industriais, corriqueiros ou altamente elaborados, na obra de outros artistas adquire sentidos diversos, geralmente associados ao experimentalismo. Smithson, por exemplo, atribui à matéria a ação temporal da entropia ao invés de serem feitos de materiais naturais, como mármore, granito ou outro tipo de rocha, os novos monumentos são feitos de materiais artificiais, como plástico e luz elétrica. (SMITHSON, *apud* CARVALHO, 2009, p. 141).

Analisei a obra de Schendel também porque esta se caracterizou pela experimentação. Pelo processo empregado em suas monotípias Schendel subvertia o próprio desenho e a técnica de impressão, pois em algumas de suas obras as impressões monotípicas não eram feitas sobre um papel ou suporte, como

⁶ Tinta luminosa: resina acrílica, dióxido (para isopor), 756 de titânio, álcool, carbonato de cálcio (amarelo). (SHERVIN-WILLIAMS DO BRASIL).

⁷ Tinta fosforescente: tinta não reflexiva. O efeito fosforescente se mantém por 15 minutos; depois desse período é necessário expor a luz natural ou artificial. Resina acrílica, sulfato de zinco, isoparafina. (SHERVIN-WILLIAMS DO BRASIL).

normalmente se pode ver nas gravuras. Ela, entintando um vidro e aplicando talco sobre ele para que não houvesse absorção rápida da tinta, colocava a folha de papel sobre o vidro e, a partir disso, traçava desenhos com a unha. Em meu trabalho tirei proveito de técnica de impressão, mas de um modo não convencional entintei cada uma das trinta superfícies de EVA que serviram de matrizes, cada uma com formas diferentes, para que pudesse compor um volume de padrão topográfico pela impressão em transparências. Essas impressões foram feitas em PVC, em papel-manteiga e no acrílico, que eram apoiados em cima dessas matrizes e depois pressionados com a mão para que a tinta fosse transferida para sucessivas lâminas transparentes e translúcidas, que iriam compor a forma escultórica.

Todavia, esse processo tornou-se tão moroso que procurei buscar soluções novas, recorrendo a processos de impressão em gráficas convencionais para imprimir com as cores azul violeta e amarela, que se transformaram no contorno de formas vazadas, processo este que foi feito para representar o “movimento” da luz do sol. Esse processo se repetiu em cada uma das quinhentas páginas de cada um dos quatro livros-objetos. Entretanto, tive de retornar ao processo anterior. Todos os desenhos, que configuravam o contorno das matrizes, inicialmente nasceram de uma escultura fatiada de isopor e, em seguida, cada uma dessas fatias tornou-se um molde para recortar os vazados em lâminas de EVA. Com toda essa composição pude antecipar as leituras do efeito escultórico final e todo esse processo, depois, foi refeito por meios digitais.

Novamente recorri à tecnologia digital, para escanear e desenhar as formas que não só iriam imprimir as cores azul-violeta e amarela, como também se transformar em trinta “facas de corte” – recurso, normalmente, usado em gráficas para o processo de construção de embalagens. Estas, mais os desenhos, os contornos, os recortados, as formas vazadas, as bordas coloridas e as impressões circulares se transformaram em livros-objetos. Assim, aliei a arte à tecnologia.



Figura 15: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Impressão de resina em PVC, 30 cm x 60 cm



Figura 16: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Impressão de resina em PVC, 30 cm x 60 cm

A INSTALAÇÃO

O uso das superfícies regradas é lógico devido à sua superioridade plástica e facilidade construtiva. (GAUDI).

Na instalação os desenhos viraram arestas luminescentes e, de certa maneira, delimitaram o volume. Entrou em cena a altitude, que levou a uma leitura vertical, percebida pelos espectadores por meio de um movimento ativo, porque percorriam o espaço do teto em direção ao chão, conferindo mais dinâmica à experiência com a obra. Isso tudo correspondia à sensação de força da luminosidade, conferida pela luz solar da paisagem estudada.

Desse modo, com os contrastes entre luz e sombra vistos pelos planos e linhas, mostrei as articulações desses elementos compositivos através das cores, impressas como gravuras ampliadas na superfície transparente que formaram novamente uma sequência visual, remetendo sempre ao movimento do reflexo do sol. Carvalho comenta sobre uma percepção ilusória, desenvolvido por Judd,⁸ que me intrigou:

As peças criam um jogo conscientes: a reflexividade sugere planos (...) que surpreendentemente desaparecem ao mudarmos o ângulo de visão. Na medida em que caminhamos em volta das peças, luzes de sutis coloridos diferentes intrigam a visão porque não tem a origem imediatamente reconhecível. Mas a “ilusão” não impede a consciência estrutural da peça. Continuamos andando e, ao mudarmos de ângulo de visão, a parede ilusória desaparece e enxergamos a estrutura real da peça. (CARVALHO, 2009, p. 147).

Nessa instalação pesquisei sobre três maneiras de perceber a cor: a primeira é de caráter formal, com a percepção dos planos oferecida por gravuras emolduradas por linhas iluminadas em camadas sobrepostas e justapostas. A segunda ocorre de modo sensorial, ou seja, pela percepção de contrastes de cores simultâneos e complementares – que posteriormente foram estudados não só na

⁸ Trata-se de **Donald Judd – a cor na sua obra**: “100 untitled works in mill aluminum” (1986), cujas imagens podem ser encontradas no site da Fundação Chinati.

obra de Cézanne, mas também na de Yves Klein – contrastes estes oferecidos pela tonalidade azul-violeta; mas esses ainda são elementos constructos, que marcaram a atmosfera celestial. E, por último, investiguei o entendimento da cor na perspectiva psicológica, associada ao estado de espírito e, no plano afetivo, influenciada pela presença da luz amarela, que simbolizou o reflexo do sol na instalação.

As linhas construíram a forma escultórica e a luz, que por sua vez construiu o volume iluminado da obra, ainda se deu pela composição sucessiva de lâminas, cujo desenho das arestas luminescentes circunscreveu, graficamente, o espaço expositivo, como fez Gaudi com sua geometria sequencial, espacial e escultórica, só que dessa vez “vestindo” o espaço de luz. As arestas flexíveis ocuparam plenamente uma área delimitada, um lugar que tinha largura, altura e comprimento, e que agora se transformava em ritmo ilusório, matéria e espaço: um espaço escultórico que conquistou sua interioridade, alcançando o resultado inerente à proposta tanto dessa instalação como a dos livros-objetos. Estas foram as soluções encontradas por mim que estão próximas às que Gaudi executou no espaço arquitetônico. Então, como foi para mim mostrar o movimento no espaço com os planos sequenciais numa sensação que correspondeu à profundidade da paisagem?

O espaço definido pela geometria, estrutura e textura, evolui, se acumula e se mistura nas diferentes etapas da obra gaudiniana. (...).

O método que Gaudi empregou para estabelecer a forma geral da edificação é bastante conhecido, mas vale a pena lembrá-lo, ou seja, através de fios pendurados puxados de peças representativas das diferentes partes da edificação, obtinha-se uma inversão de 180 graus por meio de croquis ou fotografias, fornecendo, assim, a posição e a direção dos eixos dos elementos construtivos de estrutura mono-resistente no espaço, utilizando pilares ou arcos exclusivamente lineares que estariam submetidos só a esforços de compreensão axiais. (KATINSKY, 2004, p. 111).

A impressão da cor ocorria pelo movimento visível de fluxos e refluxos, mediante disputas entre o claro e o escuro, que implicavam em uma energia de recursos dos extremos. A força desse jogo, suposto por pólos opostos de azuis e amarelos, resultava na escala de matizes tonais, ora clareados, ora escurecidos pelas sombras e pelas luzes, mais ou menos luminosas, ou seja, o diálogo entre a luz e a sombra, possibilitando a leitura do tempo e espaço por meios visuais.

Continuando as reflexões sobre esse tipo de percepção, alterada e ilusória, trabalhei com a percepção da cor pesquisada por Beau Lotto, cientista da neurociência que estuda os fenômenos da cor e da percepção na Universidade College London e desenvolveu uma investigação a respeito da ilusão das cores. Este também quis provar que nosso cérebro enxerga cores conforme o contexto ao redor. Com isso, eu quis mostrar que o efeito conseguido em meu trabalho, por meio dos contrastes, podia ser explicado pelas experiências de Beau Lotto em primeiro plano, a partir da imagem de um cubo dividido pela cor em três partes, duas laterais cinzas diferentes e uma central negra, com três bolinhas azuis idênticas, impressas sobre essas superfícies. Estas, inseridas sobre o negro e os dois tons diferentes de cinza, se transformam em nossa percepção, como se fossem três focos diferentes de azuis.

Em um segundo experimento do cientista, a ilusão está em três bolinhas azuis inseridas sobre superfícies sombreadas, fazendo com que duas delas parecessem ser muito mais brilhantes do que a outra, mesmo tendo a mesma propriedade. Mais uma vez é o cérebro se confundindo, como no daltonismo, só que desta vez é um tipo de daltonismo que enxerga objetos no escuro. Nessa experiência a nossa cabeça ressalta as cores que consegue reconhecer como luz: por isso as bolas azuis pareciam estar iluminadas. Esse fenômeno, em meu trabalho, também pôde ser explicado pela percepção dos contrastes entre a luz das arestas azuis e as impressões amarelas, influenciadas pelos tons das sombras, aspectos favorecidos pelo emprego dos materiais. A constatação desses efeitos de contrastes foi explicada pelo trabalho artístico de Cézanne e Paul Klee na antiguidade e pela teoria das cores de Beau Lotto; hoje esse estudo pode ser encontrado nas ideias de Argan (1992, p. 116).

Percebi outro fenômeno da cor, que neste trabalho ocorreu pelos contrastes de qualidade entre as cores azul-violeta e amarela, as mesmas tratadas no trabalho de Cézanne, quando se referiu aos pares complementares em sua pintura. A partir da compreensão do conceito de contrastes simultâneos e complementares da teoria da cor de Cézanne, em meu trabalho tentei relacionar-me com a percepção de cores mais saturadas que estavam próximas aos limites das superfícies, com as formas amarelas impressas contrastadas pelos planos e bordas que refletiam a luz azul-violeta, fundindo-se, dessa maneira, em uma áurea esverdeada de tons análogos.

Nesse contraste de qualidade as oposições de cores saturadas e luminosas esmaeciam à medida que se aprofundavam entre os planos, que iam se apagando pela influência das sombras e, desse modo, iam perdendo o grau de luminosidade e, portanto, a sua qualidade. Ao mesmo tempo, por esse efeito de contraste, pareciam intensificar a luminosidade dos azuis-violeta das linhas de contorno das pranchas de acrílico que, pela sua natureza, já eram luminescentes.

Entretanto, houve mais uma forma de composição de contraste de cores existente em meu trabalho: foi tratada por Argan (1992) – que citou novamente Cézanne – como um conjunto de relações de grandeza entre as cores. Duas ou mais superfícies cromáticas, que apareceram pela sucessão de longas e *finas* linhas azuis-violeta das arestas, foram contrastadas desta vez com a dimensão *ampla* dos planos, situando-se contra as intensas e vibrantes cores das impressões circulares amarelas. Mostrou-se o sentido pela proporção, pelo tamanho e pela quantidade de vezes que estas linhas de luz desenhadas podiam ser vistas na instalação.

Voltando novamente às fotos da paisagem, ficaram confirmadas as sensações de contrastes provocadas pela luz amarelada do sol sobre os vários relevos e recortes das paisagens, que davam a impressão de que eles eram formados por camadas sobrepostas, percebidas por sucessivos contornos e planos coloridos em tons azulados, como também em degradê, sendo que esses, por sua vez, contrastavam com a escala de tons amarelos da luz do sol, parecendo delimitar o infinito do céu. Esses contrastes entre o azul-violeta e o amarelo na composição visual incluíram, na pesquisa, o entendimento das relações entre o tipo de material e o de suportes, incluindo lâmpadas que pudessem interferir em todo o conjunto, transformando o aspecto do ambiente expressivo de forma a se remeterem à sensação do ambiente marcado em minha memória.

Em relação às gravuras, também procurei adaptar um recurso experimental, ligado à gravura em relevo: para isso elaborei uma única matriz circular de 70cm de diâmetro em um suporte de acrílico, com espessura de 1,5cm, para garantir a resistência de uma superfície bem nivelada, revestida de espuma de EVA. Esta técnica se assemelhava muito à impressão em relevo. Eram as pranchas de acrílico – que iriam compor a obra – que iam sendo sobrepostas, apoiadas e prensadas sobre esse tipo de matriz, entintadas previamente. Assim, este processo se

diferenciava da técnica de impressão do livro-gravura porque, ao invés de trinta matrizes para imprimir formas diversas, precisei somente de uma matriz para imprimir em formas diferentes das dos suportes sequenciais. Eram formas amarelas, sangradas, impressas nos planos, que levavam o espectador a imaginar que houve necessidade de preparar cem matrizes para cada um dos cem planos que compõem a instalação.

Com esse processo lembrei-me do que havia visto, ao analisar parte da obra de Schendel, sobre suas monotípias. Essas também se apresentavam de forma seqüencial: eram diversas folhas de papel-arroz sobrepostas, em processo elaborado em cima de um vidro entintado, onde ela criava, com as unhas, desenhos diferentes e sequenciais, enriquecendo o seu trabalho. Ela tirou partido desse estranhamento, da surpresa causada pelas linhas, que iam nascendo a cada impressão, quase ao acaso, a cada folha sequencial que compunha toda a sua obra. No processo de criação conheci cada uma das figuras, que deveriam ser circulares e que foram interrompidas pelos próprios limites recortados dos planos, construindo surpresas que nasciam com essas tensões, formadas pelas camadas impressas, transformando-se em uma gravura-escultura luminosa, como o movimento no espaço da luz do pôr do sol.

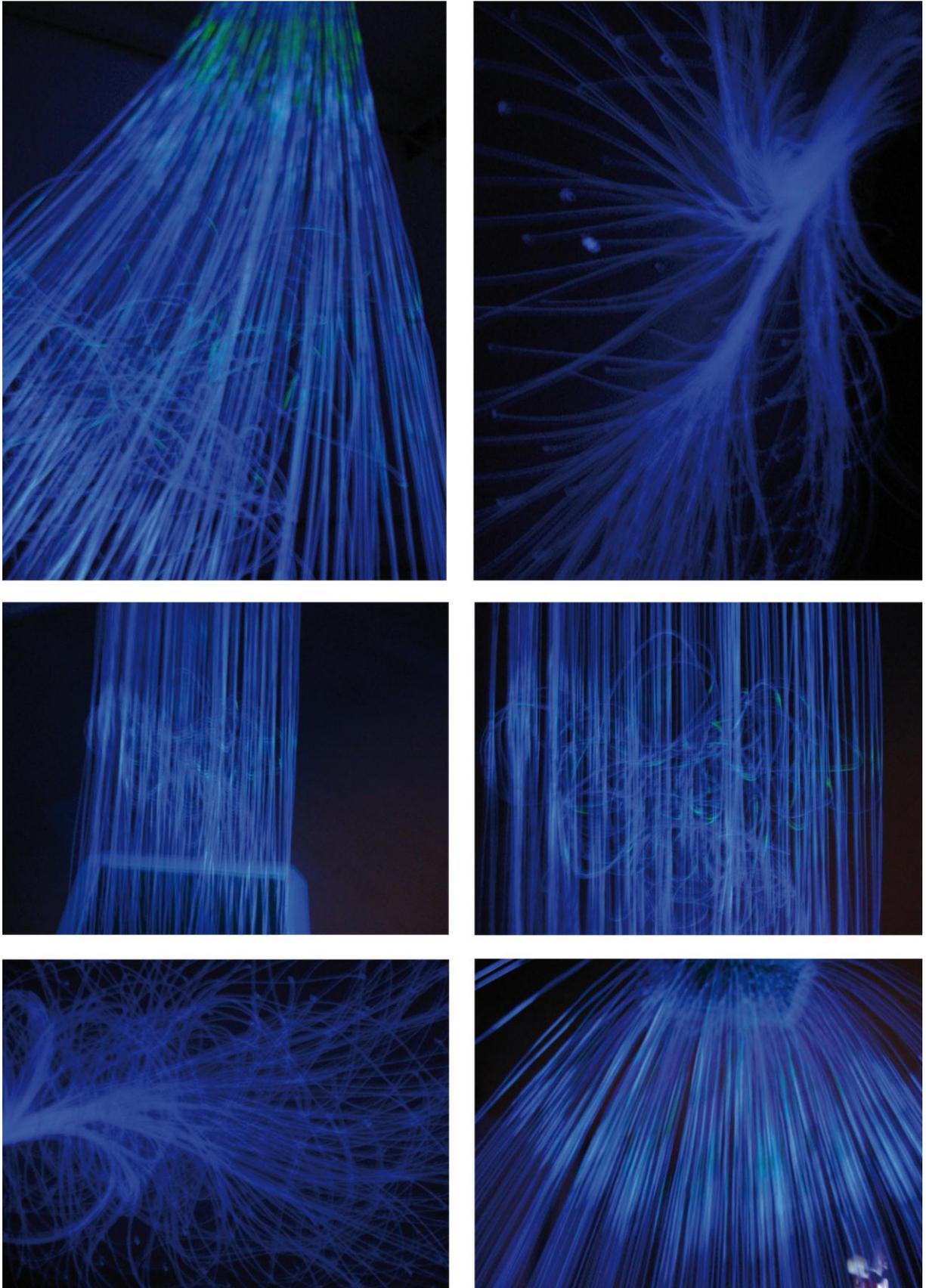


Figura 17: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Instalação de fio de *nylon* com tinta fosforescente colorida (resina), 1,0 m x 4,0 m

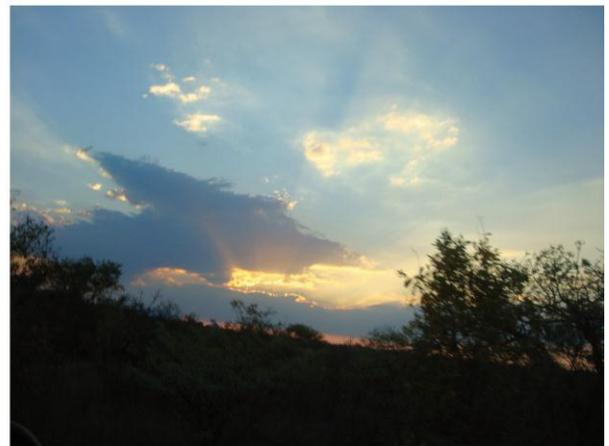
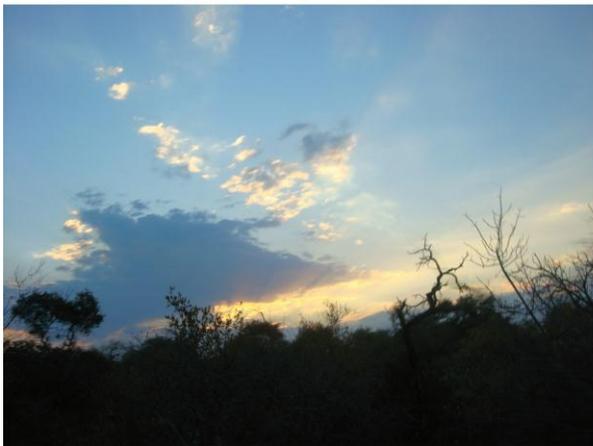
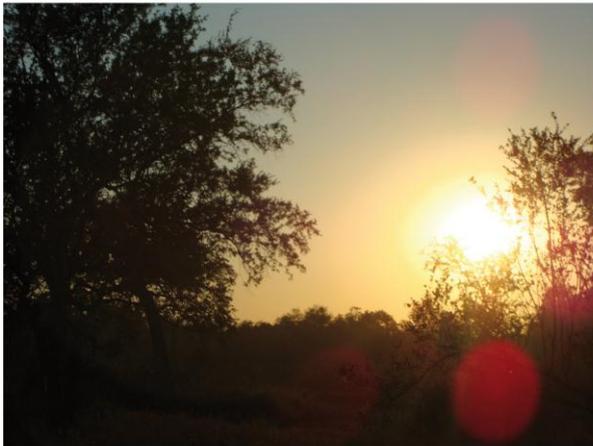


Figura 18: ZURITA, Tomaz. **Pôr do Sol** (2008)
Parque Kruger, África do Sul
Sequência de fotografias do pôr do sol
Coleção familiar

INTERATIVIDADE DA COR LUZ

O mar é – lago sereno,
O céu – um manto azulado,
O mundo – um sonho dourado,
A vida – um hino d'amor.
(CASIMIRO DE ABREU).

A arte é uma mentira, que revela a Verdade.
(PICASSO).

No decorrer dos estudos realizei pesquisas para descobrir que tipo de material e qual espécie de tinta poderiam mostrar a intensidade e a luminância⁹ obtidas pela luz negra fluorescente, uma luz especial e adequada a explorar o espaço.

Luz Negra ou ultravioleta – é uma energia luminosa, torna invisível o visível ou isola uma substância específica, que é o fósforo, contido em um objeto ou tinta, ou lâmpada, das outras ao seu redor. (Disponível em: www.ciencia.hsw.uol.com/luz-negra. Acesso em: 22.set.2010).

Nessa ocasião a experiência se transformou em uma exposição, apresentada em um espaço próprio para intervenções artísticas; essa atividade decorreu de um projeto para a disciplina “Espaço como Protagonista da Arquitetura e da Arte”, sob orientação dos professores-doutores Haroldo Gallo e Ernesto Giovanni Boccara.

Nesta etapa da pesquisa – que antecedeu uma experimentação do projeto artístico – realizei a apresentação, em caráter prático-experimental, de uma instalação-escultura em um ambiente imersivo no qual o espectador era estimulado a perceber uma atmosfera azul e celestial, dada ao ambiente pelos materiais e pelas cores que estes refletiam, e que provocavam as percepções do espaço, da cor e da luz em quem eram observados.

⁹ Luminância (ingl. *luminance*) 1. Brilhância. 2. *Elétron*. Parte de um sinal de imagem que define o brilho em cada ponto. (MICHAELIS, 2000, p. 1282).

Para isso a matéria-prima da obra e o foco de atenção do trabalho foram os efeitos de luz e cor, obtidos por meio de instalação de fios de *nylon* luminescentes, que alteraram a percepção do ambiente escuro, permitindo ao espectador experimentar integralmente a obra; considere as questões da materialidade da luz e a interatividade do espectador. Coube, na época, uma possível convergência entre as obras elaboradas com luz por Dan Flavin e Carmela Gross que ajudou a perceber algumas questões do projeto de minha pesquisa.

A luz com que construí esse espaço, na verdade, eram pontos de tinta luminescente impressos em fios de nylon, que alinhados e justapostos formavam figuras geométricas simples no percurso dos fios, possibilitando a leitura de planos ilusórios, criados para flutuar. Prosseguindo essa análise, vi que as cores das tintas e os reflexos dos fios se misturaram no espaço, que foi percebido de forma ascendente pelas centenas de fios dispostos do chão ao teto, presos por um suporte branco que se transformou na ilusão de um caminho, conduzindo o olhar até uma abertura, como uma clarabóia aberta para o céu. A elaboração dos efeitos da luz negra tornou-se necessária no projeto artístico para a criação de uma atmosfera ou uma sensação visual: a da luz azul-violeta celestial e ilimitada. Posto isso, as reflexões desta investigação foram caminhando ao projeto prático: **Impressões da Luz.**

Esse processo conferiu a relevância desta investigação, que quis dar significado “à necessidade que o homem tem de conquistar novos espaços”, conforme Belluzzo (2000, p. 28). Isso, em minha compreensão, pode ser entendido em duplo sentido: trata do foco desta investigação, a busca e a construção de um espaço poético próprio da pesquisa em arte; e pode-se compreender que “há séculos os artistas aceitam enfrentar diretamente o céu, deixando tradições, com as quais Carmela Gross poderia dialogar” (BELLUZZO, 2000, p. 28): fiz desta afirmação uma postura para o meu trabalho.

Apoiando-me na análise de Belluzzo sobre a obra de Carmela Gross,¹⁰ em que ela tratava de questões sobre as nuvens, apresentadas e trabalhadas de modos

¹⁰ Carmela Gross: artista plástica e escultora. Sua pesquisa experimental explora técnicas de produção de valores estéticos e expõe caminhos trilhados pela geração emergente no final dos anos de 1960.

e intenções diferentes, essa interpretação conferiu o sentido de *apreensão do intangível* ao meu trabalho.

Observando o céu (...) explora os limites da apreensão sensível. Vê fugir o fenômeno luminoso, sem forma fixa, ilimitado e sublime. Anota efeitos de visão puramente ocular.

(...) a abóbada celeste é corpo vazio. É extensão sem paragem que se perde de vista. Apenas diferenças de luz são sensíveis ao olho, na sutileza das variações do ar, na densidade e rarefação dos vapores úmidos, corporificando-se provisoriamente em nuvens que dissolvem. (...) divisa um domínio de intensidades, iluminações e sombras, que não se pode agarrar. (...), portanto, metáfora do que escapa à apreensão, do vazio e da dúvida. Do artista diante do movimento da vida. (BELLUZZO, 2000, p. 28).

Esta pesquisa com formas e materiais resultou em um projeto artístico composto de livros-objetos e uma instalação, que sugeriram os atos de *esculpir e imprimir a luz* e deveriam ser entendido como metáfora da natureza, ou melhor, como um estado de espírito ou emocional provocado por essa metáfora.¹¹ Procurando uma definição para o sentido metafórico, apoiei-me no que diz Gruszinski em seu livro **Do Invisível ao Ilegível**, que tratou da percepção e foi ao encontro do que eu tentava exprimir:

A metáfora tem um caráter ambíguo, mas, muitas vezes, pode sugerir-nos novas formas de pensar em uma mesma situação. (GRUSZINSKI, 2000. p. 87).

Dessa maneira, questioneei a possibilidade de fazer um paralelo entre as imagens que estavam na minha memória, fruto de uma vontade criadora, e as imagens que estavam aparecendo nos trabalhos. A partir disso percebi que as formas materiais e as técnicas experimentadas aparentavam esculpir o espaço e sugeriam também imprimir a luz.

Com isso, estas e outras relações foram colocando a minha percepção em fronteiras: as de perceber formas, dimensão, desenho, contrastes, cores, luminância e luminosidade, limites ou sua ausência; enfim, todos os componentes relacionados

¹¹ “Metáfora – figura de substituição; um termo substitui um outro por analogia; metáfora é uma comparação, em que não se explicita nem o comparado, nem o termo comparativo, nem o ponto de comparação.” (VANOYE, 1987, p. 49).

à percepção no espaço-físico e no temporal. Com a mesma intenção de sintaxe visual, eu integrei o espaço do entorno na própria obra.

Também foram diversas as sintonias entre o meu trabalho e o dos artistas da tendência minimalista, que eu venho analisando a partir da Arte Conceitual. Na obra de Dan Flavin,¹² a cor funcionava como uma mistura ótica, tornando a composição fluída, espacial e dinâmica, fato este que me interessou. Para a compreensão disso, selecionei um trecho do texto de Batchelor:

O trabalho de Dan Flavin tem algo de comum com cada um de seus contemporâneos, sendo, ao mesmo tempo, totalmente diferente em outros aspectos. É mais literalmente duro e industrial. (...). Mas os efeitos são, muitas vezes, mais sensuais e orgânicos. (BATCHELOR, 1999, p. 55).

Percebi outras aproximações com as ideias de Flavin, embora minhas ideias estivessem totalmente diferentes das intenções críticas dele, como as relacionadas ao consumo de massa, ao capitalismo, à guerra do Vietnã, ideias questionadoras que marcaram essa geração de artistas. Todavia, meu trabalho se aproximou do dele no que diz respeito aos aspectos sensorial e onírico. Objetivando mostrar novas relações do fazer artístico que puderam instaurar relações com este trabalho, encontrei respostas na continuação da análise da obra de Flavin. Na primeira relação encontrada pude perceber correspondências na composição serial e das cores:

Há uma elaboração de composições lineares, quadradas, retangulares, diagonais, seriais, em grade e outras, e uma contínua variação em cor. (BATCHELOR, 1999, p. 55).

Apontei ainda, em um segundo tópico, uma outra análise, desta vez da luz que se compõe com o espaço visual tridimensional:

(...) a luz pode estar de frente para o espectador ou virada para a parede, ou ser usada combinadamente no mesmo trabalho; os artefatos podem ficar rente à parede, cruzar um canto, projetar-se no espaço para fora da parede ou atravessar um espaço. (BATCHELOR, 1999, p. 55).

¹² Dan Flavin: artista minimalista dos EUA. Seu trabalho se caracteriza por instalações, pinturas e escultura.

Enfatizei uma terceira observação: o uso da luz fluorescente como recurso expressivo, também utilizado por Dan Flavin:

A consistência material do trabalho com luz fluorescente de Flavin, o uso de componentes substituíveis e as composições relativamente (ou enganosamente) simples. (BATCHELOR, 1999, p. 55).

E, finalmente, aponto as relações do espaço circundante, que deveriam ser vistas como elemento constructo da instalação:

(...) a despeito de sua aparente simplicidade e singularidade, também encerra duas possibilidades mais ou menos distintas: a produção de composições-objeto autossuficientes e o desenvolvimento de trabalhos baseados na instalação. O espaço circundante está sempre implicando no trabalho de Flavin; é sempre mais do que um pano de fundo. (BATCHELOR, 1999, p. 55).



Figura 19: ZURITA, Rita. **Camadas** (2008)
Poliéster, tinta fosforescente e full-fon, 30 cm x 60 cm



Figura 20: ZURITA, Rita. **Série de Ensaios** (2008)
Camadas de papel ingres, PVC e poliéster, 30 cm x 60 cm

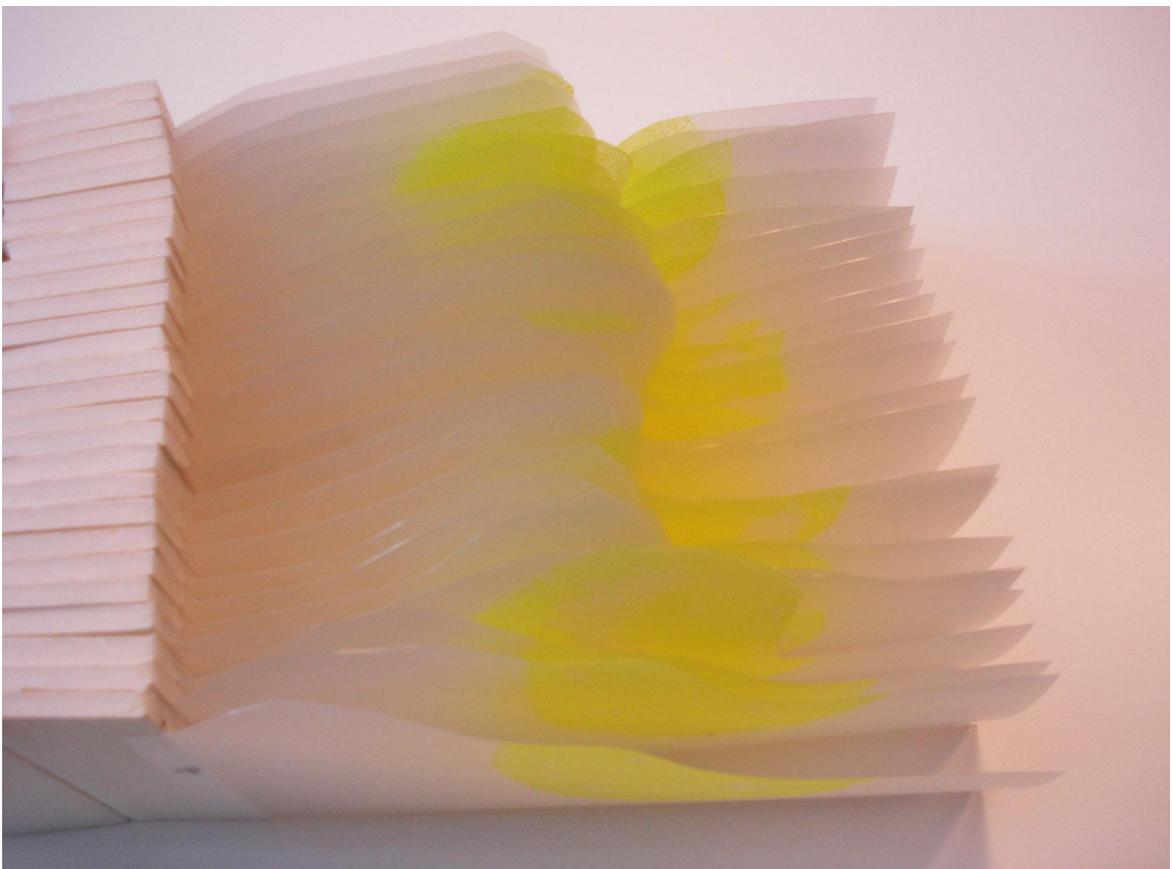
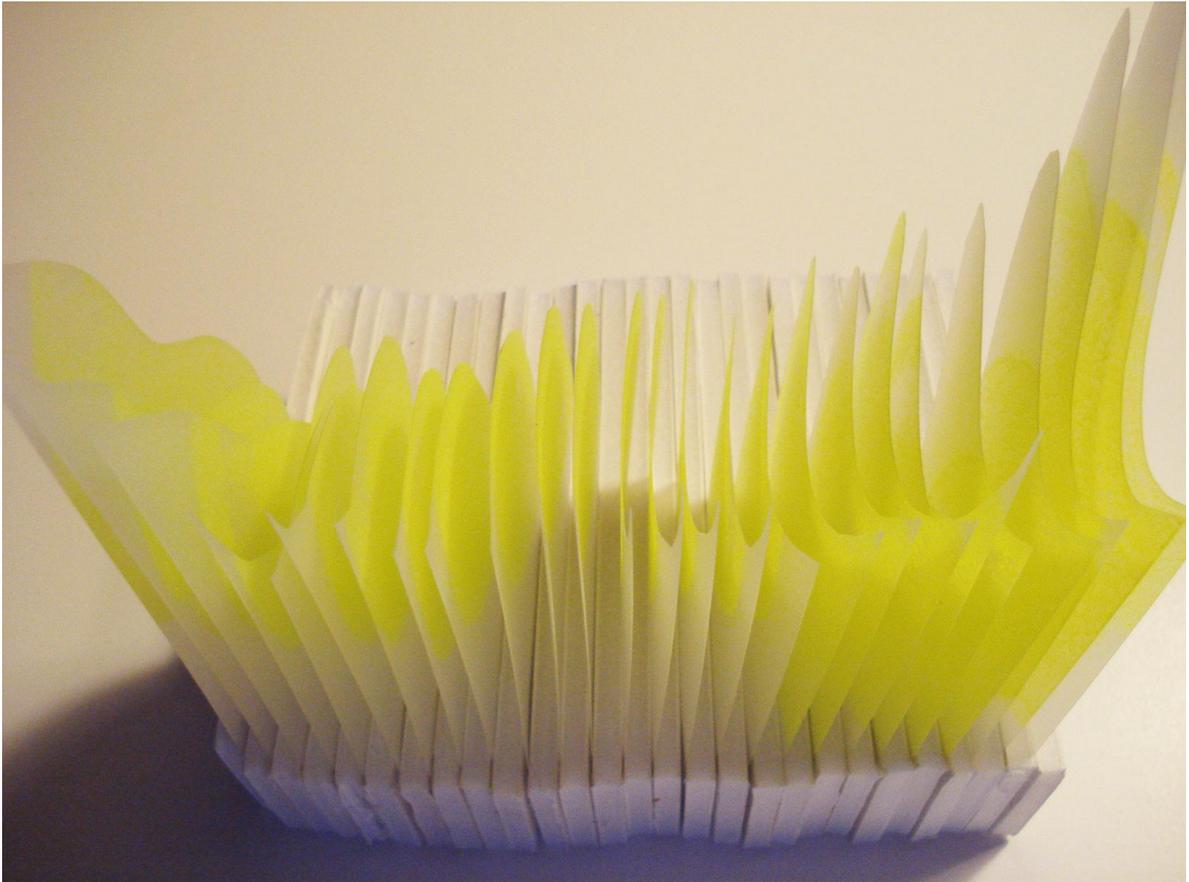


Figura 21: ZURITA, Rita. **Camadas** (2008)
Poliéster, tinta fosforescente e full-fon, 30 cm x 60 cm



Figura 22: ZURITA, Fabiana. **Sequência de fotografias do pôr do sol** (2009)
Grécia
Coleção familiar

CAMADAS

A investigação acerca da interação entre a luz e a superfície dos objetos de arte é inovadora, porque até então havia sido realizada na pintura, apenas pela representação de seus efeitos em um plano bidimensional. Em Judd, a propagação da luz é uma realidade física, um acontecimento intrínseco à obra. (CARVALHO).

Enquanto elaborava a parte prática do trabalho lembrei-me de referências sobre transparência e translucidez na composição visual que já haviam me interessado antes, especialmente as sobre a obra de Mira Schendel que estavam em depoimentos escritos pelos teóricos Mário Schenberg, Rodrigo Naves e a própria artista. Com a intenção de estabelecer um ponto de contato entre as formas tão diversas do trabalho de Mira Schendel e compreender sua maneira de tratar os suportes, que se caracterizam pelas qualidades da transparência e da translucidez. Selecionei trechos do texto de Mário Schenberg sobre a artista para discutir a possibilidade de enxergar o espaço como uma obra artística:

Mira descobriu espaços horizontais e verticais (...) espaços humanos (...) espaços de imanência. Usando uma enorme variedade de recursos técnicos consegue uma riqueza surpreendente de qualidades de espaço (...). Todos esses espaços de Mira estão impregnados de suave sentimento da natureza, vivenciada de um modo peculiarmente essencial. (SCHENBERG, *apud* SALZSTEIN, 1996, p. 258).

O crítico Rodrigo Naves referiu-se à composição com *letraset* que Schendel elaborou para ser vista como se fossem desenhos nos sucessivos suportes transparentes do acrílico. Naves enfatizou esse tipo de trabalho para dizer que suas superfícies planas – círculos de acrílico, objetos gráficos de 100,5 x 100,5cm (discos) – não devem ser lidas apenas como

Silhuetas planas, mas a maneira de um movimento interno, contínuo, percorrendo a obra de ponta a ponta em superfícies. Indo das questões de transparência e do vazio como podemos ver nas placas de acrílico, mostram escritas concretas que flutuam no espaço. (NAVES, *apud* SALZSTEIN, 1996, p. 63).

Naves completa o sentido da preferência de Mira pela transparência dizendo:

O suporte da obra é a própria obra, onde é instaurado o espaço, que é o lugar da comunicação. Faz surgir-lo pulsando, com cheios e vazios, próximos e distintos. (NAVES, *apud* SALZSTEIN, 1996, p. 65).

A compreensão dessas referências, que mostram o diálogo da transparência e da translucidez com o espaço, deu-se, definitivamente, como depoimento da própria artista no momento de transição em que optou por trabalhar com o papel-arroz e o acrílico. Para isso, Schendel disse:

Abandonei o papel porque descobri o acrílico, que parece oferecer as seguintes virtualidades: torna visível a face do plano e nega, portanto, que o plano é plano.

(...).

A transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é transparência clara e chata do vidro, mas transparência misteriosa da explicação de problemas. (SCHENDEL, *apud* SALZSTEIN, 1996, p. 256).

A partir dessas reflexões realizei vários ensaios, procurando criar volumes de cores e camadas que pudessem mostrar uma determinada atmosfera. Recortei papéis diferentes com figuras amorfas, elaborando composições seriais que pudessem proporcionar dois tipos de leitura: a vertical, como cortinas, na instalação; e a horizontal, como curvas de nível da topografia, nos livros-objetos. Nas duas intervenções a sobreposição e o espaçamento foram tentativas de registrar as sucessivas camadas, relacionadas ao tipo de percepção que obtive ao avistar a paisagem, com suas camadas de nuvens; com suas sombras; com cores contrastantes, refletidas no mar como ondas; e com as montanhas sequenciadas entre sombras. Essas imagens se sobrepunham na minha memória, como em Magalhães:

(...) Quando o sol, que é a tua imagem,
No seu zênite¹⁰ apagar-se,
E tudo outra vez do nada
No escuro golfo abismar-se (...).
(MAGALHÃES, 1999, p. 76).

¹⁰ Zênite: o ponto em que a vertical de um lugar encontra a esfera celeste acima do horizonte. (MICHAELIS, 2000, p. 2235).

(...). Na vastidão sidérea¹¹ a vista espraia;
E vê o sol, que no Oriente assoma,
Como num lago em própria luz nadando,
E a noite, que se abisma no ocidente (...).
(*Idem*, p. 77).

Daí o interesse por planos sequenciais nas duas experiências, que procuravam estruturar e, simultaneamente, reafirmar a vibração pelas camadas das formas: pelas cores das luzes, que interferiram nas sombras, transformando-as; e pelas transparências, que as revelaram. Folha por folha em cima de folhas, buscando uma expressão artística, fiz uma experiência como a encontrei descrita na leitura da tese de livre-docência de Weiss (2006), em que pude observar que esta parecia ter um olhar que avançava para o futuro, como se fosse referindo-se ao meu trabalho e escrevendo coisas que eu não conseguia dizer antes. Posto isso, suas ideias tornaram-se minhas referências, embora por outro viés:

As séries das gravuras, uma ao lado da outra, criam sequências visuais fluindo como livros abertos. Luz e sombra: aproximação/afastamento, dois movimentos imprescindíveis e inevitáveis nas gravuras. (...) sem que eu pudesse pará-las, e, daí, surgiram sequências de imagens onde cada etapa impressa congela momentos na impressão.

(...).

O movimento de aproximação e afastamento torna-se constante no trabalho e força a observar novamente a fotografia para recuperar elementos da imagem. (WEISS, 2006, p. 98).

Parece-me que para Weiss a composição da sombra e da luz vinha como uma visão da memória, surgindo para expressar *um tempo e um espaço na obra*; enquanto que as minhas luzes e sombras iam se construindo como esculturas, criando *o tempo e o espaço da obra*. Uma nova referência do fazer artístico pôde ser reconhecida no trabalho da autora: tratou-se da questão da sequencialidade, que ela enfatizou com a seguinte expressão: “Esta sequencialidade, caminhando de um lado para o excesso de luz (branco) e, por outro lado, indo em direção às sombras (preto)” (WEISS, 2006, p. 98). Esta sugestão de um movimento visual na percepção da obra foi um tema constante também em meu trabalho, tanto nos livros-objetos como na instalação.

¹¹ Sidérea: celeste, sideral, etéreo. (FERREIRA, 1986, p. 1583).

Continuando com a leitura da pesquisa de Weiss, quando discorre sobre a relação entre a luz e a sombra na composição de uma obra, percebi que ela fez uma integração de linguagens, relacionando, pela *sombra* e pela *luz*, a *fotografia* e as *artes visuais*:

Assim como nas fotografias, os contrastes são fundamentais. Sem luz não há sombra, e vice-versa, bem como nas pinturas. Assim como também poderia estabelecer um paralelo entre luz e sombra, da mesma maneira entre a luz (associada à memória) e a sombra (associada ao esquecimento). Não há memória se não há esquecimento. O esquecimento estimula o desejo da memória. É pelo contraste que surge a imagem arrancada da sombra. (...). Ainda sobre a questão sequencial: o tempo flui, o mundo, tudo flui. Este movimento, contínuo, ocorre não apenas no espaço, aproximando-nos ou afastando-nos, mas também no tempo. Até mesmo a fotografia com o passar do tempo empalidece. (WEISS, 2006, p. 99).

Essa relação entre a sombra e a luz me conduziu à minha lembrança da claridade entre o pôr do sol e a noite, ou ainda, ao tempo de duração dessa claridade no entardecer. Esse *jogo de luz e sombra* foi também percebido por Drummond (1987, p. 669), da seguinte maneira: “é uma cascata de perder o sol” o que o poeta denominou como Crepúsculo:

Crepúsculo – Na Astrologia: Luminosidade, de intensidade crescente ao amanhecer (*crepúsculo matutino*) e decrescente ao anoitecer (*crepúsculo vespertino*), proveniente da iluminação das camadas superiores da atmosfera pelo Sol, quando, embora escondido, está próximo do horizonte; Crepúsculo náutico. O que tem por limites os instantes do nascer ou do pôr do Sol. (FERREIRA, 1986, p. 497).

Foi então que associei esse espaço, que surgiu no pôr do sol, como o ambiente próprio da minha casa: um local para sentir e criar.

O fato de que, muitas vezes, quando as pessoas precisam de ajuda ou de uma injeção de ânimo, buscam um lugar onde possam se sentir seguras e serem reconfortadas. Para algumas, este local pode ser um templo, religioso ou cultural; para outras, pode ser um consultório terapêutico ou casa de um amigo. (ARNHEIN, 1974).



Figura 23: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Impressão de resina em PVC, 30 cm x 60 cm

Figura 24: ZURITA, Rita. **Sequência de desenhos das matrizes do livro-gravura** (2010)

Figura 25: ZURITA, Rita. **Sequência de desenhos das matrizes da instalação** (2010)

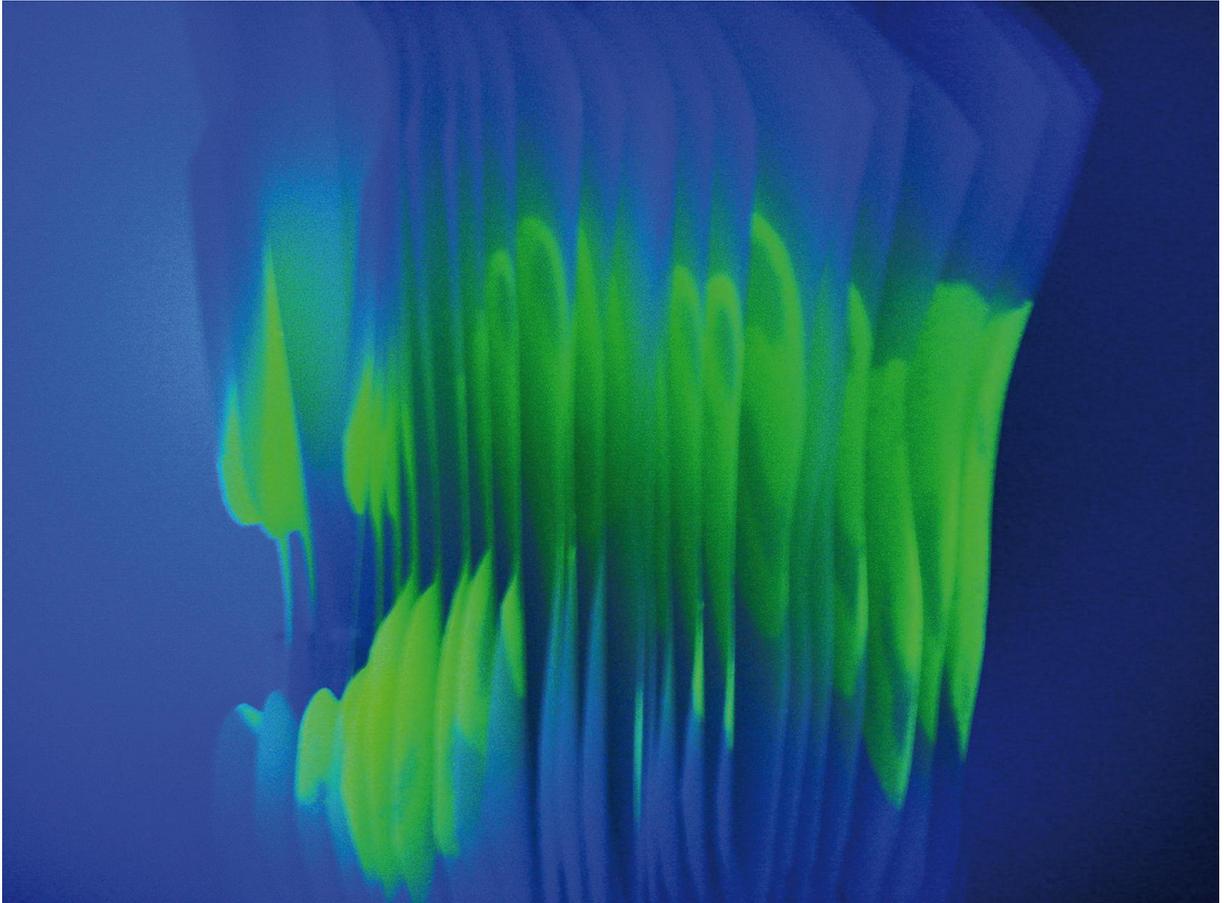


Figura 26: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
impressão de resina em PVC, 30 cm x 60 cm

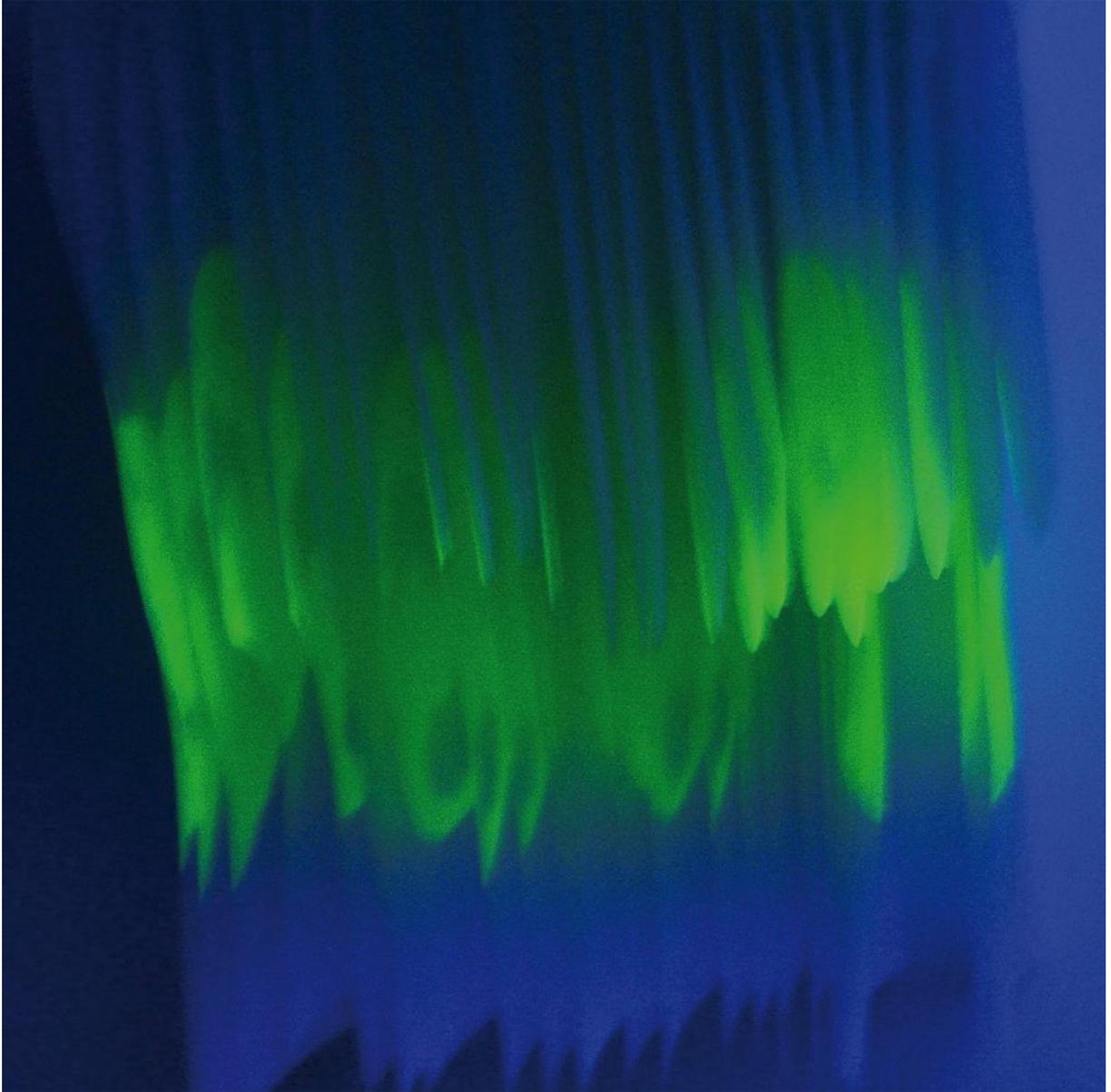


Figura 27: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Impressão de resina em PVC, 30 cm x 60 cm

CONSTRUÇÃO DA LUZ

A teoria da criatividade de Abraham Moles explicitada nas fases: projeto, informação, incubação, iluminação, formulação e comunicação, coloca questões relativas a uma arte concebida como projeto a ser produzido e como processo criativo de pesquisa, acelerando a arte experimental. (PLAZA).

O azul é a cor do céu, do longínquo, da nostalgia, do infinito. (KLEIN).

A expressão mais significativa do projeto prático teve força no uso da luz e da cor pelo valor do seu deslumbramento, de sua influência na percepção; e, por serem surpreendentes, mostrei-as em uma forma de expressão que potencializava seus muitos valores e, ao mesmo tempo, garantia sua visualização nesta nova natureza proposta, nessas experimentações. A luz e a cor invadiam meu imaginário muito mais depressa do que uma escultura, tornando o olhar deslumbrado e saturado.

Dessa forma, na instalação explorei a profundidade e a ilusão tirando partido da policromia, formada pelos contrastes simultâneos e complementares das cores justapostas, que criavam uma espécie de perspectiva tonal pelas sombras; estes conceitos serão apresentados adiante, quando abordarei a influência da cor nesse trabalho. Já nos livros-objetos, por suas dimensões e proporções reduzidas em relação ao espectador, pretendi revelar tensões com delicadeza e fantasia. Neles as páginas, que contêm elementos amorfos dispostos sucessivamente, dialogavam com o leitor pela flexibilidade das cores, impressas como gravura e representando a sensação do movimento do pôr do sol.

Esses tipos de manifestação expressiva fizeram a forma aparecer por meio da *flexibilidade da cor e da luz*. A leitura de todas essas obras foi do relevo à cor e da cor ao relevo e, assim, ganhou o poder de instaurar outra cadência que não fosse a da escultura ou da arquitetura, mas que, todavia, não podia ser lida somente em seu próprio *ritmo*, e sim pela ação da cor que aparecia como difusão da luz, fazendo a forma ser mais livre do que a própria obra.

Surgiu ainda a necessidade de dialogar com a luz maior, o Sol, o *nascimento da luz* do poente. Para isso escolhi trabalhar com a gravura, por possibilitar impressões de formas justapostas e sequenciais de figuras circulares luminosas impressas em tom amarelo luminescente, remetendo, assim, à intensidade de cor e luz que eu estava procurando expressar para construir o espaço de minhas obras. A partir disso em meu trabalho a transparência e a sombra complementaram a percepção em gravuras circulares seqüenciais, impressas com amarelo, que queriam não imitar a forma e a luz do sol, mas sinalizar ou conduzir a visualidade de seu movimento no espaço poente e *a compreensão da transparência e das sombras como evento artístico*. Procurei dar a este trabalho a noção sensorial de flutuação e leveza pela dinâmica e pela qualidade das cores, que aprofundavam ou transpassavam tons de sombras: eu estava *diante do ilimitado*.

As sombras eram como as nuvens da paisagem: não eram figuras estáticas, eram expressões vivas que vinham do meu pensamento e que eu procurava captar por meios artísticos. Outra dúvida surgiu: como elaborar um objeto luminoso imerso na sombra, no escuro?

Com as gravuras integrei à poética do trabalho formas amarelas, impressas em cada um dos planos com temas abstratos e orgânicos, também sujeitos aos efeitos especiais da luz e da cor; perderam seu peso e densidade e ganharam profundidade. Como outro recurso expressivo, nesse processo a escolha da tinta luminescente e da luz fluorescente, nervosas e explosivas, também expressava materialidade nas gravuras, mostrando forças e tensões da cor; contudo, eram imagens que refletiam a distância e construía o próprio espaço expressivo, que era também a obra.

Como repertório projetual, a percepção da luz e da cor foi mais um componente da arte híbrida, à qual apresentei como parte das reflexões da pesquisa. Pretendi discutir várias considerações sobre o assunto porque esta parte prática focou a possibilidade de integração entre várias linguagens e procedimentos que exploraram a linguagem da gravura, como o desenho e os recursos técnicos e materiais; mas eles não haviam sido explorados todos juntos em uma única composição como essa que estava sendo proposta. Nela a luz, a cor e a forma estiveram se confrontando ou construindo o espaço expositivo: com isso, estive procurando construir um novo repertório e seus significados.

O ambiente da instalação foi mergulhado na penumbra e sofreu os efeitos de lâmpadas fluorescentes negras: esse tipo de luz teve a qualidade de cegar a cor na sua nascente para depois a ressuscitar em sua extensão. O amarelo esverdeado, por sua vez, nasceu do jogo de contrastes entre as cores simultâneas e complementares que se mesclavam: o azul-violeta das luzes e o amarelo das tintas impressas, em cada um dos planos. Surgiu como que um vestígio de luz do ocaso; todavia, as cores juntas formaram uma imagem escultórica abstrata. Entretanto, este trabalho não pretendeu apenas exaltar a cor da luz e do pigmento: ele também se tornou arte pela composição da linha e da forma porque foi delas que a cor surgiu enquanto, ao mesmo tempo, foi a luz que modelou a tonalidade da escultura, que por sua vez modelou o espaço do ambiente e o espaço entre as sessões que modelaram a obra.

Mais uma vez é importante lembrar que essa luz nasceu de imagens impregnadas de manchas de cor registradas em minha memória. Ela foi surgindo sem ser uma repetição ou uma reapresentação, mas como um elemento perceptivo que diz respeito ao sensível, e logo, mais que a uma reprodução, a um sentimento. Conquistei também as transparências e delas nasceram as sombras que iam e vinham como em minha memória. Optei pela transparência para uma aproximação ao *intangível*, ao transcendental, e também por ser o que se adaptava melhor ao que eu pretendia dizer.

Nesse embate as cores foram se intensificando. Novamente “neguei-me” a retratar ou ilustrar o pôr do sol, pois procurava uma sensação. Decidi: isso não tinha volta. Cada opção criava uma nova situação, as coisas estavam sempre se alterando, a cada passo adiante parecia que eu estava voltando. Refleti: renovar era importante, provocar era preciso, surpreender era o que eu mais queria. Essas ideias, sim, faziam sentido! Fiquei surpresa: consegui que o término não tivesse fim e pensei: “acho que construí uma coisa não física!” Estava próxima da solução de toda essa angústia e tive uma decisão – uma LUZ – porque esta não possuía uma dimensão tátil. Percebi mais: com essa luz eu criei um micromundo simulado, no qual coube o incabível.

Nisso a luz foi se *ascendendo* e *acendendo* em movimentação intensa: refletia, projetava, perpassava, sempre se contrastando com outras cores de luzes que ela mesma transformava. Esses movimentos também foram percebidos em

todos os meus impasses para resolver todas as minhas intenções. Entretanto, só queria mostrar uma coisa: a visualização de objetos luminosos, que se transformava com o ritmo ótico em movimento-luz.

A partir daqui caberia ao espectador reconhecer todo esse processo, que mais parecia meus conflitos do que a minha própria imaginação. Esse espectador poderia se realizar nesse espaço e nesse tempo, e ainda perceberia o que estava além da aparência. Frente a essa luz o espectador tem de observar, caminhar e interagir pelo olhar.

Sentir a alma, sem ter de a explicar por palavras, e representar esta sensação foi, julgo eu, uma das razões que me conduziram à monocromia. (KLEIN).

Músicas passam, perpassam, finas, diluídas, e delas, como se a cor ganhasse ritmos preciosos, parece se desprender, se difundir uma harmonia azul, azul, de tal inalterável azul, que é ao mesmo tempo colorida e sonora, ao mesmo tempo cor e ao mesmo tempo som... E, som e cor, e cor e som, na mesma ondulação ritmal, na mesma eterificação de formas e volúpias, conjuntam-se, compõem-se, fundem-se nos corpos alados, integram-se numa só onda de orquestrações e de cores, que vão assim tecendo as auréolas eternas das Esferas... (CRUZ E SOUZA).

Com o mesmo fascínio desses autores, escolhi o azul-violeta como uma das duas cores relevantes de todas as intervenções criadas neste trabalho. Essa cor é parecida com a criada por Klein, a respeito da qual enfatiza:

Não era apenas o domínio da técnica o que procurava, era lograr uma correspondência íntima entre a cor e a escala humana. (WEITEMEIER, 2005, p. 15).

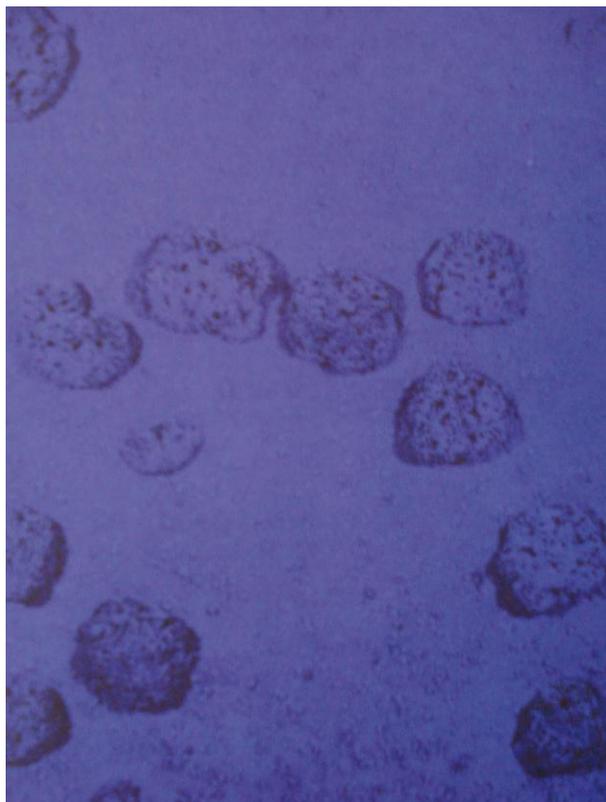


Figura 28: KLEIN, Yves. **Escultura azul** (relevo-esponja) (1957)
Pigmento puro e azul, resina sintética sobre madeira. Altura: 46 cm

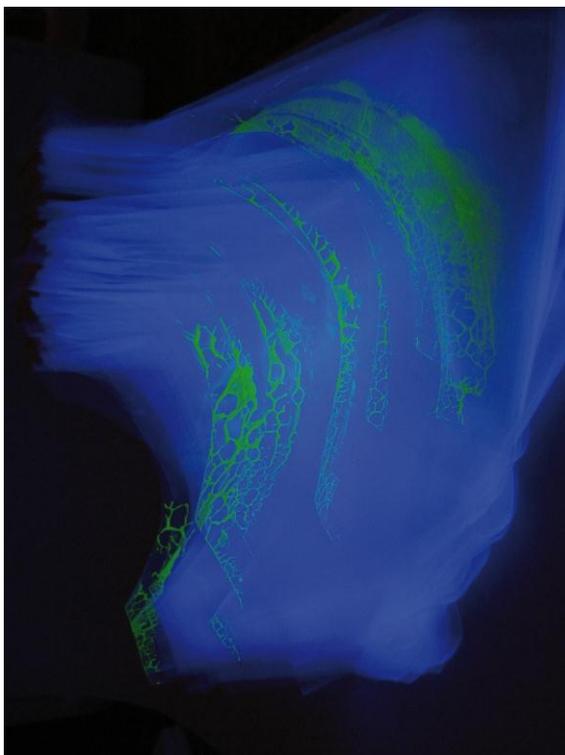


Figura 29: ZURITA, Rita. **Cor azul-violeta** (2009)
Folhas de PVC, impressão fosforescente, 20 cm x 25 cm

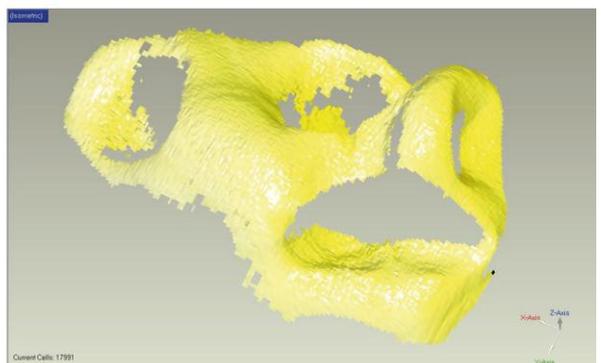
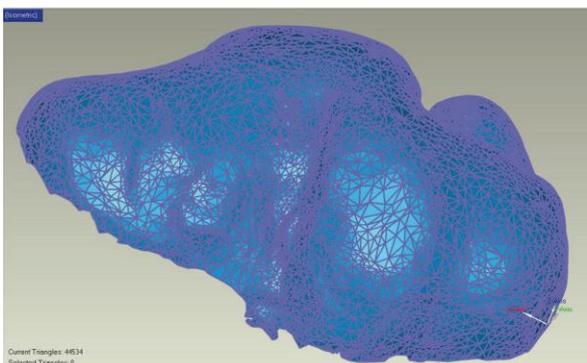
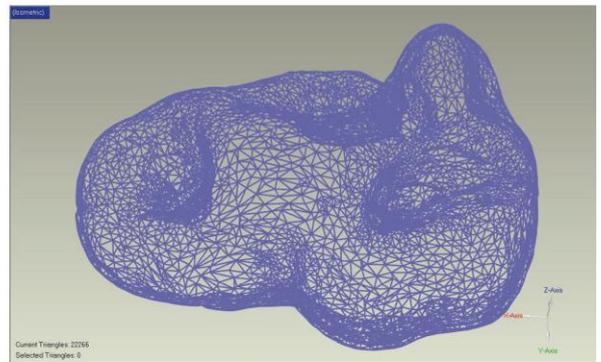
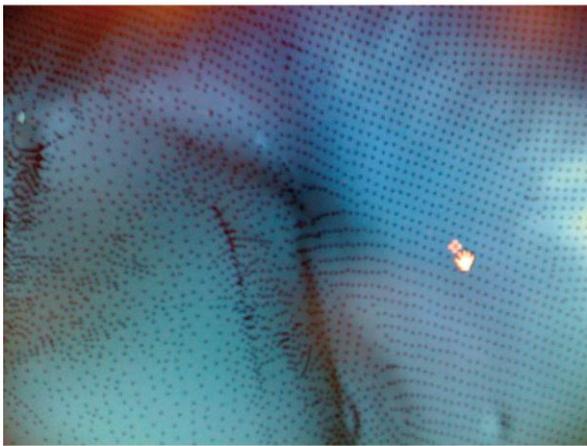
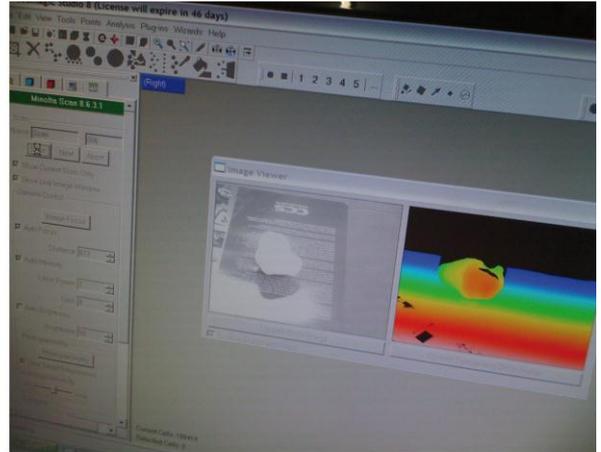


Figura 30: ZURITA, Rita. Sequência de fotografias do processo de modelagem do programa digital. Engenharia Reversa (2009)

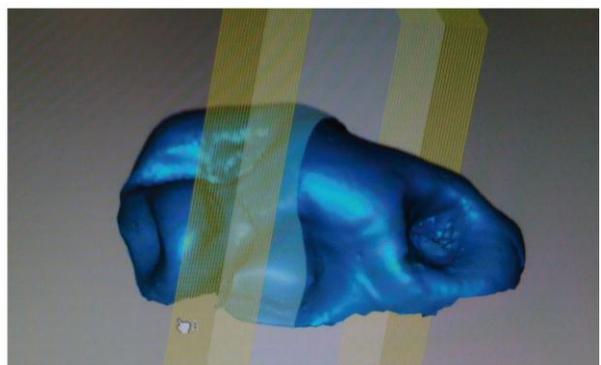
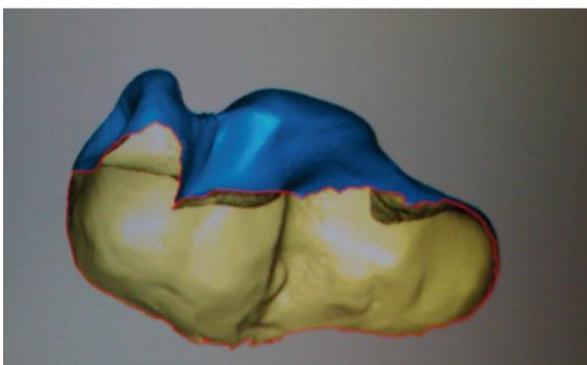
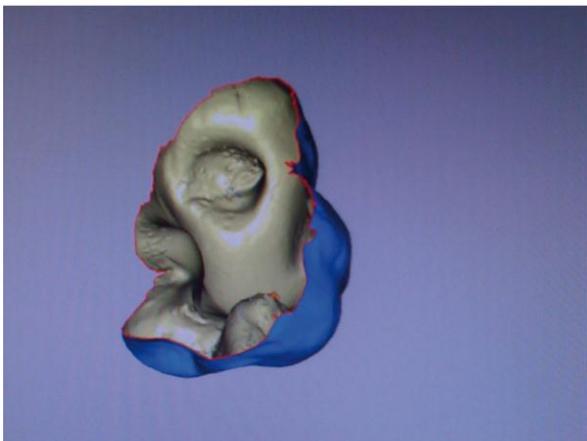
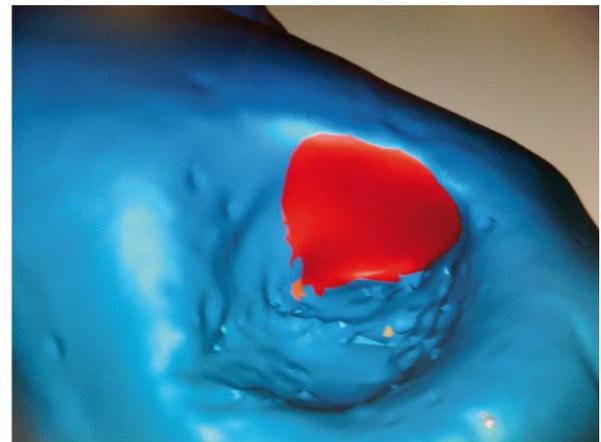
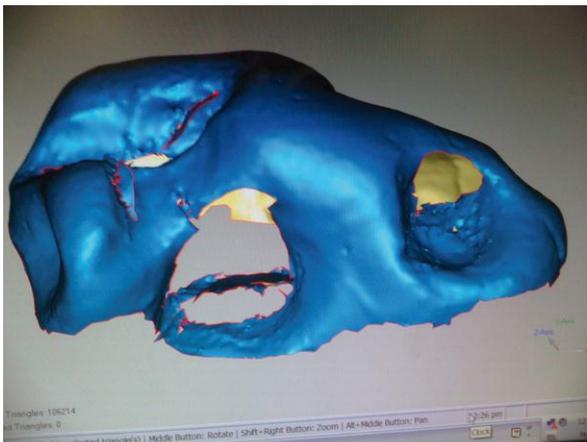
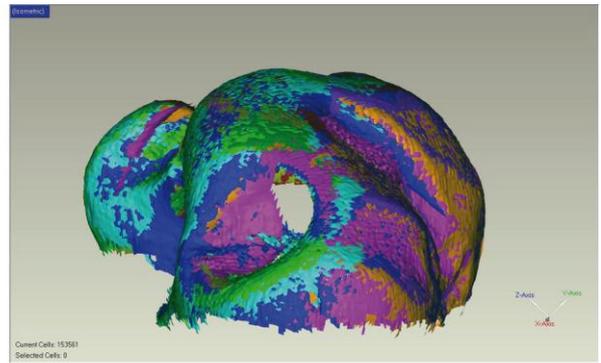
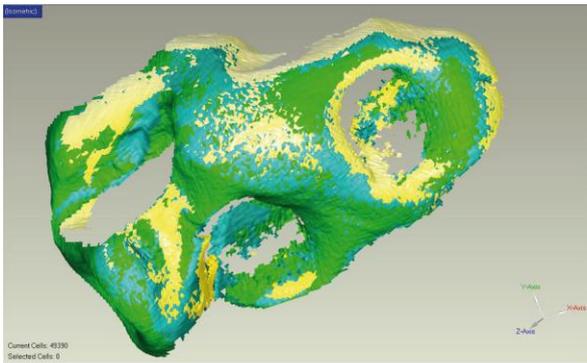


Figura 30: ZURITA, Rita. Sequência de fotografias do processo de modelagem do programa digital. Engenharia Reversa (2009)

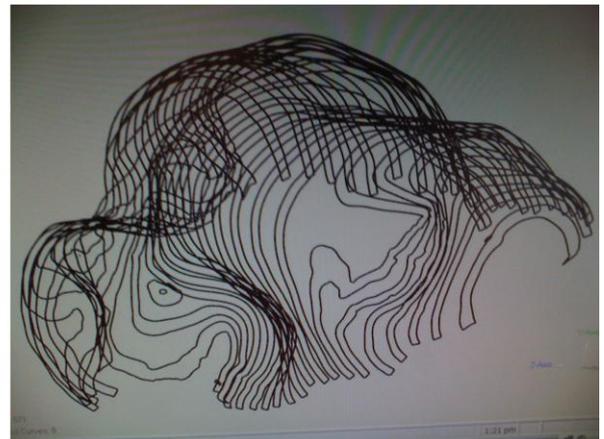
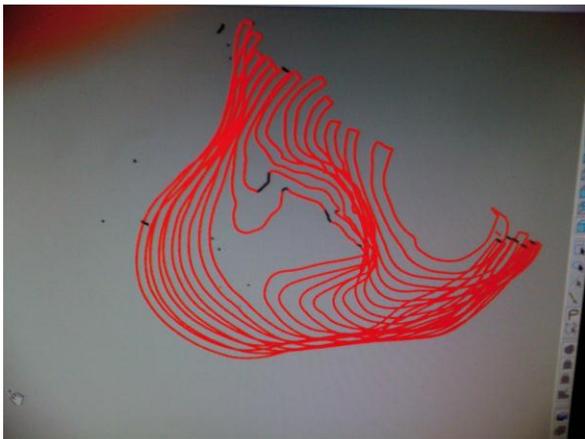


Figura 30: ZURITA, Rita. Sequência de fotografias do processo de modelagem do programa digital. Engenharia Reversa (2009)

ARTE E TECNOLOGIA: DO REAL AO DIGITAL

A arte não reproduz o que vemos. Ela nos faz ver. (KLEE).

(...) a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne ao homem total, capacita o Eu para identificar-se com a vida de outros, capacita-o para incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem a possibilidade de ser. (FISCHER).

Outro aspecto observado em minha produção foi a interatividade da arte-tecnologia, discutida no âmbito artístico. Pesquisando sobre recursos tecnológicos e utilizando-os percebi a possibilidade de relacioná-los às linguagens técnico-artísticas e uni-los ao fazer artístico artesanal. Observei o equilíbrio entre novos materiais e técnicas aliados ao trabalho de impressão manual, característica da produção contemporânea, que dialoga com recursos virtuais e reais. A interação entre a arte e as novas tecnologias, em meu trabalho, estabeleceu um diálogo e uma interação dos procedimentos criativos real e virtual.

Com esse sistema eu pude desenvolver, em tempos diferentes, as relações processuais e estéticas da escultura. Desse modo busquei, além da possibilidade de mais um tipo de experimentação, a minha poética; também usei técnicas e ferramentas digitais para elaborá-la de forma extremamente complexa, embora em um processo que parecia ser bastante simples, fato inerente a essa época tecnológica, ao conceber uma obra de escultura.

Realizei uma experiência com esse mesmo intuito durante o XIII Congresso SiGraDi,¹¹ onde foram realizados vários debates sobre os mais recentes avanços das Tecnologias Digitais e suas aplicações na arquitetura, no design e na arte, destinados às comunidades profissionais e educacionais.

Continuando as pesquisas com a informática, procurei perceber a espacialidade no projeto: foi possível unir as lógicas do processo tradicional e do

¹¹ Congresso promovido pela Sociedade Iberoamericana de Gráfica Digital, realizado na Universidade Presbiteriana Mackenzie em 2009, sobre o tema **Do Moderno ao Digital**: desafio de uma tradição.

digital, tanto pela visão como pela reflexão, e conhecer novos paradigmas no universo da Arte Visual, estabelecendo um diálogo.

Primeiramente modeliei uma massa de plastilina nos moldes tradicionais da escultura; em seguida, um equipamento digital tirou nove fotografias ao redor da escultura, usando duas técnicas diferentes, e sintetizou o registro de dois tipos de imagem, o digital e o a laser, que a seguir se transformaram em dezoito imagens subsequentes na tela de um monitor. O próximo passo foi fundir as dezoito imagens em uma única forma escultórica virtual. Contudo, a experimentação prosseguiu e pude fragmentar essa forma previamente moldada e com qualidade estética em sessões fatiadas, como em uma tomografia. Na etapa seguinte puderam-se ver essas placas girarem na tela, em perspectiva e também como tiras ou linhas, conforme o comando que se desejasse dar. Surgiram os contornos das futuras formas com as quais configurei meu trabalho prático final, nas diferentes escalas que compuseram as formas da instalação ou dos objetos da exposição.

Percebi, a partir dessa experiência, a sensação de simplicidade e facilidade que esses novos recursos pareciam proporcionar; no entanto, tratava-se de uma arquitetura de grande complexidade, correspondendo aos paradigmas da era digital e sugerindo uma solução que se diferenciou das formas materializadas pelo desenho manual. Para minha admiração o que antes podia ser visto esculpido em materiais reais e convencionais pôde ser apresentado e fruído com todas as qualidades, a estética, a dinâmica e a rítmica, de forma virtual. Nessa experiência pude dispensar os papéis, materiais como o isopor – utilizado nos primeiros ensaios – e trabalhar em um fluxo direto entre o projeto e a construção final, sem perder, em qualquer momento, o que Deleuze (2008) denominou como a inspiração criativa.

Para aperfeiçoar os recursos construtivos, foi utilizado um processo de construção gerado por programas de computação, já descrito anteriormente – parecidos com os que a engenharia e a arquitetura usavam para desenvolver seus projetos no espaço com o programa denominado CadCam.

Entretanto, senti a necessidade de retomar os processos tradicionais da escultura para complementar este projeto: um primeiro modelo estrutural foi esculpido em espuma de poliuretano e depois fatiado em lâminas; obtive, então, derivações das formas, que foram sendo numeradas uma a uma, tanto na superfície

como em suas laterais, para facilitar a recomposição da forma original, tudo isso feito de maneira artesanal.

No entanto, percebendo a morosidade e a complexidade dessa operação, como também a oportunidade de um encontro com a Nova Era, um fato se salientou para mim: os instrumentos das novas tecnologias realizavam essa tarefa em uma fração de segundos, pois orientada por um especialista pude fazer aparecer, na tela, as mesmas figuras do processo anterior, feito de forma artesanal, só que desta vez, com toda a precisão e as relações de tamanho respeitadas, onde podiam determinar-se, à vontade, o número de peças e o espaçamento entre os cortes representados no desenho: pude, nesse momento, modelar virtualmente formas em segundos. Nessas experimentações virtuais tudo foi realizado com uma perfeição com a qual jamais pude trabalhar a mão livre sem precisar cinzelar, lixar e dar acabamento.

Entretanto, percebendo que as experiências anteriores dialogavam com as tecnologias digitais, coube-me mais um desafio, que foi encontrado na elaboração dos livros-objetos e da instalação: o problema era imprimir a luz real e virtual. Percebi que as impressões e os cortes dos desenhos e dos contornos poderiam se utilizar de processos gráficos industriais, tanto na impressão como no corte a laser, e a própria organização das camadas poderia ser elaborada exatamente da mesma forma que foram pensadas e criadas. Dessa maneira, construí dois dos quatro livros-objetos, intitulados **Cascata da Luz do Sol**, que, juntamente com a instalação **Impressão da Luz**, compuseram a exposição e apresentação desta tese.

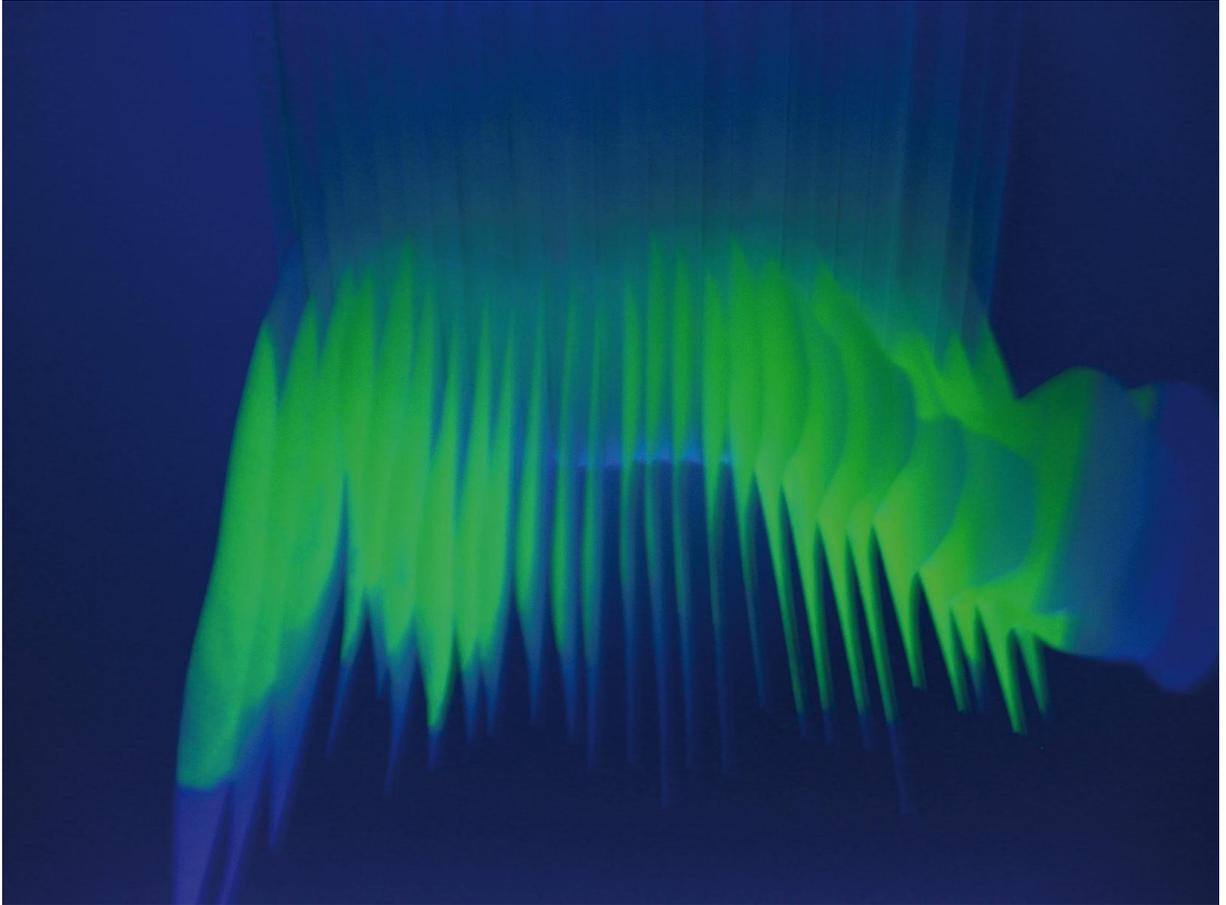


Figura 31: ZURITA, Rita. **Sem Título** (2008)
Série experimental
Impressão de resina em PVC, 30cm x 60 cm

PROCESSOS E PROCEDIMENTOS DO LIVRO-OBJETO

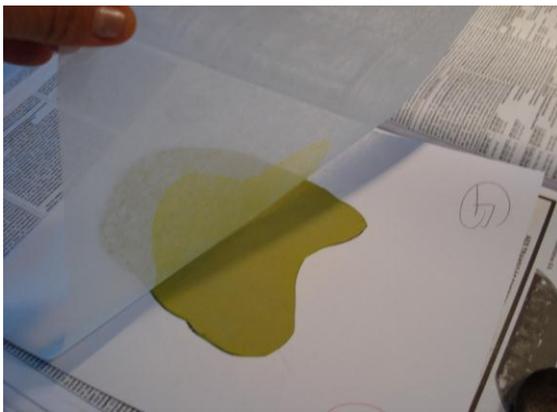


Figura 32: ZURITA, Rita. **Livro-objeto** (2010)
Impressão manual
Fotografias: Beatriz Albuquerque

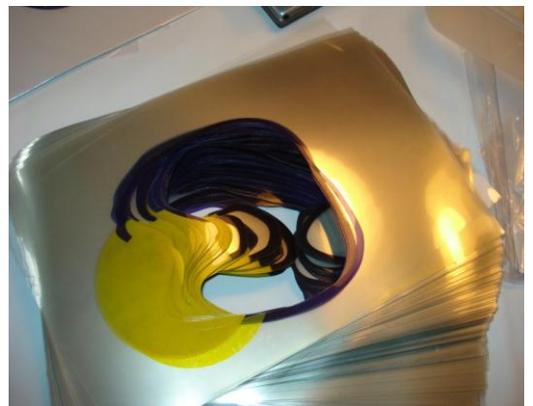


Figura 33: ZURITA, Rita. Livro-objeto (2010)
Montagem

CONFIGURAÇÃO VISUAL DO LIVRO OBJETO

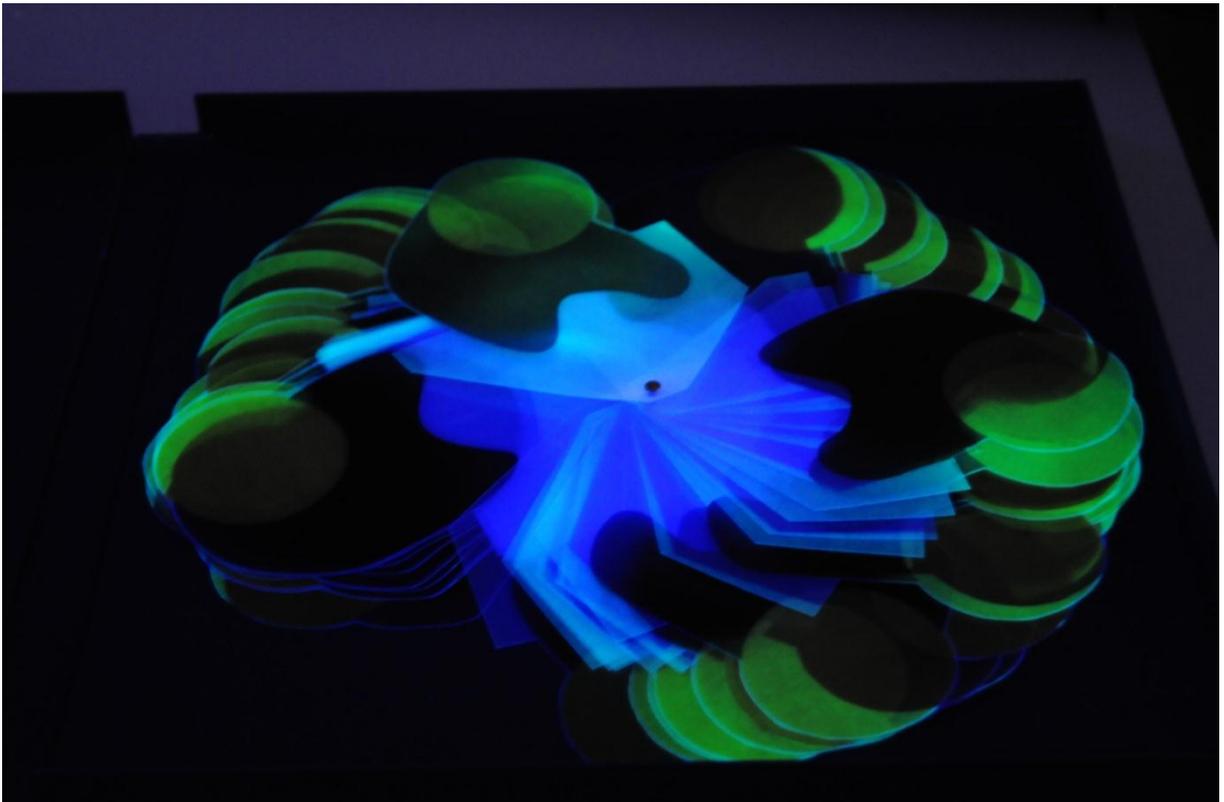


Figura 34: ZURITA, Rita. **Livro-objeto** (2010)
Captura de formas abstratas: sensação de movimento no tempo e no espaço

Fotografia: Antonio Scarpinetti



Figura 35: ZURITA, Rita. **Livro-objeto** (2010)
Vibração das cores contrastantes: amarelo e azul-violeta

Fotografia: Antonio Scarpinetti

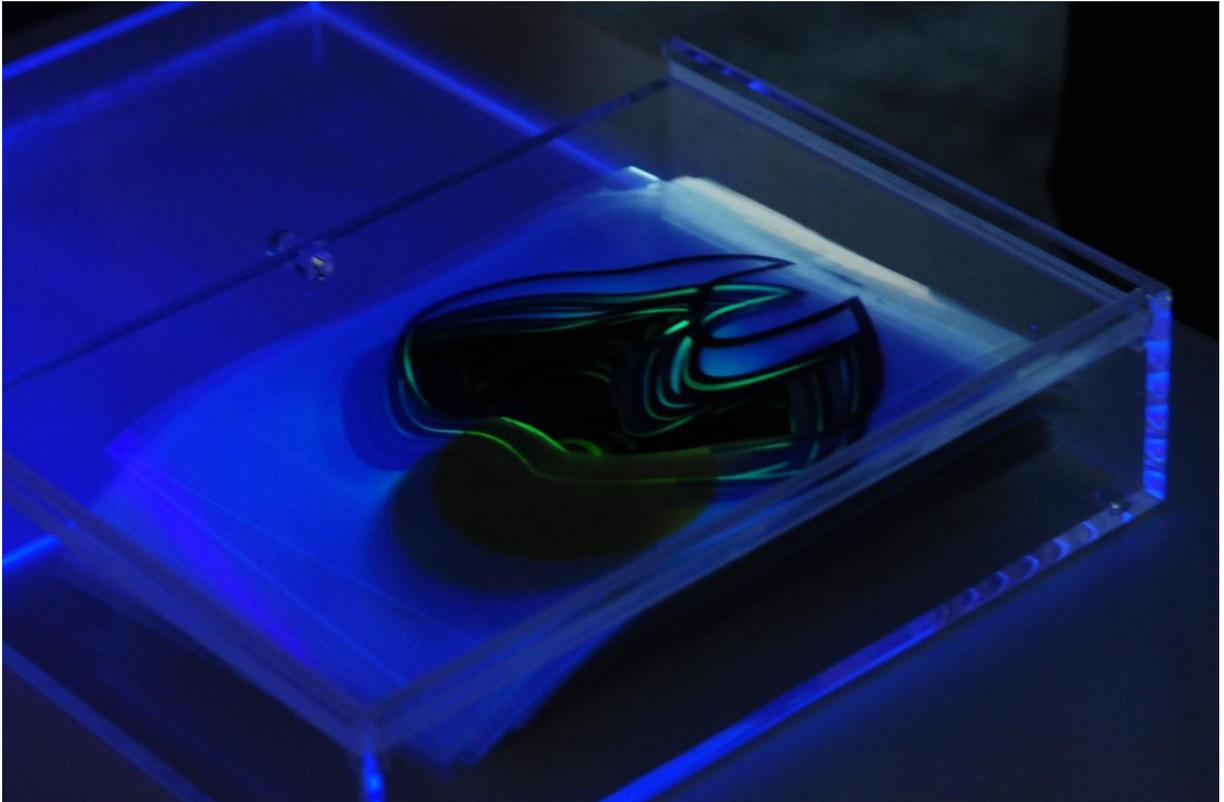


Figura 36: ZURITA, Rita. **Livro-objeto** (2010)
Além das sombras, luzes e reflexos

Fotografia: Antonio Scarpinetti



Figura 37: ZURITA, Rita. **Livro-objeto** (2010)
Manuseio das camadas sobrepostas: leitura de um
espaço negativo ou vazio que pulsa no olhar

Fotografia: Antonio Scarpinetti



Figura 38: ZURITA, Rita. **Livro-objeto** (2010)
Mini-cenário cheio de tensões que instigam o aprofundamento
e a aproximação e proporcionam a leitura dinâmica

PROCESSOS E PROCEDIMENTOS DA INSTALAÇÃO

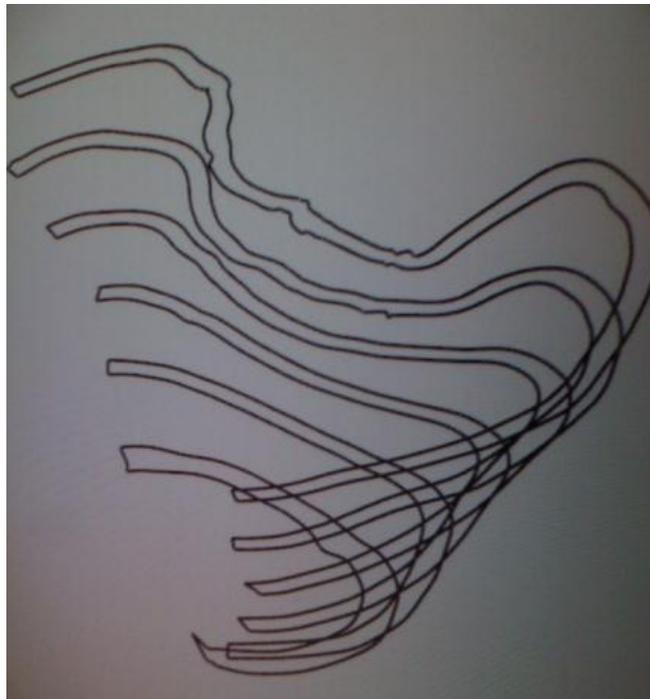


Figura 39: ZURITA, Rita. **Instalação** (2010)
Pesquisa com desenhos

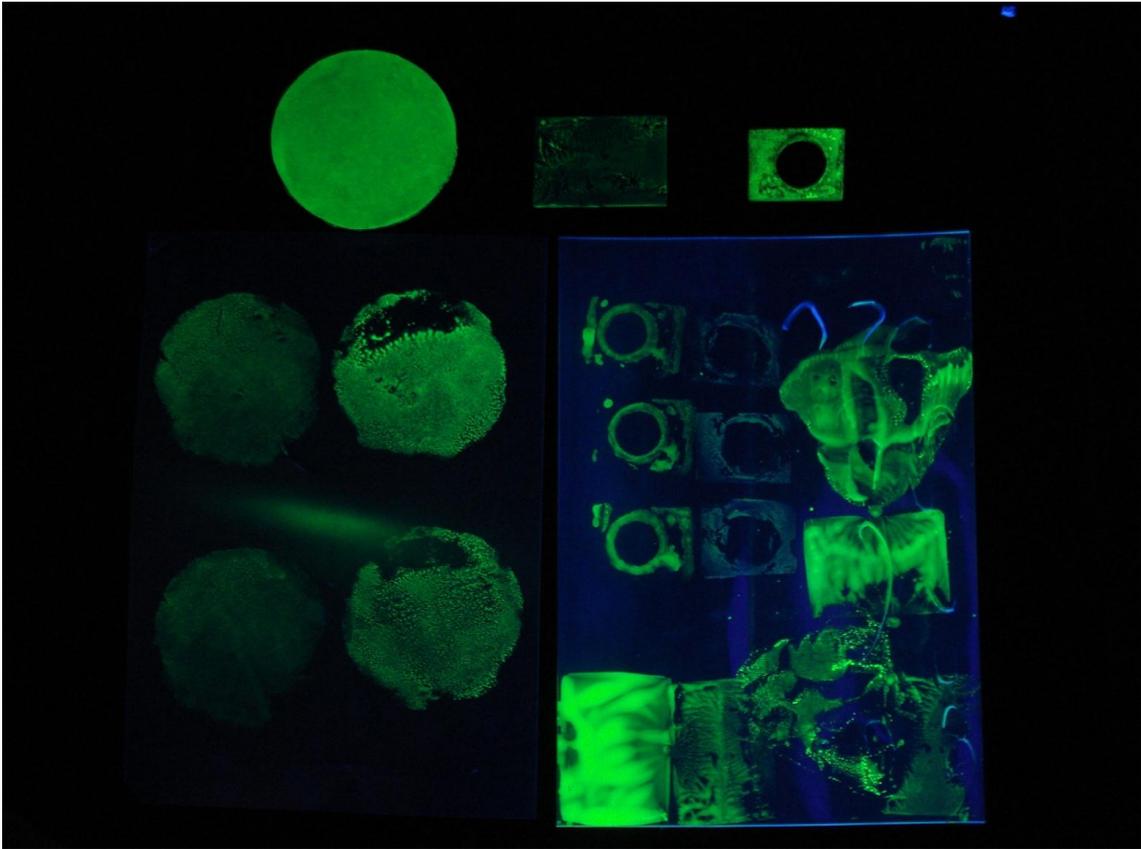


Figura 40: ZURITA, Rita. **Instalação** (2010)
Experimentações com materiais e tintas



Figura 41: ZURITA, Rita. **Instalação** (2010)
Pesquisas de suportes e tipos de impressão



Figura 42: ZURITA, Rita. Instalação (2010)
Planejamento e montagem da estrutura

CONFIGURAÇÃO VISUAL DA INSTALAÇÃO



Figura 43: ZURITA, Rita. **Instalação** 2010)
As gravuras com impressões circulares
amarelas fundem-se com a luz ultravioleta

Fotografia: Antonio Scarpinetti

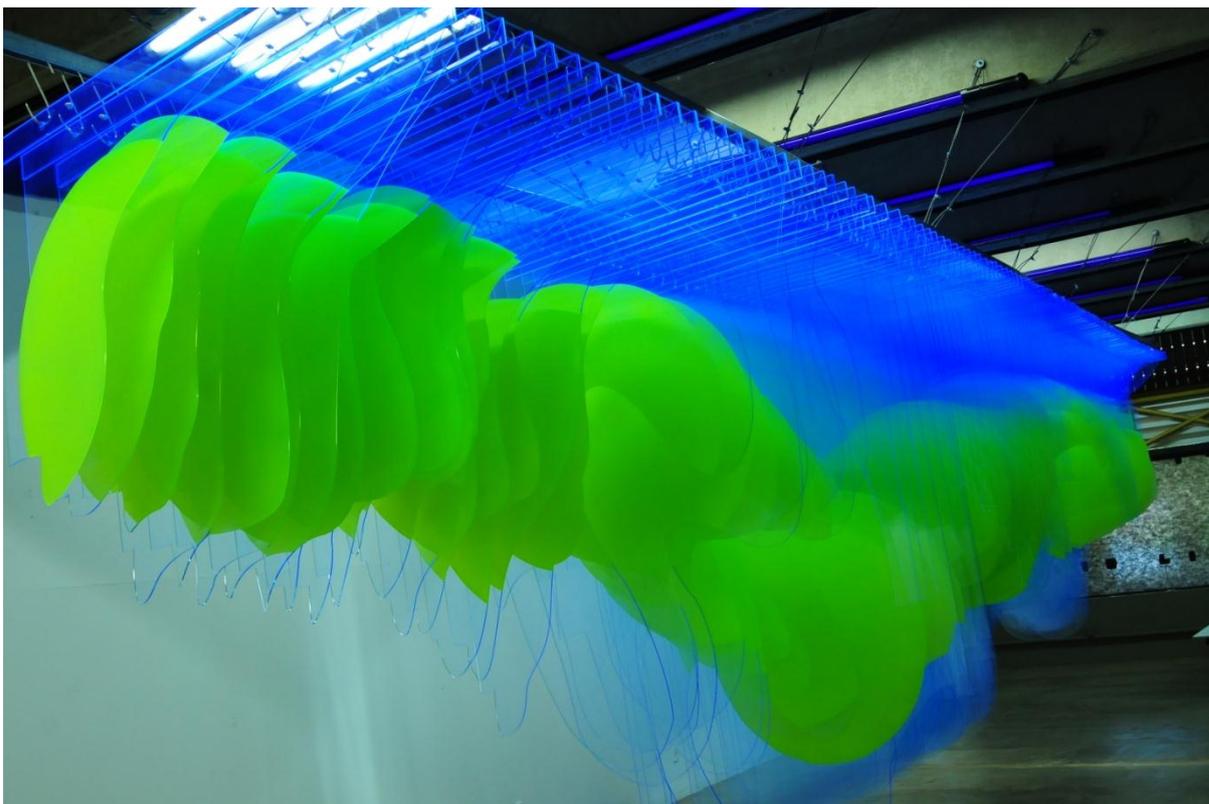


Figura 44: ZURITA, Rita. **Instalação** (2010)
Reflexos das gravuras rebatendo nos planos
sequencias de acrílico

Fotografia: Antonio Scarpinetti

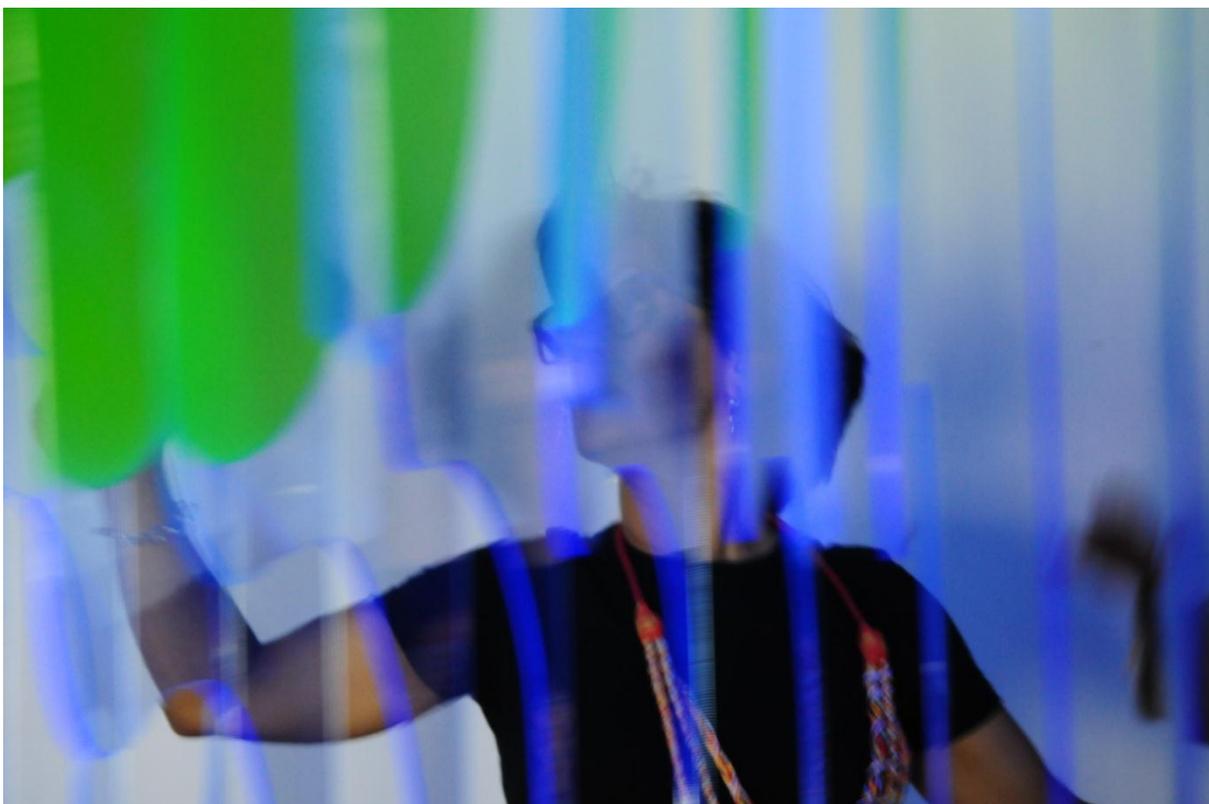


Figura 45: ZURITA, Rita. **Instalação** (2010)
Os planos justapostos refletem a luz que percorre as arestas azuis como fio-condutor

Fotografia: Antonio Scarpinetti



Figura 46: ZURITA, Rita. **Instalação** (2010)
As sombras transpassam os planos, alternando todas as cores

Fotografia: Antonio Scarpinetti



Figura 47: ZURITA, Rita. **Instalação** (2010)
Juntos, os elementos criam uma aura que envolve o volume e rebate no espaço, preenchendo o olhar
Fotografia: Antonio Scarpinetti

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte é algo para o qual você olha (...) não é nada antes de se tornar visível. Mesmo que planejada, encomendada, a criação é guiada em parte por uma intuição, que se materializa junto com a obra. (JUDD).

O conteúdo de arte é a surpresa, a transgressão, aquilo que foge ao controle, que excede a comunicação de conceitos. (GLASER).

Nesta busca intensa, repleta de ensaios e experimentações, aos poucos as construções emergiram do embate entre a matéria industrial – o acrílico, as inúmeras fatias, a tinta utilizada – e o foco da luz negra, resultando, enfim, as formas procuradas. No espaço escuro a tinta luminosa cria a percepção de volumes, que se modificam na medida em que o espectador caminha na instalação. A busca das **Impressões da Luz** é metáfora de uma lembrança fatiada, ou de fragmentos que criam novas visualidades. Procurei criar formas, visualidades, a partir do Desejo, ou materializar uma memória, transformando-a em poética visual.

Com todo esse embate, como em um jogo, com todas as suas peças, experimentei entre erros e acertos o caminho que me conduziu ao tema central da tese: a poética da luz, que deu origem ao título, **Impressões da Luz**: articulações da luz, da cor e da forma no espaço.

Os quatro livros-objetos, embora se aproximem dos livros tradicionais pelas dimensões e pela maneira de manuseá-los e lê-los, oferecem um estranhamento no interior de suas páginas, pois pode-se ler o vazio, formado pelos recortes vazados em cada uma das quinhentas páginas que compõem cada um deles. Entretanto, a percepção espaço-temporal, que sugere o pôr do sol, é captada pelas sucessivas páginas, dispostas de maneira topográfica e delimitadas por linhas de contorno impressas em azul e em papéis vegetais; um dos livros-objetos, em uma segunda versão, apresenta um espaço vazio que pode ser lido pela sucessão de linhas, iluminadas e sobrepostas de maneira topográfica, que refletem a luz, conduzida pelos reflexos das arestas das superfícies de PVC.

Em uma terceira intervenção, diferente dos livros que podem ser manuseados, a instalação deve ser percebida como um grande livro-objeto luminoso, que não pode ser folheado manualmente; todavia, ao se caminhar observando-se lâmina por lâmina, surge, e novamente desaparece, a forma percebida, assim como o sol da paisagem, que nasce e desaparece compondo um único espaço celestial.

Com o poema “Oração ao Sol”, que integra o livro **Missal**, Cruz e Souza veio ao meu encontro para concretizar a intenção simbólica da tese **Impressões da Luz**, que dialoga com a paisagem do *Pôr do Sol*. A partir deste encontro entre o texto literário e a arte pude realizar um confronto para expressar a verdadeira poética de meu trabalho.

ORAÇÃO AO SOL

Cruz e Souza

Sol, rei astral, deus dos sidéreos Azuis, que cantar de luz os prados verdes, cantar as águas! Sol imortal, pagão, que simbolizas a Vida, a Fecundidade!

Luminoso sangue original que alimentas o pulmão da Terra, o seio virgem da Natureza! Lá do alto zimbório catedralesco de onde refulges e triunfas, ouve esta Oração que te consagro neste branco Missal da excelsa Religião da Arte, esmaltado no marfim ebúrneo das iluminuras do Pensamento.

Permite que um instante repouse na calma das Ideias, concentre culturalmente o Espírito, como no recolhido silêncio de igrejas góticas, e deixe lá fora, no rumor do mundo, o tropel infernal dos homens ferozmente rugindo e bramando sob a cerrada metralha acesa das formidandas paixões sangrentas.

Concede, **Sol**, que os manipaços não possam, grotescamente, chatos e rombos, com *grimaces* e gestos ignóbeis, imperar sobre mim; e que nem mesmo os Papas, que têm à cabeça as veneráveis orelhas e os chavelhos da Infallibilidade, para aqui não venham, com solene aspecto abençoador, babar sobre estas páginas os clássicos latins pulverulentos, as teorias abstrusas, as regras fósseis, os princípios batráquios, as leis de Crítica-megatério.

E faz igualmente, Sultão dos espaços, com que os argumentos duros, broncos, tortos, não sejam arremessados à larga contra o meu cérebro como incisivas pedradas fortes.

Livra-me tu, **Luz eternal**, desses argumentos coléricos, atrabiliários, como que feitos à maneira de armas bárbaras, terríveis, para matar javalis e leões nas selvas africanas.

Dá que eu não ouça jamais, nunca mais! A miraculosa caixa de música dos discursos formidáveis! E que eu ria, ria – ria simbolicamente, infinitamente, até o riso alastrar, derramar-se, dispersar-se enfim pelo Universo e subir, nos fluidos do ar, para lá no foco enorme onde vives, Astro, onde ardes, **Sol**, dando então assim mais brilho à tua chama, mais intensidade ao teu clarão.

Pelo cintilar dos teus raios, pelas ondas fulvas, flavas, ó Espírito da Irradiação! Pelos empurramentos das auroras, pela clorose, virgem das estepes da Lua, pela clara serenidade das Estrelas, brancas e castas noviças geradas do teu fulgor, faculta-me a Graça real, o magnificente poder de rir – rir e amar, perpetuamente rir, perpetuamente amar...

O radiante orientalista do firmamento! Supremo artista grego das formas indeléveis e prefulgentes da **Luz!** Pelo exotismo asiático desses deslumbramentos, pelos majestosos cerimoniais da basílica celeste a que tu presides, que esta **Oração vá, suba e penetre os etéreos** paços esplendorosos e lá para sempre vibre, se eternize através das forças firmes, num som álaçre, cantante, de clarim proclamador e guerreiro.

Diante do exposto, permitam-me dizer que estou consciente que esse tipo de experimentação não é o resultado de uma investigação acabada. Este trabalho foi iniciado e pretendo continuá-lo e ampliá-lo, sendo que isto me permitirá penetrar na natureza dos elementos sensíveis, trazendo respostas constantes sobre *no que e como* tenho de pensar, observar e transformar em objeto de Arte.



Figura 48: Foto da Exposição **Livro-objeto** (2010)
Fotografias: Jairo Casoy

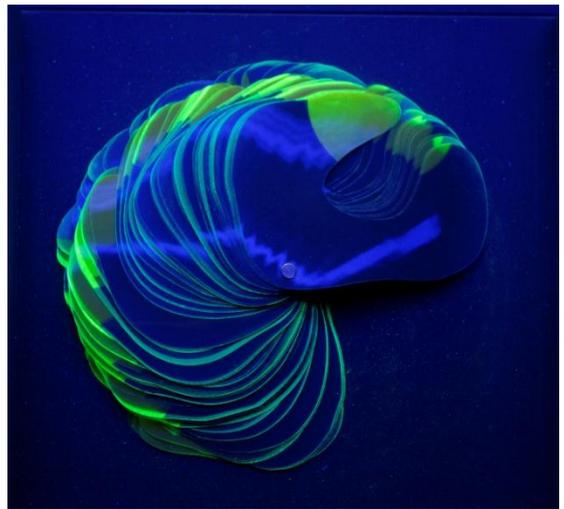
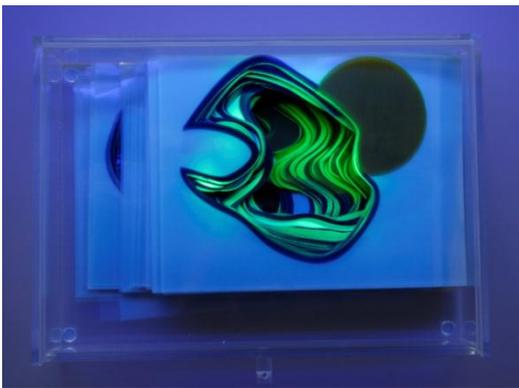


Figura 48: Foto da Exposição **Livro-objeto** (2010)

Fotografias: Jairo Casoy

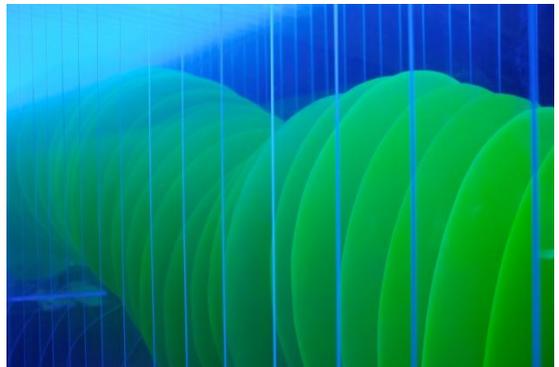
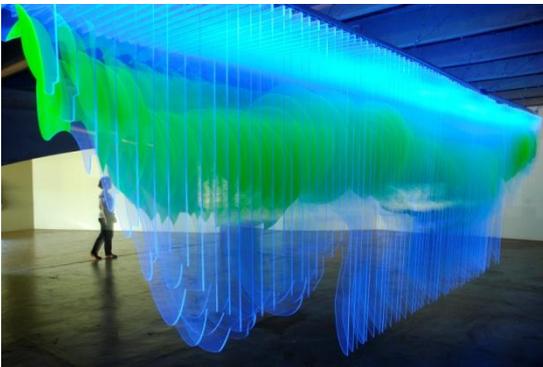
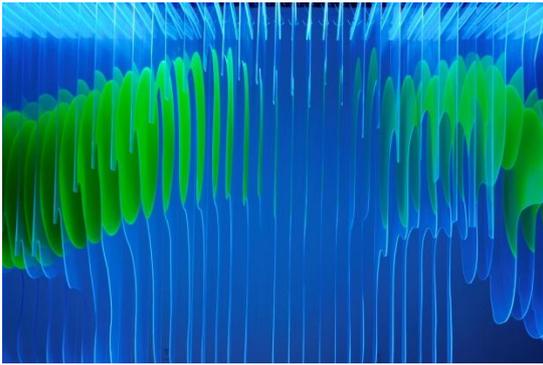


Figura 49: Foto da Exposição **Instalação** (2010)
Fotografias: Jairo Casoy

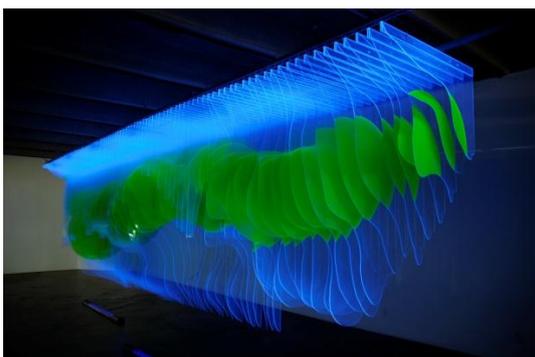


Figura 49: Foto da Exposição **Instalação** (2010)
Fotografias: Jairo Casoy

REFERÊNCIAS

LIVROS

- AGUILAR, Nelson. **Tradição e Ruptura**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- ALBERS, Josef. **La Interacción del Color**. Tradução de Maria Luisa Balseiro. Madrid: Alianza, 1998.
- AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** São Paulo: Nobel, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ARNHEIN, Rudolf. **Art and Visual Perception. El Pensamiento Visual**. Buenos Aires: Faber and Faber/Universidade de Buenos Aires, 1974.
- _____. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. 6. ed. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1991.
- _____. **Intuição e intelecto na arte**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela Abreu e Cláudio Santoro. 2. ed. Campinas-SP: Papirus, 1995. Coleção "Ofício de arte e forma".
- BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril, 1978.
- BARROS, Anna. **A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço**. São Paulo: AnnaBlume/FAPESP, 1999.
- BARROS, Lílian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. 3. ed. rev. São Paulo: Senac São Paulo, 1992.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BATTCKOCK, Gregory. **La idea como arte**. Barcelona: Gili, 1977.
- BAUDRILLIARD, J. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

- BELLUZZO, Ana Maria. **Carmela Gross**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BERGER, J. **Modos de ver**. Barcelona: Gili, 1974. Collection “Comunicacion Visual”.
- BIGAL, Solange. **O design e desenho industrial**. São Paulo: AnnaBlume, 2001.
- BOOTH, Wayne; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. **A arte da pesquisa**. Tradução de Henrique A. Rego Monteiro. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus/UNICAMP, 1993.
- CAMPOS, Geir. **Pequeno Dicionário de ARTE POÉTICA**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CATTANI, Icleia Borsa. (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: EDUFRGS, 2007.
- _____. “Artes visuais na universidade: pesquisa artística e pesquisa científica”. In: KRIEGER, Maria da Graça; ROCHA, Marininha Aranha (Orgs.). **Ramos da Pesquisa: múltiplas trajetórias**. Porto Alegre: UFRGS, 1998, p. 164.
- CHAUÍ, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Aduino (Org.). **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989. Coleção “Debates”.
- COLE, Alison. **Cor: o guia visual essencial à arte da cor, desde a pintura na Renascença até os meios modernos atuais**. Tradução de Ângela dos Santos. São Paulo: Manole, 1994. Coleção “Galeria de arte”.
- CONDILLAC, E. **Tratado das Sensações**. Campinas: UNICAMP, 1993.
- COSTA, Carlos Zibel. **Além das Formas: Introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e na arquitetura**. São Paulo: AnnaBlume, 2010.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DOLLENS, Dennis. **De lo digital a lo analógico**. Barcelona: Gili, 2002.

- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DRUMMOND DE Andrade, Carlos. **Nova Reunião de 19 livros de poesia**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, II v.
- DUARTE JR, João Francisco. **O Sentido dos Sentidos: a educação (do) sensível**. 3. ed. Curitiba: Criar, 2004.
- DÜCHTING, Hajo. **Wassily Kandinsky: a revolução da pintura**. Tradução de Casa das Línguas. São Paulo: Paisagem, 2007.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- _____. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Blucher, 1990.
- FARIAS, Agnaldo. **Amélia Toledo: as naturezas do artifício**. São Paulo: W11, 2004.
- FERRATER, Carlos & Associados (OAB). **Sincronizar la Geometria: paisaje, arquitectura & construcción**. Barcelona: Actar, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.
- FONSECA, Tânia M. Galli & KIRST, Pareícia Gomes (Org.) **Cartografias e Devires: a construção do presente**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- FOSTER, Hal. **El Retorno de lo Real**. Tradução de Alfredo B. Muñoz. Madrid: Akal, 2001.
- FRAGA, Mario. **In Vitro**. Rio de Janeiro: Geraldo Jordão Pereira, 1991.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Doutrina das cores**. Tradução de Marcos Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GONÇALVES, Rui Mário; FRÓIS, João Pedro; MARQUES, Elisa. **Primeiro Olhar**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.
- GRANDIS, Luigina de. **Teoria Y Uso del Color**. Madrid: Cátedra, 1985.

- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design Gráfico: do invisível ao ilegível**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000. Série “Design”.
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2001.
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea**. São Paulo: Nobel, 1985.
- _____. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- HEIDEGGER, M. **Da experiência do pensar**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Köln/São Paulo: Benedikt Taschen/Paisagem, 1992.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- KLEE, Paul. **Sobre a Arte Moderna e outros ensaios**. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. In: **Gávea 1**. Rio de Janeiro: EDPUC-RJ, s/d.
- LOUYOT, Anne. **Lugar, tempo, olhar: arte brasileira na França românica**. São Paulo: Ateliê, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Tradução de Albert C. Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MAGALHÃES, Domingos J. Gonçalves. **Suspiros poéticos e saudades**. 6. ed. Brasília: UNB, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Freitas Bastos, 1971.
- _____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos/Reader’s Digest, 2000, II v.
- MORAES, Angélica de. (Org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra**. São Paulo: FAPESP/ EDUSP, 1996.

- MORAES, Dijon de. **Limites do Design**. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1999.
- MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.
- NOVAES, Aduino (Org.). **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- OKAMOTO, Jun. **Percepção ambiental e comportamento: visão holística de percepção ambiental na arquitetura e na comunicação**. São Paulo: Mackenzie, 2002.
- OSTROWER, F. **Acasos da criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- PANOFKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1955.
- PARTSCH, Susanna. **Paul Klee: 1879–1940**. Köln/São Paulo: Taschen/Paisagem, 2005.
- PENTEADO Neto, Onofre. **Desenho estrutural**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PENTEADO, Fábio. **Ensaio de arquitetura**. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2002.
- REA, Silvana. **Transformatividade: aproximações entre psicanálise e artes plásticas: Renina Katz, Carlos Fajardo, Flávia Ribeiro**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.
- RÓNAI, Paulo. **Dicionário Universal Nova Fronteira de Citações**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROUSSEAU, René-Lucien. **A linguagem das cores: a energia, o simbolismo, as vibrações e os ciclos das estruturas coloridas**. Tradução de J. Constantino Riemma. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 2009.
- ROSENBERG, H. **A tradição de novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- SALZSTEIN, Sônia (Org.). **Mira Schendel: no vazio do mundo**. São Paulo: Marca d'Água, 1996.
- SILVA, Mauri Luiz da. **Luz, Lâmpadas & Iluminação**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2004.

- SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. ed. Porto Alegre: EDUFRGS, 2008.
- SUBIRATS, Eduardo. **A flor e o cristal**: ensaios sobre arte e arquitetura modernas. São Paulo: Nobel, 1988.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ZABALBEASCOS, Anatxu; MARCOS, Javier Rodriguez. **Minimalismos**. Barcelona: Gili, 2002.
- VANOYE, Francis. **Usos da linguagem**: problemas e técnicas na produção oral e escrita. Tradução de Clarisse Madureira Sabóia. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- WEITEMEIER, Hannah. **Yves Klein 1928–1962**. Köln/São Paulo: Taschen/Paisagem, 2005.
- WESTON, Richard. **Materiales, forma y arquitectura**. Barcelona: Art Blume, 2003.
- WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. Tradução de Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CATÁLOGOS

- CHIARELLI, Tadeu. **Projeto Parede 10 anos**. São Paulo: MAM, 2007.
- COIMBRA, Eduardo. **Do vonceito ao espaço**: Regina Silveira. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, dez-2002.
- FARIAS, Agnaldo. **Breve roteiro para um panorama complexo**: a produção contemporânea (1980-1994). Mostra Bienal Século XX. Aguiar, Nelson (Org.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- GROSS, Carmela. **Territórios. A recente trajetória da arte brasileira – 4**. Curador: Agnaldo Farias. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.
- _____. **Doas décadas difíceis**: Mostra Bienal Brasil Século XX. Aguiar, Nelson (Org.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- KATINSKY, Julio Roberto. **Gaudí**: a procura da forma. São Paulo: Aquarela, 2004.

RESENDE, José; BRITO, Ronaldo. **José Resende**: Mostra Documenta nº. 9. Rio de Janeiro: Demibold, 1992.

SCHENBERG, Mário. **Pensando a Arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988.

VENOSA, Ângelo. **Territórios**: a recente trajetória da arte brasileira – 4. Curador: Agnaldo Farias, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

MEIO ELETRÔNICO

LUZ NEGRA. Disponível em: www.ciencia.hsw.uol.com/luz-negra. Acesso em: jul-2010.

WASSILY KANDINSKY. Disponível em: www.ibiblio.org/kandinsky. Acesso em: jul-2010.

REVISTAS E PUBLICAÇÕES

BOCCARA, Ernesto Giovanni. “As questões das Artes, do Design e a convergência das mídias através da tecnologia computacional: o surgimento das linguagens híbridas no contexto da comunicação social contemporânea”. In: **Cadernos da Pós-Graduação**. Campinas: Unicamp, ano 5, 2002, v. 5, nº 2.

CARVALHO, Paloma. “A cor na obra de Donald Judd: interação entre matéria e luz”. In: **Ars**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Departamento de Artes Plásticas. São Paulo: ECA/USP, ano 7, nº 13, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Deleuze pensa a educação**. nº 6, São Paulo: Segmento, jan.-2008.

ELUF, Lygia Arcuri. **Apostila da Oficina de Xilogravura**. Campinas-SP: EDUNICAMP, 2006.

GRILLO, Rubem. “A Presença da Gravura”. In: **Cultura Visual**. Escola de Belas Artes. Salvador-BA: Universidade Federal da Bahia, jan-jul de 2000, v. nº 2.

HUTCHINSON, Maxwell et alii. **Organic Architecture**. London: Architectural Design, 1993.

PLAZA, Júlio. “O Livro como forma de Arte I”. In: **Arte em São Paulo**. nº. 6, abril de 1982.

_____. “O Livro como forma de Arte II”. In: **Arte em São Paulo**. nº. 7, maio de 1982.

_____. “Arte e Interatividade: autor-obra-recepção”. In: Cadernos da Pós-Graduação. Campinas: UNICAMP, ano 4, v. 4, nº 1.

Ars. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Departamento de Artes Plásticas. São Paulo: ECA/USP, ano 7, nº 13, 2009.

REVISTA do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Departamento de Artes Plásticas. **Ars**. São Paulo ECA/USP, v. 1, nº 34, 2003.

SANTOS, Bia. “A poética do desenho: o fio como matéria”. In: **Cultura Visual**. Escola de Belas Artes. Salvador-BA: Universidade Federal da Bahia, 2º semestre de 2005, v. nº 7.

TESES E DISSERTAÇÕES

MUBARAC, Luiz Cláudio. **Notas sobre Incisão**. Tese de Doutorado. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1998.

ZURITA, Rita Cássia Ribeiro. **A Arte Contemporânea na obra do Escultor José Resende**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 1998.

WEISS, Luise. **Saga: uma trajetória**. Tese de Livre-docência. Campinas: UNICAMP, 2006.

Créditos das fotografias:

Beatriz Albuquerque: Figuras 1, 16 e 19

Antonio Scarpinetti: Série de figuras 43 a 47

Jairo Casoy: Série de figuras 48 e 49

