



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

BORIS FARIA MORENO

RECORDAR E RESSIGNIFICAR: SOBREIMPRESSÃO DE MEMÓRIAS

REMEMBERING AND RESIGNIFYING: MEMORY OVERPRINTING

CAMPINAS

2024

BORIS FARIA MORENO

RECORDAR E RESSIGNIFICAR: SOBREIMPRESSÃO DE MEMÓRIAS

REMEMBERING AND RESIGNIFYING: MEMORY OVERPRINTING

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Dissertation presented to the Post Graduate Program from Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Visual Arts.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nicolitcheff

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO BORIS
FARIA MORENO, E ORIENTADO PELO
PROF. DR. SÉRGIO NICULITCHEFF

CAMPINAS
2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de
Campinas
Biblioteca do Instituto de
Artes Silvia Regina Shiroma -
CRB 8/8180

M815r Moreno, Boris Faria, 1987-
Recordar e ressignificar : sobreimpressão de memórias /
Boris Faria Moreno. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Sérgio Niculitcheff.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Natureza na arte. 2. Memória na arte. 3. Processo criativo. 4.
Arte digital.
I. Niculitcheff, Sérgio, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Remembering and resignifying : memory overprinting

Palavras-chave em inglês:

Nature in art

Memory in art

Creative

process

Digital art

Área de concentração: Artes

Visuais **Titulação:** Mestre em Artes

Visuais **Banca examinadora:**

Sérgio Niculitcheff

[Orientador] Luise Weiss

Simone de Arruda Peixoto

Data de defesa: 27-05-2024

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0006-5695-7890>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/0058562849809666>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

BORIS FARIA MORENO

ORIENTADOR: PROF. DR. SÉRGIO NICULITCHEFF

MEMBROS:

1. PROF. DR. SÉRGIO NICULITCHEFF
2. PROFA. DRA. LUISE WEISS
3. PROFA. DRA. SIMONE DE ARRUDA PEIXOTO

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 27.05.2024

Aos meus avôs João e Nicodemos, presentes mesmo distantes.

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. Sérgio Niculitcheff, pela nova parceria enquanto meu orientador, pelos apontamentos, contribuições e pela atenção e paciência nesse processo.

À profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva, por acompanhar-me até aqui compartilhando orientações e ensinamentos, pelo incentivo, pela atenção, dedicação, paciência e amizade.

Às professoras Dra. Luise Weiss e Dra. Marta Luiza Strambi, pelo conhecimento, incentivo e contribuições compartilhadas em aula.

À minha família, por sempre acreditarem e me apoiarem ao longo dos muitos processos e escolhas.

Aos amigos deste e de outros tempos que acompanharam e contribuíram nesse processo.

À minha esposa, Caroline, amiga e companheira em todos os momentos, pela escuta cuidadosa, pelas conversas, conselhos e sugestões, por incentivar-me em cada etapa desse árduo percurso.

RESUMO

Esta dissertação foi realizada a partir das reflexões em torno de meu processo criativo em meio a vivências e relações estabelecidas com o espaço que vivo desde o período de isolamento ocasionado pela pandemia de Covid-19. Nesse espaço familiar, realizei trabalhos manuais e presenciei processos e ciclos da natureza que despertaram um olhar sensível e conduziram-me durante o fazer artístico possibilitando buscar potencialidades criativas em materialidades latentes. Sendo assim, realizei impressões apropriando-me de fragmentos e restos de árvores - que foram cortadas em condições de deterioração - enquanto suportes. Posteriormente o processo tem continuidade apoiando-se em procedimentos digitais. Sendo assim, nesta pesquisa reflito tanto sobre os aspectos formais de minha produção, quanto sobre os temas que atravessam esse percurso. Dentre eles: o tempo, a memória e a existência.

Palavras-chave: natureza; memória; processo criativo; arte digital.

ABSTRACT

This dissertation stems from reflections on my creative process amid experiences and relationships established within the space I inhabit during the period of isolation brought about by the Covid-19 pandemic. Within this familial space, I engaged in manual work and witnessed natural processes and cycles that sparked a sensitive outlook and guided me in artistic creation, enabling me to explore creative potentials in latent materialities. Thus, I create prints using fragments and remnants of trees - cut under conditions of decay - as supports. Subsequently, the process continues with digital procedures. Therefore, this research reflects on both the formal aspects of my production and the themes that traverse this journey, including time, memory, and existence.

Keywords: nature; memory; creative process; digital art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Corte de árvore	17
Figura 2 – Detalhe de corte de árvore.....	17
Figura 3 – Detalhes de cortes em topo	18
Figura 4 – Projeções e distorções da forma a partir de luz e sombra	19
Figura 5 – Sobreposições dos discos de madeira.....	20
Figura 6 – Entintagem inicial	22
Figura 7 – Detalhes de impressão.....	24
Figura 8 – Detalhes de impressão.....	25
Figura 9 – Detalhe de impressão do topo com área interna preservada.....	25
Figura 10 – Max Ernst, sem título, 1925, frotagem, lápis sobre papel. 22,8 x 30,3cm	26
Figura 11 – Conjunto de impressões digitalizadas respeitando suas proporções	29
Figura 12 – Experimento com impressões centralizadas e sobrepostas.....	30
Figura 13 – Experimentos manuais com sobreposições, deslocamentos e alinhamentos.....	31
Figura 14 – Primeiros experimentos digitais com sobreposições.....	31
Figura 15 – Tronco de cipreste.....	33
Figura 16 – Reflexões em diário de processo.	34
Figura 17 – Larva de besouro do gênero Melolontha.....	36
Figura 18 – Obras de Frans Krajcberg realizadas a partir de troncos calcinados e deteriorados.	39
Figura 19 – Presença de formigas em abertura do tronco.	40
Figura 20 – Presença de formigas em abertura do tronco.	40
Figura 21 – Sequência de prints das ações na obra de Andy Goldsworthy.	44
Figura 22 – Passagem de cores utilizando folhas de olmo, de Andy Goldsworthy.	46
Figura 23 – Exemplo de passagem de cores com folhas em diferentes estados de decomposição, de Andy Goldsworthy.	47
Figura 24 – Marcas no tronco causadas pelas formigas.	49
Figura 25 – Orifícios causados por larvas de besouro (broca).	49

Figura 26 – Esboço de árvore com discos interligados	51
Figura 27 – Esboços de objeto projetor.....	52
Figura 28 – Detalhe de corte realizado e orifícios causados pelas larvas de besouro.	53
Figura 29 – Escultura de Frans Krajcberg, realizada a partir de tronco calcinado pelas queimadas.	54
Figura 30 – Disco cortado e tratado com óleo vegetal.	55
Figura 31 – Detalhes de impressão.....	56
Figura 32 – Experimento com sobreposições digitais	58
Figura 33 – Boris Moreno, <i>Recordar, repetir</i> , 2020. Sobreposição digital de impressão, 80 x 80 cm	59
Figura 34 – Boris Moreno, <i>Sem título</i> , 2020. Sobreposição digital de impressão, 80 x 80 cm.....	63
Figura 35 – Experimento com sobreposições digitais	64
Figura 36 – Boris Moreno, <i>Recordar, reconstruir</i> , 2020. Sobreposição digital de impressão, 80 x 80 cm	65
Figura 37 – Sobreposição digital utilizando espelhamento	66
Figura 38 – Processo de sobreposição e justaposição digital	67
Figura 39 – Odetto Guersoni, <i>Formas Justapostas XLIX</i> , 1973, Xilogravura, 89 cm x 60 cm.....	68
Figura 40 - Odetto Guersoni, <i>Emblemática VI</i> , 1979, xilogravura, 90 x 60 cm .	68
Figura 41 – Módulos selecionados a partir de cortes de árvore apodrecida e carcomida por cupins	69
Figura 42 – Processo utilizando unidades modulares	70
Figura 43 – Amilcar de Castro, <i>sem título</i> , 1990, baraúna	71
Figura 44 – Amilcar de Castro, <i>sem título</i> , década 90 - 29x60x12,5cm – baraúna	71
Figura 45 – Lygia Clark. <i>Espaço modulado nº2</i> , 1984, Tinta automotiva sobre madeira, 30,3 cm x 30,3 cm	72
Figura 46– Lygia Clark. <i>Estudo para Espaço modulado</i> , 1958, Colagem de cartão, 20 cm x 20 cm	72
Figura 47 – Detalhes de sobreposição com transparência	73
Figura 48 – Boris Moreno, <i>sem título</i> , 2022. Sobreposição digital de impressão, 80 x 80 cm.....	75

Figura 49 – Amilcar de Castro, sem título, 2001 - 210x1245cm - acrílica sobre
tela 76

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. TEMPO FLUIDO	16
2.1 ENCONTRO	16
2.1.1 Fragmentos existenciais	16
2.1.2 Registros e impressões	22
2.2 REENCONTRO	32
2.2.1 Materialidades	32
2.2.2 Ferramentas	48
2.2.3 Novas associações	50
3. TEMPO SINTÉTICO	57
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80

1. INTRODUÇÃO

Esse projeto surgiu a partir de reflexões em torno de vivências com o tempo, o trabalho em isolamento social, um espaço familiar e sua história. Entretanto, percorri outros caminhos até que essas questões surgissem e se tornassem claras para mim.

Meu projeto inicial de mestrado tratava da produção e pesquisa da técnica e estética das gravuras japonesas, campo de estudo e prática dos quais me aproximei no ano de 2015, paralelamente à minha graduação em Artes Visuais. Nessa época participei inicialmente de um curso de demonstração de *mokuhanga* (xilogravura japonesa) no Atelier Paulista, orientado pelo professor pesquisador Fernando Saiki. Logo após, iniciei o estudo de *mokuhanga* junto ao grupo de pesquisadores que já se reuniam quinzenalmente no mesmo ateliê. Durante esse período estabeleci um elo ainda mais intenso com a técnica da xilogravura, pois, além do estudo do *mokuhanga*, realizei minha iniciação científica pesquisando e experimentando processos de policromia, momento que frequentei e aprendi muito no ateliê do Xilomóvel.

Durante essa trajetória também participei de algumas disciplinas da Pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp enquanto aluno especial e retomei a produção de uma série de gravuras que havia iniciado em 2017, intitulada Exílio e Morte. Sendo assim, percebia que aos poucos me afastava do assunto em torno das gravuras japonesas e aprofundava-me na reflexão sobre minha produção já iniciada. Produção essa, na qual já refletia sobre questões envolvendo a passagem do tempo e aspectos de desconstrução e apagamento de registros da imagem no processo artístico.

Ingressei no mestrado com meu antigo projeto, mas fortemente inclinado a seguir por outro caminho. Conduzi-me ao mesmo tempo em que fui conduzido por esse caminho de mudanças em minha pesquisa, no qual dois novos fatores também se fizeram presentes: minha recente mudança de cidade para uma chácara de minha família, onde resido desde o início do ano de 2020; o período de isolamento, decorrente da pandemia da Covid-19.

Dessa forma, permaneci isolado nesse espaço realizando trabalhos e manutenções na casa, na chácara e em seu entorno. Dividi-me entre a

pesquisa acadêmica, o trabalho formal – enquanto professor de artes na rede pública – e as atividades diárias nesse espaço, compreendendo pequenos reparos, limpezas, pinturas, podas e corte de árvores, dentre outros trabalhos.

A partir do isolamento e do trabalho cotidiano relacionado como as vivências nesse espaço em meio à natureza suscitaram um olhar sensível diante dos processos artísticos e fenômenos observados. Nesse sentido, busco lembrar esses processos vividos, identificando como os mesmos me conduziram antes e durante o desenvolvimento da presente pesquisa.

Considerando a relação com o tempo enquanto fio condutor de meu processo, defini um recorte separando o processo artístico em dois momentos distintos no tempo: I - Um primeiro momento no qual há uma relação que flui com o próprio tempo; de vivência, trabalho, apreciação, vislumbres e fôlego em cada etapa do processo. II – Um momento que compreende o desdobramento dessas vivências iniciais. Momento esse marcado por processos mais instantâneos e rápidos, pela busca de soluções e ferramentas que otimizassem a produção e fossem precisos em seus resultados estéticos.

Ou seja, durante minha pesquisa transitei entre o manual e o digital diversas vezes, de modo que certos lampejos e inspirações tiveram justamente a ver com essas idas e vindas simultâneas nesse processo. Por outro lado, relatar tal trajetória a partir de um recorte especificamente cronológico não me pareceu muito utilitário.

Dessa forma, considerando as particularidades da passagem do tempo e como isso é registrado em meu processo, procurei separar essas “idas” e essas “vindas” enquanto dois lugares/momentos diferentes. Por sua vez, cada um deles foi estruturado na pesquisa resultando em dois capítulos: Tempo fluido; Tempo sintético.

No primeiro capítulo, *Tempo fluido*, além de abordar aquilo que está relacionado aos processos manuais e diretamente ligado a esse ambiente natural, relato o primeiro encontro com materialidades utilizadas em meu processo artístico. Ou seja, vislumbres e percepções de possibilidades latentes em cada resquício de matéria envolvida nos diversos processos de trabalho e relação com esse espaço. Além disso, reflito sobre as ferramentas utilizadas e ações realizadas durante esse percurso. Pontuo o surgimento de reflexões sobre o tempo e associações com a ideia de memórias. Procuro elencar em

categorias as muitas vivências que tive nesse espaço a partir de um olhar de apreciação que se relaciona com o tempo e desdobra-se enquanto ponto de partida para reflexões sobre meu processo. Sendo assim, penso sobre o nascer e germinar de existências, bem como a sua morte e desaparecimento. Continuando esse ciclo, também retomo a ideia de memória, a partir dos vestígios e restos dessas existências, como imagens narrativas presenciadas diariamente que se vinculam a ideia de memória e de passagem do tempo. Nesse sentido, busco refletir sobre as ações presentes nesse processo, estabelecendo possíveis diálogos e paridades com artistas como Max Ernst, Andy Goldsworthy e Frans Krajcberg, a partir do contato e alinhamento com a natureza, com a matéria e suas possibilidades latentes, bem como com seus processos e produções.

No segundo capítulo, *Tempo sintético*, descrevo o desdobramento de meu processo inicial, agora, mediado pelo digital e por certa sistematização. Nesse sentido, sem abandonar um caráter experimental, relato como a mudança de suporte e de ferramentas fizeram-me estabelecer uma relação diferente com o tempo e, conseqüentemente, com minha produção. Deslocando-me do trabalho manual para o processo digital, no qual opto pela otimização e precisão das etapas, reflito sobre os aspectos nessa trajetória. Assim, busco afinidades com produções de Odetto Guersoni, Lygia Clark e Amilcar de Castro, por exemplo, acerca de aspectos ligados à composição a partir da sobreposição e justaposição de camadas, a transparência, a repetição de módulos e o desenvolvimento de padronagens, dentre outras possibilidades.

2. TEMPO FLUIDO

Neste capítulo conto como meu processo artístico se desenvolveu a partir das vivências com o trabalho cotidiano, dedicando-me especificamente às etapas da relação com a matéria e com as ferramentas de trabalho. No entanto, antes de relatar especificamente o início de minha pesquisa, julgo ser necessário contextualizar o momento e as vivências que me conduziram para algumas direções e escolhas.

Durante o percurso da disciplina Laboratório IV cursada no mestrado iniciei algumas experimentações para o desenvolvimento de um livro de artista, aproveitando a madeira de podas e cortes de árvores da chácara onde vivo, enquanto possível suporte para a realização de xilogravuras. Dadas as condições de isolamento social e a limitação com relação à procura por materiais em lojas físicas, concluí que experimentar esse material seria uma alternativa interessante. Esse, por assim dizer, pode ser considerado como um novo ciclo em meu processo. Ciclo esse que se desdobrou a partir de muitas vivências nesse espaço de tempo.

Procurando organizar tais vivências optei por nomear esses ciclos como *Encontro* – que se deu durante essa disciplina – e *Reencontro* – a continuidade e desdobramento dessa experiência inicial que me direcionou para o desenvolvimento do tema de pesquisa.

2.1 ENCONTRO

2.1.1 Fragmentos existenciais

À época, enquanto desenvolvia o projeto de livro de artista, realizava paralelamente alguns cortes nas árvores que avançaram o muro da chácara e precisavam de podas mais bruscas. Diante disso, selecionei alguns discos com o intuito de testá-los enquanto suportes para o processo de gravação. No entanto, no decorrer desse processo deparei-me com uma surpresa: algumas árvores estavam morrendo internamente e apresentavam regiões ocas em suas ramificações. Por conta disso, seria preciso retirá-las em algum momento.

Sendo assim, optei por iniciar o corte de uma das árvores próximo à sua base e observei que toda a extensão de seu tronco também estava oca. Nesses espaços supostamente vazios havia muitas formigas que, provavelmente, se alimentavam desse material, já em estado de decomposição.

Mais tarde descobri que outras árvores da mesma espécie estavam passando pela mesma situação. No entanto, nesse momento essa foi a única delas que decidi cortar. A seguir, alguns detalhes em cada um dos galhos e troncos que foram cortados.



Figura 1 – Corte de árvore.
Fonte: acervo pessoal



Figura 2 – Detalhe de corte de árvore.
Fonte: acervo pessoal

Após essa descoberta decidi fazer alguns cortes em diferentes partes do tronco e suas ramificações, obtendo uma variação de tamanhos, formas e detalhes de sua deterioração interna.



Figura 3 – Detalhes de cortes em topo.

Fonte: acervo pessoal

Em pesquisa mais detalhada, verifiquei que essas árvores eram da espécie *Cupressus lusitanica*. Popularmente chamada de cipreste ou cedrinho, apresenta crescimento rápido e sua madeira normalmente possui cor amarelada e, em alguns casos, marrom pálida ou rosada.

Dentre as diversas informações coletadas destaco especificamente duas que me despertaram maior atenção: (I) a sua baixa durabilidade em contato com o solo, e; (II) a necessidade do controle de formigas que “podem destruir o ápice de plantas jovens e causar engrossamento dos ramos inferiores”. (PEREIRA; HIGA, 2003, p.01). Tais informações foram úteis em momento posterior, a fim de compreender melhor a possível causa de seu processo de deterioração e a origem de buracos e furos ao longo de seu tronco.

Enquanto aguardava os discos de madeira secarem naturalmente para posteriormente fazer experimentações com a entintagem, vez ou outra observava cada um deles minuciosamente, me atentando aos detalhes de sua textura, de seu processo de decomposição, bem como das formas que se originaram internamente no espaço deteriorado. A partir da exposição dos discos cortados à luz de uma lâmpada iniciei algumas experimentações despreziosas com as sombras geradas pelas mesmas. Observava as variações entre cada um desses discos atentando-me aos detalhes ocasionados pela deterioração da madeira, registrando em fotografias digitais as sombras a partir da mudança de posição da fonte de iluminação. Cada imagem formada era muito curiosa, no sentido em que me faziam refletir sobre a possibilidade de distorção da forma e seus detalhes.



Figura 4 – Projeções e distorções da forma a partir de luz e sombra.
Fonte: acervo pessoal.

Essa ideia ficou suspensa temporariamente em minha pesquisa, mas as reflexões a respeito da forma e da distorção tiveram novos desdobramentos. Posteriormente, após a primeira entintagem realizada, experimentei sobrepor os discos de madeira, girá-los, combiná-los, de modo que pudesse vislumbrar essas formas que surgiam entre os espaços internos.



Figura 5 – Sobreposições dos discos de madeira.
Fonte: acervo pessoal

Percebo como o olhar para certos detalhes se configura a partir da relação que estabeleço com o suporte ou objeto. Inclusive, a própria definição do termo a ser utilizada para referir-me a esses pedaços de madeira cortada. Eu não sabia exatamente mais o que eram. E nesse sentido isso era algo bom, pois apresentava potencialidades.

Pareyson (1993), acerca do processo de formação de uma obra de arte, apresenta o conceito de intenção formativa. Por sua vez, tal processo se dá justamente na relação entre a intenção do artista e a escolha da matéria que será disposta para que a intenção formativa ocorra. Em suas palavras,

A matéria é escolhida e assumida em vista da obra a executar: não se adota em vista do que é em si mesma antes de qualquer possível manipulação, como se fosse a sua natureza a impor e determinar a manipulação que dela será feita; mas isso não implica que não se dê atenção àquilo que ela é em si, pois é assumida justamente por ser assim como é, e a sua natureza se adapta à manipulação que dela se intenciona fazer; de sorte que, se é verdade que o modo de a manipular é imposto não por sua natureza mas pela intenção formativa, é igualmente verdade que a intenção formativa a assume justamente porque sua natureza se presta à manipulação que dela pretende fazer.(PAREYSON, 1993, p.47).

À medida que reflito sobre a intencionalidade primeira – na qual eu buscava um suporte para gravar –, seguida pelo encontro com essa matéria – apresentando características bastante específicas – e, posteriormente, no surgimento de novas intencionalidades a partir dessa relação, me faz muito sentido a ideia que Pareyson desenvolve. Percebo que é difícil traduzir em palavras como esse processo ocorre, mas fica evidente para mim que se dá nesse encontro entre intencionalidade do artista e potencialidade da matéria. No entanto, ambos se sustentam de tal forma que parece difícil precisar os pontos onde se dividem.

Ao me deparar com essa matéria não via ali apenas uma matriz, na qual planejava um desenho que seria gravado. Sua abertura interna ao mesmo tempo em que me impunha um limite – impossível gravar em um espaço vazio – também me apresentava simbolicamente uma abertura para outros caminhos possíveis.

Não sabia muito bem o que buscava, mas esse encontro de diferentes formas (que faziam parte dos segmentos de uma mesma árvore) instigou-me a pensar nos possíveis encontros entre os momentos registrados em uma mesma existência. Pensar na árvore enquanto existência e, logo depois, associar esses pedaços separados pelos cortes enquanto seus registros de vida – como memórias – talvez tenha sido o primeiro pensamento que resolvi perseguir com afinco em meu processo.

Fayga Ostrower (2014) desenvolve uma ideia que me parece bastante pertinente ao refletir sobre esse pensamento associativo que começava a me guiar. Para a autora,

As associações nos levam para o mundo da fantasia (não necessariamente a ser identificado com devaneios ou com o fantástico). Geram nosso mundo de imaginação. Geram um mundo experimental, de um pensar e agir em hipóteses - do que seria possível, nem sempre provável. O que dá amplitude à imaginação é essa nossa capacidade de perfazer uma série de atuações, associar objetos e eventos, poder manipulá-los, tudo mentalmente, sem precisar de sua presença física. (OSTROWER, 2014, p.20).

A partir da ação do corte, ainda que os discos estivessem separados, havia uma consciência envolvida nesse processo. Quando observava cada um

deles distantes surgia uma espécie de construção automática em meus pensamentos, localizando e preenchendo mentalmente a continuidade que fora interrompida.

Penso que o exercício de lembrar-me do todo a partir de seus fragmentos acabou resultando nessa associação dos discos com a ideia da representação de memórias. Talvez algo próximo da ideia de um fóssil animal encontrado, que surge enquanto referência e ponto de partida para, posteriormente, se investigar e levantar hipóteses acerca de uma existência. A diferença é que nesse processo havia uma referência antes do ato investigador, um lugar no tempo onde esse todo já fora conhecido.

2.1.2 Registros e impressões

Após a secagem dos discos de madeira iniciei as primeiras entintagens e impressões, nas quais se apresentam, de forma muito evidente, marcas dos cortes realizados por mim com o serrote. Inicialmente havia lixado os discos muito superficialmente, apenas para retirar grandes saliências e rebarbas, despreocupando-me com possíveis marcas do corte. Mas somente após realizar as impressões pude constatar a quantidade de linhas profundas e dispostas em direções variadas.



Figura 6 – Entintagem inicial.
Fonte: acervo pessoal.

Tive algumas dificuldades ao longo desse processo, tanto com relação à entintagem quanto com a impressão, pois, além de os cortes ficarem ligeiramente irregulares (apresentando ângulos diferentes e marcas em diversos sentidos), as dimensões de alguns discos eram muito grandes, impossibilitando o uso da prensa. Dessa forma, decidi realizar todas as impressões utilizando uma colher de pau, o que, em contrapartida, possibilitou maior precisão na escolha de detalhes que poderiam ser evidenciados ou não. Para essas impressões iniciais foi utilizado um papel chinês em rolo, pela adequação de dimensões, baixo custo e certo grau de transparência, facilitando a visualização durante o processo de impressão e de alguns experimentos de sobreposição realizados posteriormente.

Não realizei nenhuma intervenção utilizando goivas ou cortes adicionais, procurando manter as características mais rudimentares do corte realizado com o serrote e as texturas da própria madeira. Na impressão a seguir é possível observar uma grande quantidade de detalhes, pois se tratava do disco de madeira que possuía as maiores dimensões. Nesse sentido, os cortes realizados ocupam uma extensão maior, possibilitando a visualização de linhas mais longas. Além disso, optei por circunscrever as linhas externas e internas do disco durante a impressão.



Figura 7 – Detalhes de impressão.
Fonte: acervo pessoal.

Nas impressões a seguir os discos de madeira apresentam pontos da área interna ainda preservada por meio de alguns ligamentos não deteriorados, que por sua vez, unem-na à área externa, resultando em imagens que evidenciam de forma distinta as áreas de corte e as áreas que passaram por processo de deterioração.

Quando observo esses detalhes parece-me que foram realizadas duas impressões a partir de matrizes diferentes. A presença de linhas mais regulares na área externa em oposição à presença de borões e algumas ondulações na área interna divide de alguma forma esse registro.

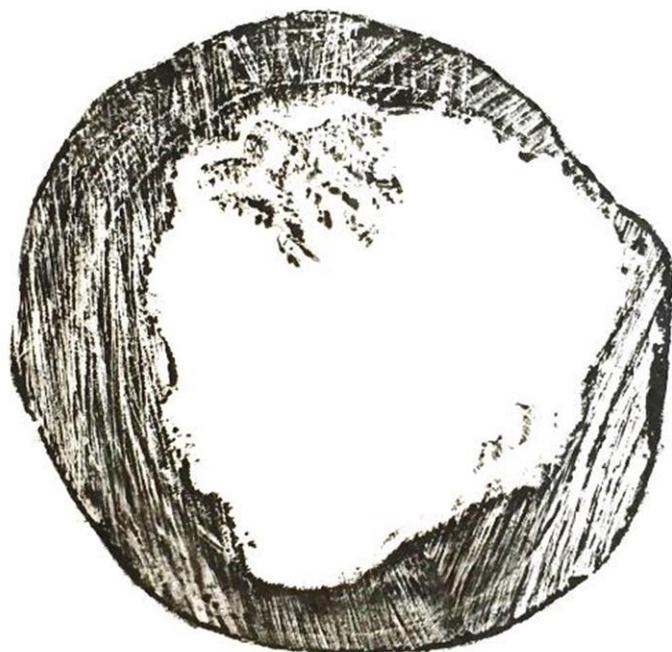


Figura 8 – Detalhes de impressão.
Fonte: acervo pessoal

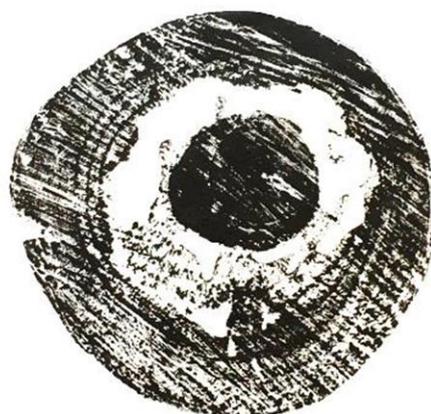


Figura 9 – Detalhe de impressão do topo com área interna preservada.
Fonte: acervo pessoal

Apesar de ser um processo de impressão, entendo que pensar em seu resultado enquanto uma gravura não me parecia um caminho direto e claro. Afinal, considerando que eu só havia cortado o tronco sem realizar outras intervenções, dificilmente poderia nomear o resultado enquanto uma xilogravura, ainda que as marcas deixadas pelo uso do serrote pudessem se apresentar na impressão.

A partir desse questionamento surgiu-me a ideia de similaridades com as frotagens de Max Ernst, seja enquanto resultado estético ou características processuais.

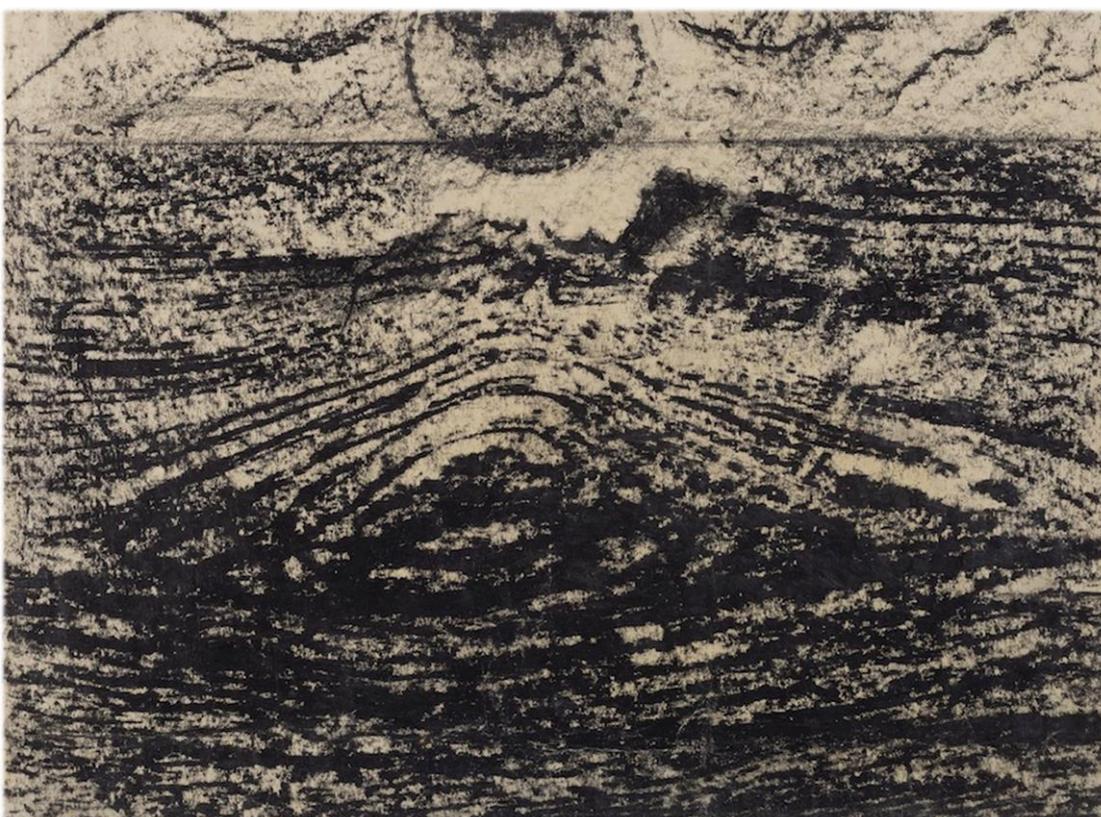


Figura 10 – Max Ernst, sem título, 1925, frottage, lápis sobre papel. 22,8 x 30,3cm.
Fonte: <http://guttkleinfineart.com/project/max-ernst/>.

Observando os detalhes da obra de Ernst percebo que não há interferências realizadas pelo artista na matéria que podem ser vistas no resultado final. As texturas, linhas e formas parecem apresentar-se de modo bastante natural, sendo obtidas diretamente da matéria. Nesse caso, a textura é transportada e ressignificada em uma nova composição – o que parece ser um sol acima de uma extensão montanhosa, ambos feitos a partir do processo

de frotagem utilizando um tronco de madeira – evidenciando o olhar do artista para a matéria e para as potencialidades de sua textura.

Sinto que meu processo compartilha aproximações com essa busca de potencialidades e funcionalidades da matéria. No entanto, penso que em meu processo a textura fala sobre a própria matéria. Ou seja, o resultado visual são registros de diferentes trechos de um tronco de árvore cortado.

Observando as impressões percebo que as marcas do corte surgem enquanto interferências ou espécies de “rasuras”, tanto no sentido estético, quanto no sentido simbólico. O serrote, enquanto ferramenta de corte, é bruto, possui vários dentes e, realmente, acaba por deixar marcas profundas durante todo o processo de corte. Marcas essas, que não só escondem a textura própria da matéria, mas sobresscrevem sua própria história, como borrões de tinta sobre parte do texto de uma página de diário. Junto a isso também se apresentam as marcas de deterioração causada pelos insetos.

Sendo assim, destaco ainda um possível ponto de paridade com Max Ernst, identificando-me com certo distanciamento da realidade em alguns momentos do processo e apoiando-me em ideias que estão mais próximas de uma dimensão fantasiosa. No entanto, isso não se traduz visualmente em meu trabalho, mas justamente em pensamentos associativos enquanto observo os registros realizados, como destaquei anteriormente.

Acerca do processo de Ernst, Tania Rivera (2005) destaca:

Em 1925, Ernst inventa a frottage, técnica que consiste em esfregar um lápis ou material semelhante sobre uma superfície com alguma textura, deixando surgirem arbitrariamente, no desenho assim formado, traços que serão reconhecidos como imagens a serem em seguida retrabalhadas. Recordando a lição de Leonardo da Vinci, segundo a qual se observássemos com atenção as manchas na parede encontraríamos nelas “mais de uma maravilha”, Ernst olha fixamente uma superfície de madeira e é tomado por uma lembrança de infância que o leva a pôr, ao acaso, folhas de papel sobre as tábuas e, em seguida, esfregá-las com giz negro. Ele prossegue suas experiências com muitos outros tipos de material, vendo surgirem perante seus olhos “cabeças de homens, de animais, uma batalha que terminava num beijo..., más posições, um tapete de flores de geada, os pampas, golpes de pingalim e lava a escorrer... . Eva, a única que nos resta.” Esses primeiros trabalhos de frottage serão reunidos sob o título História natural. A técnica será transposta à pintura a óleo pelo processo de grattage, que consiste na raspagem de parte da

tinta utilizada, deixando à mostra camadas anteriormente pintadas. Tais procedimentos plásticos carregam consigo uma concepção da criação artística que a aproxima do campo que a psicanálise designa como seu: o dos lapsos de linguagem, dos atos falhos, dos sonhos, dos sintomas neuróticos — todos esses fenômenos julgados até então como absurdos e desprovidos de sentido, que o método psicanalítico recupera como preciosas fontes de conhecimento da alma humana. (RIVERA, 2005, p.12).

Quando considero a associação que fiz dos registros à ideia de fragmentos existenciais, sinto que há uma conexão com esses aspectos do processo de Ernst destacados por Rivera sob uma perspectiva da psicanálise. Esses aspectos que escapam à razão e ao olhar objetivo, mas que emanam no campo da experiência sensível e absurda.

Acho interessante pensar nas relações que podemos estabelecer com a matéria e o quanto ela toma um caráter metamórfico diante do processo artístico. Percebi por vezes a matéria como uma existência de parceria e partilha em meu processo, pois ao mesmo tempo em que atuo nela estou falando sobre a mesma.

Nesse sentido, acredito que há um distanciamento do real e o surgimento de uma ressignificação desses registros em meu processo. Ressignificação essa, que se dá não só a partir de aspectos visuais próprios ao registro, mas também a partir de aspectos simbólicos que compreendem uma dimensão existencial e sensível do mesmo. Tentando traduzir em poucas palavras: é algo como propor-se a imaginar, sentir e se colocar no lugar de outra existência. E nesse processo, considero tanto as suas marcas visuais – tamanho, forma, deterioração, cortes – quanto a ideia de marcas subjetivas, que não se apresentam visualmente no registro, mas sensivelmente no processo.

Dessa forma, olhar para esses fragmentos existenciais é pensar em imagens narrativas da vida dessa árvore, de seu entorno, de suas relações com outras existências, de seu processo de crescimento, transformação e deterioração, do momento em que intervenho separando-a com cortes e, por fim, dos resultados e novas possibilidades que surgem a partir do processo artístico. Isso para mim traduz-se na ideia de um ciclo, como a vida, no qual as imagens são lembranças, memórias.

Após realizar as impressões iniciais, decidi fotografar e digitalizar essas imagens a fim de realizar experimentos no Adobe Photoshop com maior facilidade. Na imagem a seguir organizei o conjunto das impressões digitalizadas, respeitando a escala proporcional entre elas para melhor visualização, bem como, para maior controle do resultado das experimentações digitais que seriam realizadas prevendo a posterior adaptação para as experimentações manuais.

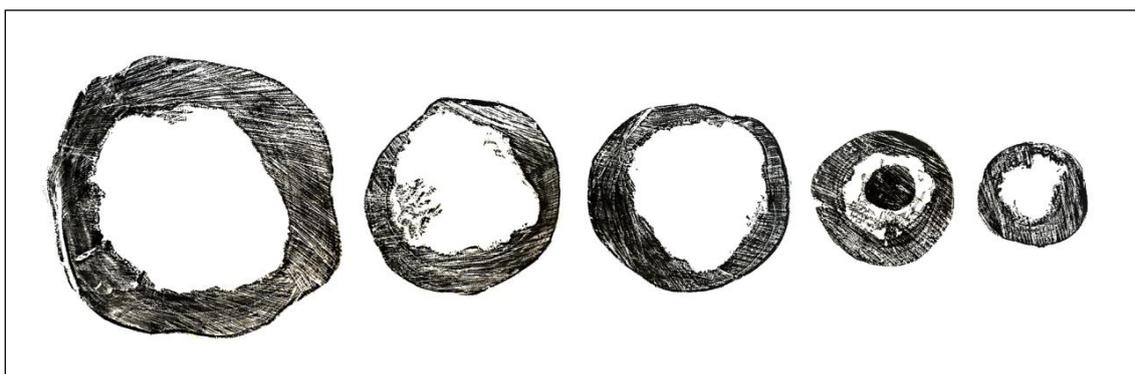


Figura 11 – Conjunto de impressões digitalizadas respeitando suas proporções.
Fonte: acervo pessoal.

Nesse momento eu buscava, a partir da manipulação digital, um modo de simular aquela experiência inicial na qual fiz as sobreposições dos discos. Contudo, o objetivo era apenas utilizar o recurso digital para orientar-me previamente como poderia dispor os discos e realizar manualmente as sobreposições a partir das impressões.

Realizei mais alguns experimentos manuais, imprimindo duas ou três matrizes sobrepostas de forma alinhada a partir de um suposto eixo. Nesse processo tentei realizar algo parecido com a ideia dos discos de madeira sendo sobrepostos, rotacionados ou encaixados.

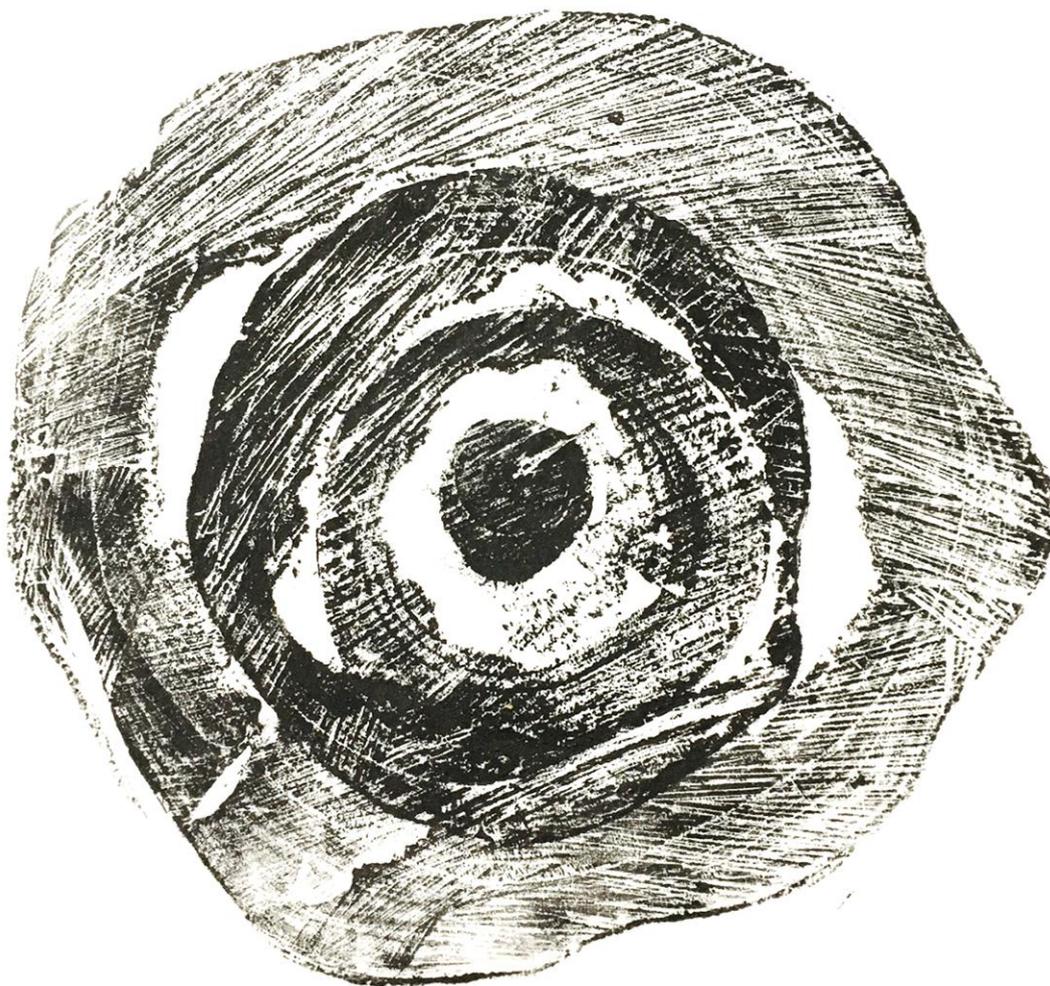


Figura 12 – Experimento com impressões centralizadas e sobrepostas.
Fonte: acervo pessoal.

Com algumas imagens impressas fiz experimentações com sobreposições, deslocamentos, alinhamentos, entre outras ideias que foram surgindo a partir dessas combinações. Realizei inicialmente esse processo de forma manual e, posteriormente, retomei o mesmo processo no Photoshop utilizando as imagens digitalizadas. Como disse anteriormente, apesar de esses processos acontecerem em alguns momentos simultaneamente, optei por abordá-los separadamente a partir de uma vivência no campo manual e outra no campo digital, a fim de facilitar a discussão e aproximação com obras e processos de outros artistas.

Tratando-se de uma primeira experiência, sobrepus as imagens digitalizadas incluindo o fundo branco, ajustando uma porcentagem baixa de transparência. Dessa forma, além das impressões, é possível observar também os fundos brancos sobrepostos. A seguir, algumas imagens de ambos os processos.

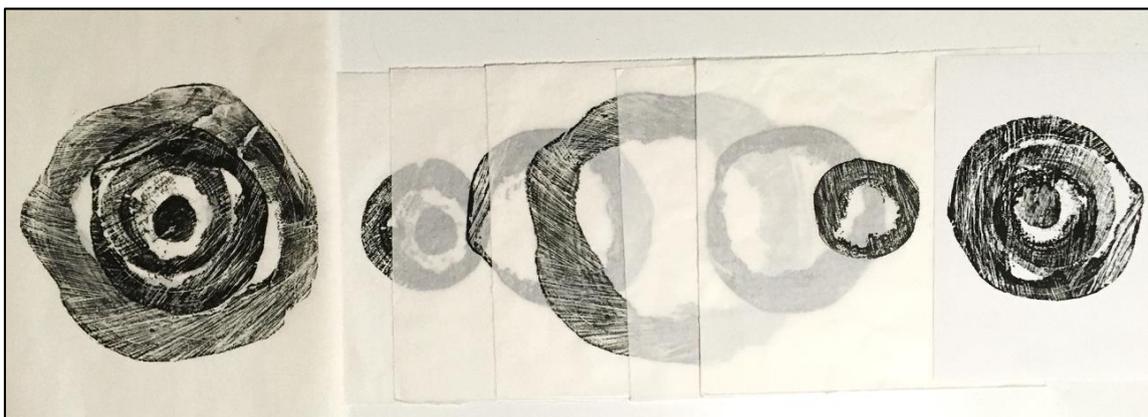


Figura 13 – Experimentos manuais com sobreposições, deslocamentos e alinhamentos.
Fonte: acervo pessoal.

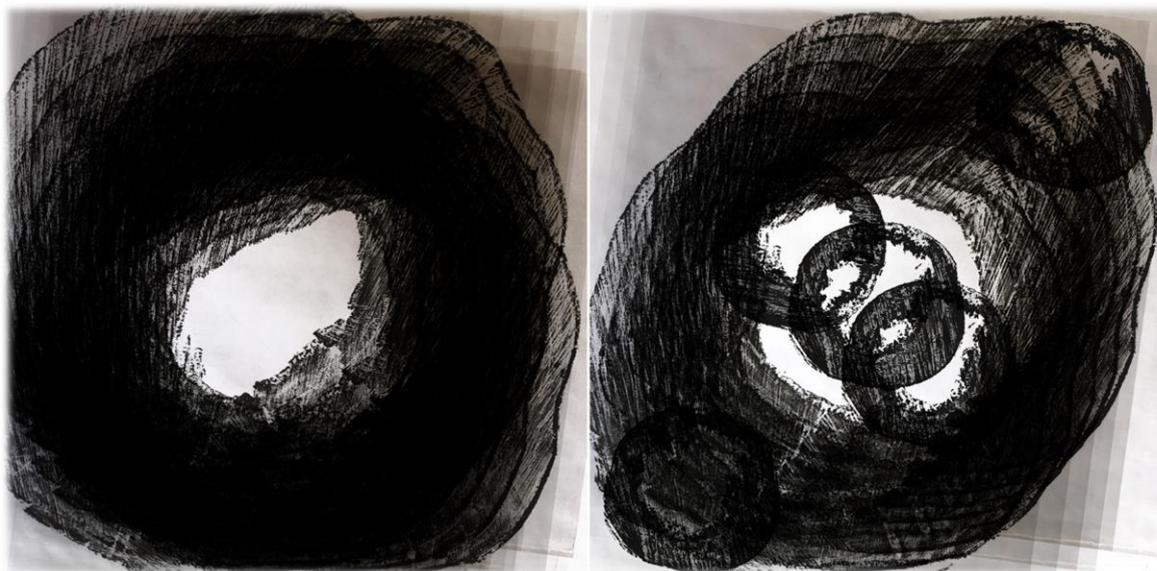


Figura 14 – Primeiros experimentos digitais com sobreposições.
Fonte: acervo pessoal

2.2 REENCONTRO

2.2.1 Materialidades

Já havia se passado mais de um ano desde a primeira experiência com as impressões dos discos, sendo que, após o corte dos ciprestes, restaram os seus troncos secos ainda não retirados do solo. Ao longo desse ano fiz uma pausa com relação aos processos de corte dos troncos, dedicando-me especificamente aos processos de manipulação digital das impressões.

Sendo assim, durante todo esse período os troncos permaneceram estáticos, firmes no chão. A questão é que esse período passou e os troncos, aparentemente, continuavam iguais. No entanto, diariamente observava muitas formigas presentes em cada um deles, percorrendo suas extensões. Além de se alimentarem, também tornavam aqueles troncos secos em suas moradas, criando pequenos furos por onde entravam uma de cada vez.

Quando retomei o processo de corte e retirada dos troncos decidi cavar ao redor de um deles, imaginando que ainda encontraria raízes fortes presas ao solo, apesar de mortas. Após cavar e cortar facilmente umas poucas raízes que ficaram expostas, realizei movimentos com o tronco para frente e para trás (como uma alavanca) e, aos poucos, ele cedeu. Sua altura aproximada era de 2,15 metros e o diâmetro de sua base de aproximadamente 30 centímetros. Apesar de possuir pontos ocos ao longo de sua extensão era bastante pesado (aproximadamente 70 kg), sendo que inicialmente mal conseguia movimentá-lo.

Constatedei que a parte do tronco que havia ficado exposta às diversas intempéries cotidianas permanecia muito resistente. Já havia secado totalmente e possuía marcas causadas pelas formigas ao longo de sua extensão, sobretudo em uma ramificação do tronco que estava oca. Suas cascas soltavam-se com facilidade de seu corpo, mas abaixo delas o tronco apresentava uma estrutura firme e forte, permanecendo praticamente ileso.

A seguir, alguns detalhes do estado do tronco após sua retirada. A imagem de um corpo forte com cicatrizes talvez seja uma comparação razoável.



Figura 15 – Tronco de cipreste.
Fonte: acervo pessoal.

Por outro lado, a parte que continuara enterrada durante aquele período estava desfazendo-se. As fibras da madeira soltavam e desmanchavam-se, denunciando os processos de deterioração da matéria durante a passagem do tempo. Como citado anteriormente, a informação sobre a baixa resistência do cipreste em contato com o solo fazia bastante sentido nesse momento. Tive a sensação de que naquela região do tronco o tempo havia se passado mais rápido.

A partir desse *reencontro*, como escolhi chamar, iniciei alguns registros em um pequeno caderno, descrevendo informações sobre o processo, bem como sensações, questionamentos e ideias.

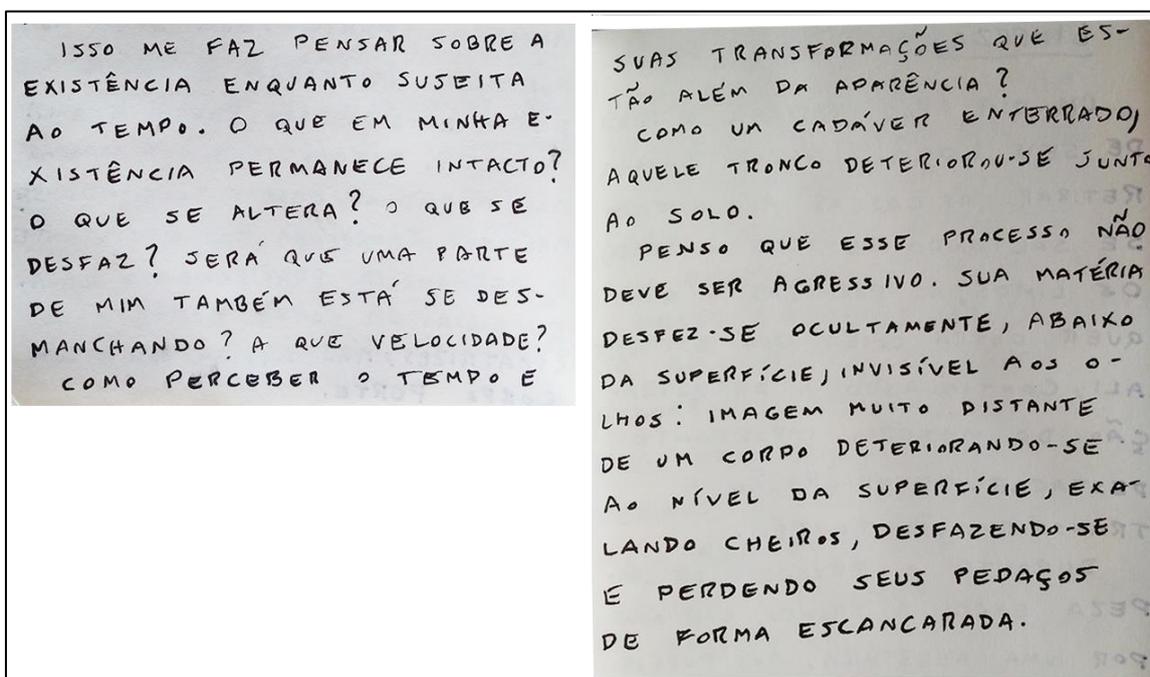


Figura 16 – Reflexões em diário de processo.
Fonte: acervo pessoal.

No dia seguinte, após desenterrar e retirar o tronco de seu local decidi lavá-lo, retirando as cascas que estavam se soltando, a terra acumulada em trechos das raízes, os limos, as formigas e qualquer outra existência que estivesse ali contribuindo para a continuidade da deterioração¹ e transformação da matéria.

¹ Refiro-me especificamente ao seu significado biológico, sem uma ideia de danificação. A partir de meu processo artístico a deterioração é uma transformação. Transformação essa, que poderia ser feita com um agente químico, uma ferramenta ou qualquer outro meio.

Durante o processo de limpeza enchi o tronco com água através da abertura oca em uma de suas ramificações. Aos poucos a água ficou turva e toda a matéria que estava deteriorada e carcomida começou a transbordar junto com a água. Terra, pedaços fibrosos da madeira, raízes finas e farelos surgiam continuamente, sendo que foi preciso virar o tronco para retirar o excesso desses fragmentos diversos, bem como a água que ficava acumulada em seu interior.

Nesse momento fiquei surpreso, pois, ao virar o tronco, a água escorreu e trouxe consigo cerca de seis brocas que provavelmente estavam em regiões mais profundas e inacessíveis no trecho oco do tronco. Fiquei imaginando há quanto tempo estavam ali, vivendo e se alimentando daquela matéria.

Além das formigas, que faziam pequenos furos nas paredes externas do tronco e percorriam seus caminhos se alimentando, as brocas, por sua vez, provavelmente acessaram o tronco diretamente de dentro do solo, subindo e permanecendo próximas às raízes, se alimentando de uma matéria mais vulnerável, que estava mais úmida e desfazia-se com maior facilidade.

Processo bastante similar é descrito por Peter Wohlleben (2017) acerca de espécies de árvores acometidas por fungos. Ferimentos na estrutura da árvore, como um corte, um galho quebrado ou uma toca criada por pássaros, pode tornar-se porta de entrada para o surgimento de fungos. O autor comenta especificamente sobre o surgimento de fungos nos buracos criados por pica-paus. A árvore inicia um processo de decomposição causado pelos fungos que surgem nesse ferimento. Apesar de estável externamente, aos poucos, a árvore torna-se oca internamente. Os fungos, por sua vez, atraem espécies como formigas, que se alimentam da madeira em decomposição criando suas colônias. A decomposição causada pelos fungos e pelas formigas, conseqüentemente, atrai espécies de besouros.

As brocas que encontrei durante a limpeza do tronco eram, na verdade, larvas de besouros, aparentemente, do gênero *Melolontha* (fig. 17).



Figura 17 – Larva de besouro do gênero Melolontha.

Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Melolontha_melolontha,_meikever_%2810%29.jpg.

A respeito da ação dos besouros nas árvores em decomposição, Wohlleben (2017) relata:

Como suas larvas demoram anos para se desenvolver, precisam de condições estáveis a longo prazo, ou seja, de árvores que demorarão décadas para morrer e permanecerão em pé por muito tempo. A presença da larva do besouro é garantia de que a toca continua atraente para fungos e outros insetos, que provocam uma chuva contínua de excrementos e serragem sobre o material putrefato. (WOHLLEBEN, 2017, p. 118).

A partir da observação desses ciclos percebo o quão versátil é a materialidade de tal existência. Aquilo que nomeio como matéria para o meu processo artístico é também, em outra instância, alimento, moradia, abrigo, terreno fértil, entre outras possibilidades, e ainda assim, existência. Talvez essa seja uma das características mais notáveis daquilo que chamamos de matéria.

A materialidade não é, portanto, um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é. Permanecendo o modo de ser essencial de um fenômeno e, conseqüentemente, com isso delineando o campo de ação humana, para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação. Por meio dessas ordenações o homem se comunica com os outros. Assim, através das formas próprias de uma matéria, de ordenações específicas a ela, estamos nos movendo no contexto de uma linguagem. Nessas ordenações a existência da matéria é percebida num sentido novo, como realização de

potencialidades latentes.

Trata-se de potencialidades da matéria bem como de potencialidades nossas, pois na forma a ser dada configura-se todo um relacionamento nosso com os meios e conosco mesmo. (OSTROWER, 2014, p. 33).

Penso na relação que estabelecemos com a existência da matéria e sua função. Pesquisamos, observamos e escolhemos muitas vezes de forma minuciosa aquilo que chamamos de suporte/matéria para realizar nosso processo artístico. Estabelecemos com essa matéria uma relação de proximidade, mas também de distanciamento levando em conta que pouco se sabe sobre sua existência, suas transformações, desenvolvimento ou percurso. É um processo que se inicia a partir do momento em que nos encontramos com essa matéria, seja pela compra ou encomenda, pela escolha, por detalhes e informações que a classificam enquanto produto de uma empresa ou marca.

Tim Ingold (2012) em seu artigo intitulado “Trazendo as coisas de volta à vida” apresenta alguns registros e ideias do artista Paul Klee acerca dos processos que originam a forma, no qual argumenta justamente que estes “são mais importantes que a própria forma” (INGOLD, 2012, p.26).

O autor destaca que, para discutir essa questão proposta por Klee, os filósofos Félix Guattari e Gilles Deleuze argumentam que “em um mundo onde há vida, a relação essencial se dá não entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre materiais e forças.” (INGOLD, 2012, p.26). Nesse sentido, destaca também o quanto o modelo hilemórfico, proposto por Aristóteles, ainda prevalece no mundo ocidental:

Para criar algo, refletiu Aristóteles, deve-se juntar forma (morphé) e matéria (hyle). Na história subsequente do pensamento ocidental, esse modelo hilemórfico da criação arraigou-se ainda mais, mas também se desequilibrou.

A forma passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte. (INGOLD, 2012, p.26).

Retomarei posteriormente alguns elementos do argumento proposto por Ingold, mas nesse momento, destaco a ideia de ressignificar esse modelo hilemórfico a partir de outra relação. Ou seja, reforço novamente a possibilidade de compreender e me aproximar mais daquilo que, por vezes, é

visto apenas como matéria. Por “compreender” penso na ideia de perceber detalhes de algo que parece inanimado (ou pelo menos nos é assim apresentado) e considerar seu próprio processo existencial, no sentido de primeiramente entender que a matéria também é ser (ou foi “ser”) e que nessa condição pode compartilhar aproximações conosco. Aproximações sobre o tempo, sobre a memória, sobre as mudanças que passamos e sofremos, sobre nossa decomposição, sobre nossa relação com o próprio espaço, etc.

Richard Sennet propõe três conceitos a partir da reflexão em torno de uma consciência material do artífice ao trabalhar com determinada matéria. Destaco especificamente o conceito de antropomorfose, pois parece fazer muito sentido quando falo de minha relação com a matéria.

A antropomorfose ocorre quando imputamos qualidades humanas a uma matéria bruta; as culturas supostamente primitivas imaginam que numa árvore podem viver espíritos, que portanto também habitarão uma lança talhada em sua madeira; os sofisticados personalizam os materiais quando usam palavras como *simples* ou *simpático* para se referir aos detalhes de acabamento de um armário. (SENNET, 2020, p. 138).

Quando estabeleço possíveis relações com a ideia de associar os fragmentos da árvore às memórias – pedaços de uma consciência sensível daquela existência –, de alguma forma percebo que esse caráter antropomórfico se faz presente nessa relação.

Sob tal perspectiva destaco também identificações com o olhar sensível do artista Frans Krajcberg diante da matéria que utiliza e ao mesmo tempo se relaciona em seu processo artístico.

Krajcberg evidencia as transformações da matéria a partir de uma ideia de natureza política, crítica. Em sua obra, não só denuncia as ações e atos de destruição do ser humano na natureza – como, por exemplo, o desmatamento e as queimadas – mas também ressignifica tais ações.

Na imagem a seguir destacam-se alguns restos de troncos de árvores que foram calcinados pelas ações de queimadas. Krajcberg trabalha em alguns deles com pigmentos naturais, utilizando tons que evidenciam ainda mais a ação do fogo na matéria.



Figura 18 – Obras de Frans Krajcberg realizadas a partir de troncos calcinados e deteriorados. Fonte: <https://dasartes.com.br/materias/frans-krajcberg/>.

Nesse processo fica claro, seja pela obra em si ou por seu discurso, o quanto Krajcberg se sensibiliza com os suportes que se apresentam enquanto possibilidades para que desenvolva sua arte. E aí está mais um aspecto que faz bastante sentido para mim: compreender a matéria enquanto existência. E por compreendê-la a partir de tal perspectiva há uma relação de sensibilidade na qual se consideram também suas transformações, seus ciclos, suas marcas de crescimento e de deterioração: suas memórias.

Retomando o processo, após realizar a retirada e limpeza do tronco, foi preciso aguardar alguns dias até sua madeira secar. No entanto, logo após transportá-lo para a área de trabalho onde realizaria os cortes, percebi a enorme quantidade de formigas que saíam de suas aberturas por conta da água acumulada internamente (fig. 19 e 20).



Figura 19 – Presença de formigas em abertura do tronco.
Fonte: acervo pessoal.



Figura 20 – Presença de formigas em abertura do tronco.
Fonte: acervo pessoal.

Observando as formigas saindo do tronco, como se estivessem o abandonando, percebo que interfiro nesse ciclo. No entanto, também me torno uma espécie de participante.

Cito um dos trechos do diário de processo artístico, no qual reflito sobre essa questão:

Nesse momento eu era a próxima espécie que serviria-me de sua matéria. Não como alimento ou moradia, a matéria me “serve” enquanto ponto de partida para reflexões, enquanto corpo para intervir, transformar, observar.

Mas é impossível olhar para esse tronco apenas enquanto matéria passível de ser explorada. Nesse breve contato percebi que, apesar de morto, aquele tronco ainda produzia ou proporcionava vida. Transformava-se servindo outras vidas. Transformava-se interna e externamente. Por fim, se é possível afirmar isso, dava sentido a outras existências, seja uma existência que busca de forma instintiva o alimento ou moradia, seja uma existência que busca sentido a partir da observação desse processo. Fez-me pensar que na própria morte há sentido, há produção de sentido. Assim como os abacates e mangas caídos, comidos pelos pássaros, abelhas, formigas. Os ciclos se repetem e as existências constroem sentido vivenciando esses ciclos e seus processos.

Nesse momento dou-me conta de que o meu processo não estava por começar. Ele já havia iniciado há tempos. (DIÁRIO DE PROCESSO, 2022).

Pensar sobre essas outras existências e como suas relações com a matéria se estabeleciam é parte essencial de meu processo, pois, apesar de não ser um processo coletivo de forma consciente, ainda assim teve a participação instintiva desses pequenos grandes interventores.

Retomando Ingold (2012), um dos elementos que o autor propõe em seu argumento é a ideia de pensar o mundo composto por *coisas* e não por objetos. Por ideia de *coisa* o autor se apoia de forma flexível no argumento proposto por Martin Heidegger.

Diferentemente de objeto, o autor entende *coisa* como uma espécie de lugar no qual há um entrelaçamento de acontecimentos. Para exemplificar essa ideia Ingold (2012) destaca o argumento do psicólogo James Gibson que, em sua abordagem ecológica para a percepção visual, sugere a ideia de que tanto o mobiliário de um cômodo, quanto os elementos presentes em um ambiente externo em meio à natureza é o que tornam esses ambientes habitáveis.

Partindo dessa ideia o autor recorre a um exemplo que se faz muito pertinente em minha pesquisa, principalmente por utilizar enquanto exemplo justamente uma árvore. Nas palavras do autor:

Lá está ela, enraizada na terra, seu tronco se erguendo e seus galhos se abrindo, balançando ao vento, com ou sem brotos ou folhas, dependendo da estação. A árvore é um objeto? Em caso positivo, como a definiríamos? O que é árvore, e o que é não árvore? Onde termina a árvore e começa o resto do mundo? Essas não são questões fáceis de responder – ao menos não tão fáceis como parecem ser no caso dos móveis no meu escritório. A casca, por exemplo, é parte da árvore? Se eu retiro um pedaço e o observo mais de perto, constatarei que a casca é habitada por várias pequenas criaturas que se meteram por debaixo dela para lá fazerem suas casas. Elas são parte da árvore? E o musgo que cresce na superfície externa do tronco, ou os líquens que pendem dos galhos? Além disso, se decidimos que os insetos que vivem na casca pertencem à árvore tanto quanto a própria casca, então não há razão para excluirmos seus outros moradores, inclusive o pássaro que lá constrói seu ninho ou o esquilo para o qual ela oferece um labirinto de escadas e trampolins. Se consideramos que o caráter dessa árvore também está em suas reações às correntes de vento no modo como seus galhos balançam e suas folhas farfalham, então poderíamos nos perguntar se a árvore não seria senão uma árvore-no-ar. (INGOLD, 2012, p. 28).

Para Ingold, a árvore não é um objeto, mas uma *coisa*. E por ser *coisa* possibilita tantos acontecimentos ao mesmo tempo em que se entrelaça com tantas outras *coisas*.

Nesse sentido, sinto-me provocado a refletir cada vez mais sobre a relação que estabeleço com a natureza em meu processo artístico. Reflexão essa que, a princípio, apresenta-se mais dura, racional, com a ideia de extrair da natureza uma prova, dissecá-la, analisá-la com rigor e compreender como aquilo foi formado, investigar quais foram os possíveis agentes envolvidos ou quanto durou a passagem de tempo de tais eventos e cada uma dessas transformações. Contudo, apesar da racionalidade apresentada nessa observação inicial, percebo o quanto esse lado investigativo na verdade é desdobramento de algo anterior. Algo que eu poderia chamar de encantamento.

Deste modo, identifico relações com o processo do artista Andy Goldsworthy envolvendo a apropriação direta e sensível dos elementos da natureza. Goldsworthy, em seu processo, capta tais elementos, suas texturas, formas, cores, movimentos, seus estados. A partir de um olhar notavelmente sensível apropria-se da matéria e das suas muitas potencialidades para desenvolver suas obras.

No documentário *Rivers and Tides*, há uma cena que me impactou e me fez pensar em muitas relações com meu processo: Goldsworthy desenvolve uma obra e lida com a incerteza do que vai ocorrer com ela. São galhos e gravetos de diversas espessuras intercalados minuciosamente formando uma espécie de semiesfera com uma abertura em seu centro. O processo foi realizado em um local no qual há o encontro entre as águas do rio e do mar. À medida que a maré aproxima-se e ocorre a cheia do rio, o artista relata não saber o que acontecerá. Em diálogo com outra pessoa ele diz que a obra não permanecerá intacta e que ficará à deriva no redemoinho.

Em seguida, ao observar as águas levando a obra – que permanece significativamente preservada (quase não se desmanchando) – o artista inicia uma reflexão acerca dessa experiência:

É como se fosse transportada para outra dimensão, para outro mundo, ou para outra obra.

Não se parece em nada com uma destruição.

Este momento realmente faz parte do ciclo eterno.

É como se tocássemos o coração deste lugar.

Para mim, é uma maneira de compreender.

Ver o que sempre estava ali, mas que não se via.

São momentos de uma beleza extraordinária, quando um trabalho adquire vida.

São por esses momentos que vivo.

(RIEDELSHEIMER, Thomas (dir.), 2004, 00:16:20).



Figura 21 – Sequência de prints das ações na obra de Andy Goldsworthy.
 Fonte: Riedelsheimer, Thomas (Diretor). Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working With Time. New York, New Video Group, 2004. Captura de tela do autor, 2024.

Alguns aspectos que Goldsworthy observa e comenta acerca da ação da natureza em sua obra me remetem ao processo de deterioração do tronco em meu trabalho.

É evidente que ao comparar os trabalhos, tratam-se de intervenções e objetivos distintos. No entanto, perceber as ações da natureza sobre a matéria é um dos aspectos que busco enquanto pontos de convergência.

Questionei-me muitas vezes sobre o que aconteceria com aquele tronco

caso eu não interrompesse a ação dos insetos, realizando o corte e a limpeza do mesmo enquanto intervenção.

Provavelmente eu responderia que, em longo prazo, sua abertura aumentaria ou surgiriam novas aberturas, poderia ficar mais frágil, ceder, entrar em contato com a terra e a umidade, apodrecer com maior facilidade e desaparecer. Quanto tempo isso levaria? Dificilmente saberia dizer. Ocorreria, de fato, dessa forma? Não posso ter certeza. São hipóteses, incertezas e, ao mesmo tempo, manifestações do imaginário diante daquilo que já observava em meu cotidiano nesse espaço.

Do mesmo modo que isso é compreendido enquanto uma possibilidade, também considero minha intervenção enquanto outra possibilidade. E refletindo sobre a fala sensível de Goldsworthy penso que a matéria com a qual lido se renova a partir de ciclos. Ciclos esses, que falam de transformação, de continuidade e ressignificação.

Enquanto interventor, manipular os pedaços do tronco e transformá-los em algo novo talvez remeta de modo bastante inconsciente à necessidade, ou à tentativa, de dominar a natureza. E observando o processo e as obras de Goldsworthy, de modo geral, penso que relacionar-se com a natureza é sempre incerto. Enquanto busco ressignificar a matéria em meu processo, procuro também retomá-la, falar de sua existência, de seu ciclo.

Talvez essa seja a forma de mostrar que, apesar de interromper um ciclo natural, exista uma relação de sensibilidade e desejo em meu processo de manter esse ciclo em curso, vivo.

Outro aspecto que destaco sobre Goldsworthy e que se relaciona com as vivências que tive é a percepção na relação com a natureza. Perceber o quanto uma existência se relaciona com outra, fazem parte de algo, dialogam umas com as outras.

A materialidade parece dialogar consigo mesma nas obras de Goldsworthy. Em uma série de experimentações, intitulada “Olmo”, o artista utiliza folhas de olmos de diferentes tonalidades, intercalando-as, sobrepondo-as na superfície de cascas ou galhos do próprio olmo, sobre a água, entre outras possibilidades.

Um dos aspectos que mais me chamou atenção é a passagem de cores e tonalidades alcançadas na combinação das folhas. Essas, por sua vez,

apresentam tonalidades de acordo com o momento do ciclo que estão: verdes, que caíram recentemente; amarelas, um pouco mais velhas, mas apresentando uma tonalidade bastante intensa; avermelhadas e marrons, já em estado seco e se decompondo, transitando para uma tonalidade ainda mais escura.



Figura 22 – Passagem de cores utilizando folhas de olmo, de Andy Goldsworthy.
Fonte: GOLDSWORTHY, Andy. 2004, p.139.



Figura 23 – Exemplo de passagem de cores com folhas em diferentes estados de decomposição, de Andy Goldsworthy.

Fonte: GOLDSWORTHY, Andy. 2004, p.42.

Tudo isso me faz pensar em como essa materialidade se conecta com si mesma. Da mesma forma, a respeito de meu processo, penso nas possíveis conexões entre os trechos cortados do tronco enquanto registros de uma existência. Os registros posteriormente organizados em novas composições estabelecem relações entre si, continuam de forma simbólica uma espécie de ciclo.

Goldsworthy apresenta uma ideia bastante próxima em um dos relatos de seu processo:

Following the colours that occur in a leaf is an attempt to understand change that runs through all things.

Despite the possibility that one day there will be no more elm trees left, the challenge is to look to the life that may come out of their death. Not only did the materials that I used today come from a dead elm, but the waterfall where I worked has also been created by fallen branches from nearby dead elm trees that have accumulated in the burn. (GOLDSWORTHY, 2004, p.127).

2.2.2 Ferramentas

Richard Sennet propõe a ideia de consciência material enquanto característica dos artífices. Tal ideia está ligada ao interesse que temos pelas coisas que podemos modificar. Diante disso, o autor elenca três questões básicas que movem esse pensamento e interesse em transformar algo: metamorfose, presença e antropomorfose. (SENNET, 2020). No entanto, destaco especificamente o conceito de antropomorfose a fim de estabelecer possíveis relações com a ideia de associar os fragmentos da árvore às memórias (pedaços de uma consciência sensível daquela existência).

A antropomorfose ocorre quando imputamos qualidades humanas a uma matéria bruta; as culturas supostamente primitivas imaginam que numa árvore podem viver espíritos, que portanto também habitarão uma lança talhada em sua madeira; os sofisticados personalizam os materiais quando usam palavras como *simples* ou *simpático* para se referir aos detalhes de acabamento de um armário. (SENNET, 2020, p. 138).

Considero que meu processo é desenvolvido a partir de três categorias de ferramentas, por assim dizer.

A primeira dessas ferramentas são os insetos, intempéries e quaisquer fenômenos naturais, além de, é claro, as próprias propriedades da matéria. Vejo esse conjunto de fatores funcionando como verdadeiras ferramentas, criando rachaduras, camadas de matéria orgânica, buracos, ranhuras, caminhos, entre outras espécies de registros que ficaram gravados no tronco.

A seguir, o registro de caminhos e pequenos furos feitos pelas formigas ao longo do comprimento do tronco (fig. 24). Essas marcas não aparecem de forma detalhada nas impressões, mas certamente contribuíram no processo de decomposição da madeira e, juntamente com as brocas, criaram regiões ocas no tronco.



Figura 24 – Marcas no tronco causadas pelas formigas.
Fonte: acervo pessoal.

Após o primeiro corte em topo realizado, o qual separava a região das raízes do restante do tronco, é possível observar orifícios maiores no centro do tronco. No interior desses orifícios, feitos pelas brocas, havia farelos de madeira e todo tipo de detrito orgânico expelido por elas. A seguir podemos observar que, apesar da presença em quantidade muito inferior às das formigas, as marcas deixadas pelas brocas na madeira são mais evidentes.



Figura 25 – Orifícios causados por larvas de besouro (broca).
Fonte: acervo pessoal.

Compreendendo a segunda categoria de ferramentas, penso nas ferramentas manuais que utilizei para o corte e a retirada do tronco, como o serrote, o machado e a chibanca. Tratam-se de ferramentas brutas e dificilmente seriam pensadas como ferramentas de um processo artístico. No entanto, as marcas dos cortes feitos com o serrote se fazem presentes em todo meu processo.

A respeito das ferramentas, Sennet comenta sobre as relações que estabelecemos com as mesmas enquanto busca por seu aperfeiçoamento em determinados processos, vivenciando questões como a compreensão de seu funcionamento, a adaptação ou o possível improviso. A partir de sua utilização, as ferramentas podem nos guiar a partir de processos intuitivos e imaginativos (SENNET, 2020).

Quando optei por manter as ranhuras e linhas criadas pelo serrote na madeira, optei também por transformar uma ferramenta de trabalho em uma ferramenta artística. Nesse sentido acredito que o trabalho se faz presente de forma física e simbólica ao longo de meu processo.

Por fim, também utilizo as ferramentas tecnológicas, a partir da fotografia digital e da manipulação de imagens em software gráfico. Essas são as ferramentas que se apresentam enquanto recursos bastante precisos na construção da imagem.

Ações que dificilmente realizaria manualmente, como a multiplicação de camadas das impressões, posicionadas simetricamente, ou a criação de padrões a partir do espelhamento preciso, não são só possíveis como também manipuláveis em muitos aspectos. Durante a etapa na qual trabalho com essas ferramentas sinto-me bastante livre, no sentido de imaginar alguma possibilidade e poder realizá-la sem grandes restrições ou percalços oferecidos pela matéria ou suporte.

2.2.3 Novas associações

Lembro-me que durante o processo de associação dos discos das árvores com a ideia de memórias surgiram-me muitas imagens. Registrei algumas delas no diário de processo artístico, realizando observações e reflexões.

Como se pudessem ser conectadas novamente, vinha-me a figura de uma nova árvore, com interligações entre os discos cortados. Sentia que a ideia de tridimensionalidade reaparecia em meu processo. Esbocei a ideia de uma árvore reconstruída com todos os fragmentos do tronco, procurando pensar em possibilidades de conexões entre cada peça (fig. 26).

A partir dessa imagem lembrei a ideia de projeções de sombras e formas a partir das aberturas nos discos, imaginando outras propostas tridimensionais que poderiam ser construídas (fig. 27).

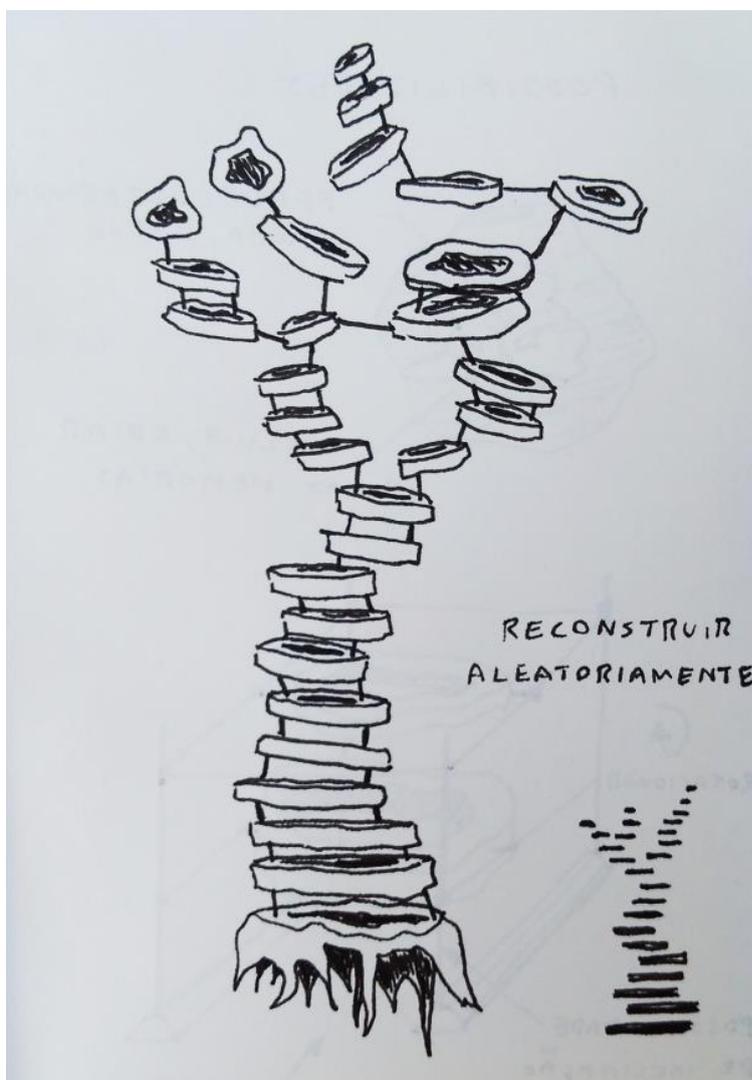


Figura 26 – Esboço de árvore com discos interligados.
Fonte: acervo pessoal.

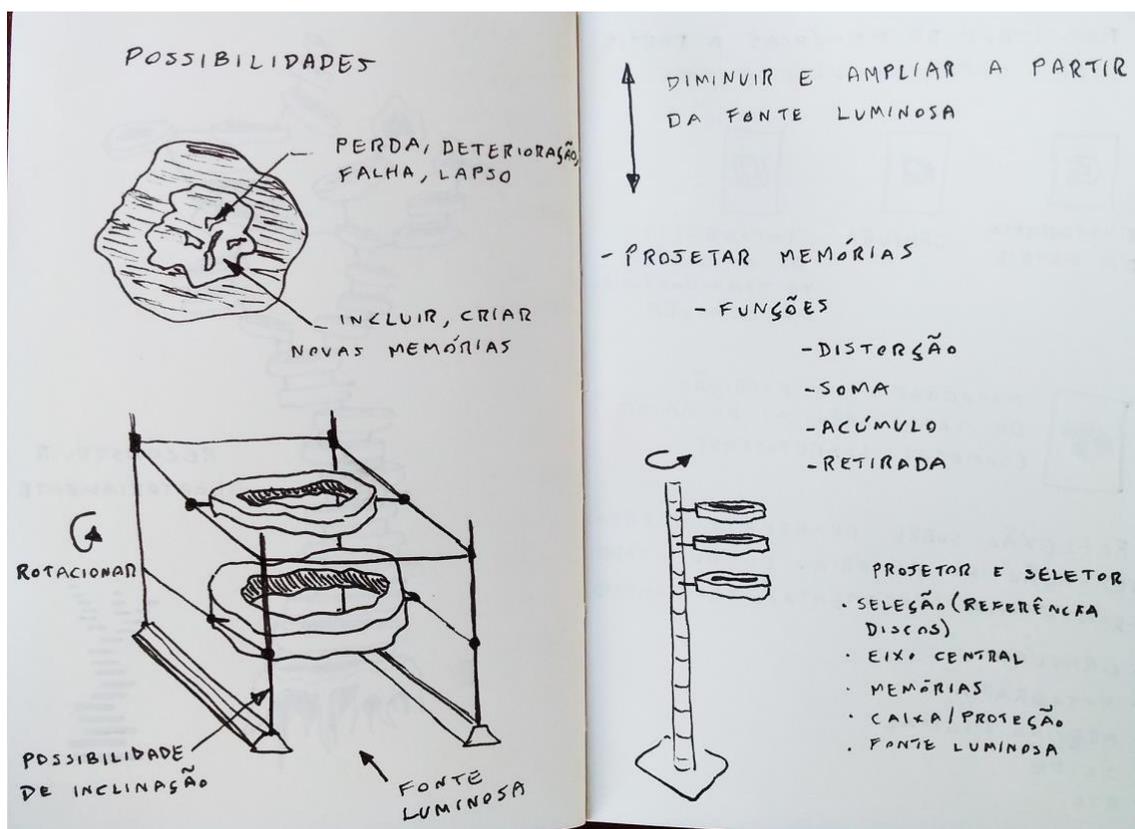


Figura 27 – Esboços de objeto projetor.
Fonte: acervo pessoal.

A partir dessas ideias, decidi iniciar o corte do tronco em discos com espessuras de medidas aproximadas. Inicialmente cortei o trecho das raízes e posteriormente dois discos.

Diferentemente dos primeiros discos que havia cortado e possuíam uma abertura interna, nesse reencontro pude presenciar em tempo real, por assim dizer, o surgimento dessas aberturas. Foi a partir desse reencontro que descobri, por exemplo, a origem dos pequenos orifícios no centro da árvore enquanto atividade das larvas de besouro se alimentando.

Se no primeiro encontro meu olhar era atraído pela abertura em si, enquanto uma verdadeira passagem ao longo do tronco, assemelhando-se à ideia da perda de um trecho daquela existência – uma memória perdida –, nesse reencontro são as pequenas marcas, caminhos e orifícios que chamam minha atenção. Tais quais cicatrizes, tratam-se de registros que evidenciam as ações de seus atores. Nesse caso, o caminho criado pelas larvas de besouro, apresenta-se enquanto pequenos orifícios (fig. 28), mas que não deixam de ser ferimentos, cicatrizes ou marcas em um corpo.



Figura 28 – Detalhe de corte realizado e orifícios causados pelas larvas de besouro.
Fonte: acervo pessoal.

Relembro uma vez mais os aspectos sensíveis das obras e do processo artístico de Frans Krajcberg. O olhar para a condição da matéria, para as suas marcas e seu estado de sobrevivência são aspectos que dizem respeito à história daquele ser. O artista em momento algum oculta isso. Pelo contrário, o processo de Krajcberg apresenta um aspecto interessante no que diz respeito à retirada da matéria como é: pronta a partir de sua própria condição.

Fernandino (2014) aponta tais aspectos acerca das grandes esculturas feitas pelo artista, utilizando os restos de árvores calcinadas pelas queimadas.

Suas esculturas-troncos são construídas com a madeira bruta, polida ou não, para evidenciar a forma pura. Entretanto, mais tarde, passa a pintá-las com o vermelho, o óxido de Ferro e o negro, o manganês, pigmentos coletados nas terras de Minas. Sua cor passa a ser, desde então, o vermelho do fogo e o preto do carvão. (FERNANDINO, 2014, p. 266)



Figura 29 – Escultura de Frans Krajcberg, realizada a partir de tronco calcinado pelas queimadas.

Fonte: FERNANDINO, F. (R)evolução Frans Krajcberg, o poeta dos vestígios.

Evidentemente há intervenções, mas o artista parece sempre manter em destaque justamente os aspectos que o impactaram e motivaram. Nesse ponto, considero similaridades em meu processo. Acredito que o próprio encontro e escolha da matéria já compartilhem desse olhar. Evidenciar as grandes aberturas que se apresentavam no corte do tronco, bem como pequenos orifícios e as próprias marcas dos cortes, foram escolhas que buscam manter em evidência todas as ações que aquela matéria sofreu, seja a partir da intervenção de processos naturais, como também da intervenção humana.

Retomando meu processo, apresento a seguir detalhes do primeiro disco cortado (Fig. 30) e sua respectiva impressão já digitalizada (Fig. 31). Diante do processo desgastante dos primeiros cortes realizados com o serrote, abandonei momentaneamente a ideia de uma possível experimentação tridimensional, limitando-me a continuar com as impressões e sobreposições das imagens digitalmente.



Figura 30 – Disco cortado e tratado com óleo vegetal.
Fonte: acervo pessoal.

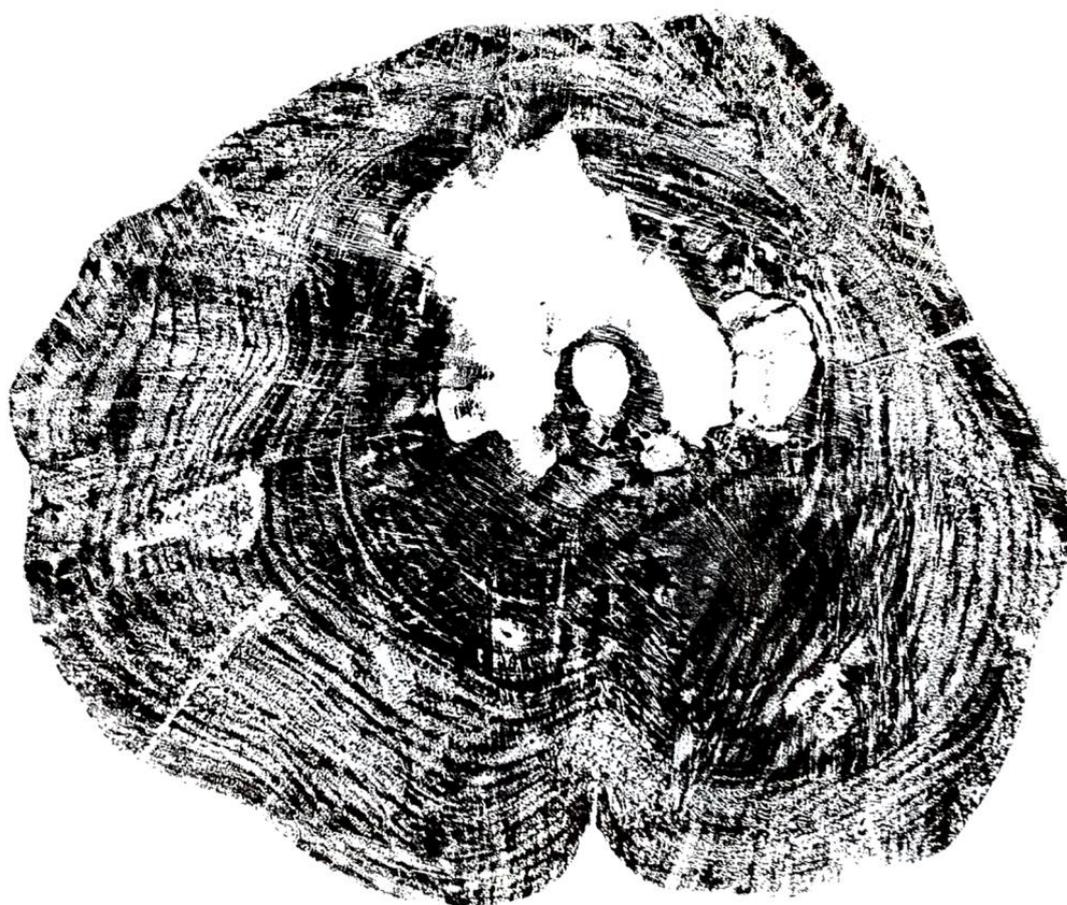


Figura 31 – Detalhes de impressão.
Fonte: acervo pessoal.

3. TEMPO SINTÉTICO

Após realizar algumas comparações entre o processo manual e digital, optei por dar continuidade a partir da manipulação digital, considerando o grande número de camadas que poderiam ser multiplicadas e manipuladas com maior controle e precisão. Além disso, decidi eliminar o fundo branco das imagens, considerando-o enquanto interferência no resultado desejado. Dessa forma, pude sobrepor diversas camadas sem a presença de um segundo plano, adequando o processo à ideia de transparências.

Decidi então explorar mais possibilidades, inclusive no que diz respeito às dimensões das imagens. Nos experimentos digitais pude ampliar áreas, número de camadas e o deslocamento das impressões dos discos. Esse distanciamento não era possível utilizando o papel, pois suas dimensões eram limitadas. Com isso pude desenvolver imagens com espaçamentos maiores e consequentemente contrastes maiores entre áreas entintadas e vazias (fig. 32).

Dessa forma, avalio que nesse momento senti a necessidade de experimentar outras possibilidades. Nesse contexto, à medida que desenvolvia novos procedimentos e experimentações distanciava-me do processo manual de sobreposição de imagens, caminhando em direção à linguagem digital. Essas mudanças de percurso e escolhas por novos procedimentos são descritas por Cecília Almeida Salles (1998) enquanto aspectos de um método investigativo no processo de construção da obra. Em suas palavras:

[...] hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo outras. E, assim, dá-se a metamorfose: o movimento criador. Tudo é mutável, mas nem sempre é mudado. (SALLES, 1998, p. 142).

De qualquer modo, sinto que a mudança nesse percurso tem uma relação direta com a facilidade de trabalhar digitalmente com os registros impressos. Ou seja, apesar de ser uma mudança de suporte, ainda assim se mantém alinhada com os mesmos propósitos estéticos.

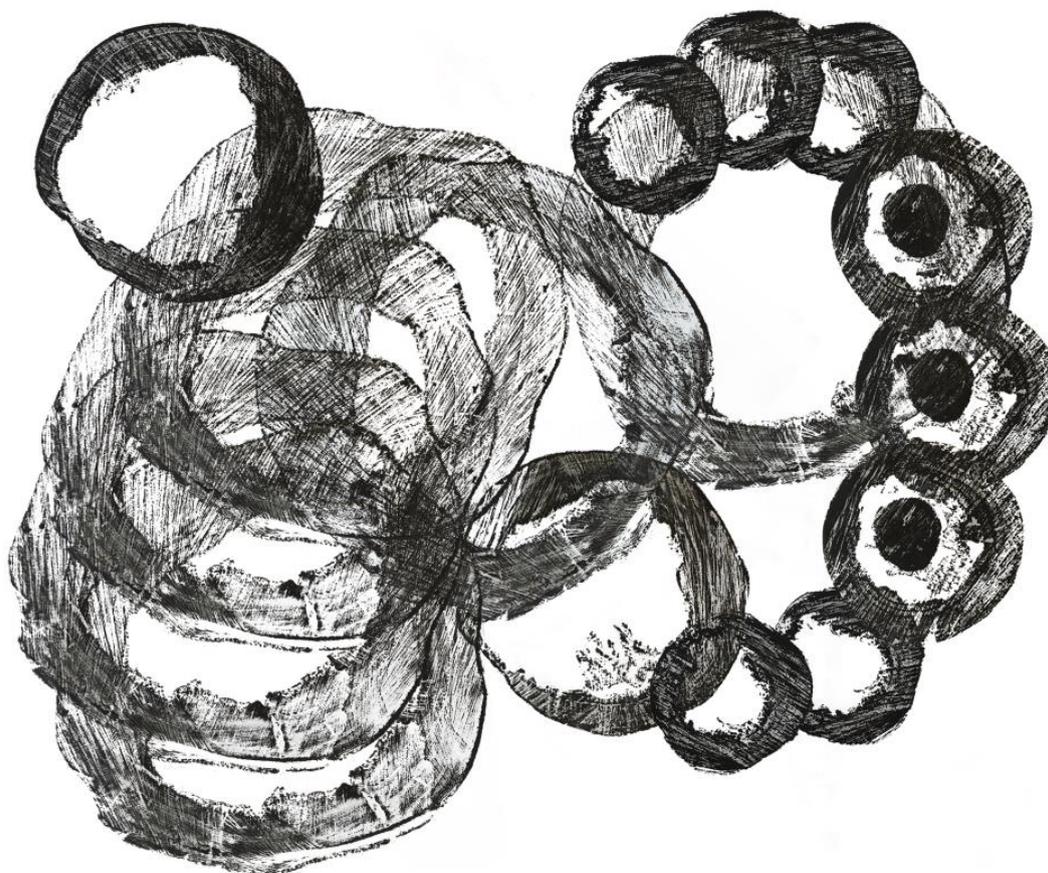


Figura 32 – Experimento com sobreposições digitais.
Fonte: acervo pessoal.

Destaco uma imagem na qual realizei o processo de sobreposição de várias cópias da impressão digitalizada em um sentido único, buscando padronizar o deslocamento entre as camadas copiadas. Esse processo me despertou muito interesse, pois percebi que a repetição de uma única impressão apresentou enquanto resultado um aspecto tridimensional (fig. 33). Ou seja, com essa combinação de impressões, percebi a possibilidade de gerar volume e profundidade mediante os contrastes entre as áreas vazias e entintadas.

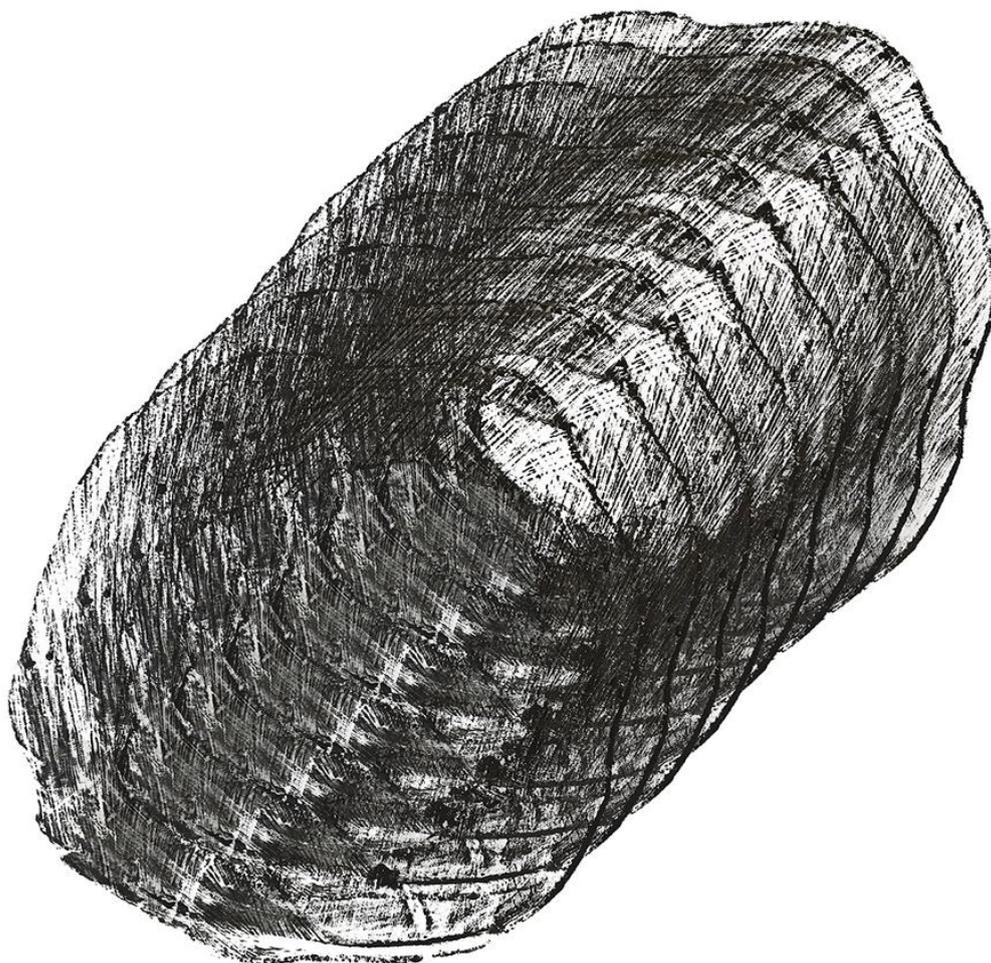


Figura 33 – Boris Moreno, *Recordar, repetir*, 2020. Sobreposição digital de impressão, 80 x 80 cm.

Fonte: acervo pessoal.

O resultado do processo dessa imagem me impactou por dois motivos principais: a ideia de fazer desaparecer/desaparecimento de um espaço vazio (que se faz presente na imagem isolada) quando há uma sequência de repetições sobrepostas desse módulo visual; o surgimento de certa tridimensionalidade enquanto resultado desse acúmulo de camadas.

A respeito da primeira ideia penso em possíveis relações desses módulos visuais a partir de aspectos como o equilíbrio entre preto e branco, considerando justamente os espaços vazios (nesse caso, brancos).

Tais conceitos são abordados pelo artista Wucius Wong em seu livro “Princípios de forma e desenho”. No que diz respeito às formas positivas e negativas, Wong (1998) comenta que nos desenhos branco-e-preto há certa tendência ao considerar as formas pretas enquanto espaços preenchidos (positivos) e as formas brancas enquanto espaços não preenchidos (negativos). No entanto, ele destaca que quando essas formas se interpenetram ou se interseccionam passa a ser difícil definir aquilo que é positivo e negativo.

Quando digitalizei a impressão do módulo isolado, apaguei o fundo branco da mesma, de forma que pudesse sobrepor repetidas vezes a imagem sem que as áreas brancas cobrissem a imagem anterior. Dessa forma, pode-se considerar enquanto espaço vazio não somente o centro da imagem (espaço oco do disco de madeira), mas também as linhas brancas da textura da madeira. Ou seja, durante o processo de construção da imagem em questão desconsidere os espaços vazios (brancos). A presença do branco vem antes de todas as camadas, apenas para criar o contraste entre figura e fundo.

A respeito do aspecto tridimensional apoio-me também nos conceitos de espaço plano e espaço ilusório, abordados por Wong (1998). O artista elenca algumas possibilidades de utilização de uma forma plana em um espaço ilusório. Dentre elas, destaco especificamente a superposição:

Quando uma forma se superpõe a outra, é vista como estando em frente ou acima da outra. As formas planas podem não ter espessura alguma perceptível, mas se ocorre superposição, uma das duas formas tem de ter algum desvio, por mais leve que seja, do plano da imagem (WONG, 1998, p.129).

Tratando-se dessa imagem, tenho a sensação de que apliquei tal conceito em meu processo de modo quase literal: Os módulos foram superpostos diversas vezes, mantendo um pequeno desvio entre si, ligeiramente padronizado – no que diz respeito à variação do deslocamento diagonal e à distância de espaçamento – já que não era uma preocupação nesse momento manter rigor absoluto.

Penso que a partir dessas duas ideias, ainda que não estivesse tão claro para mim nesse momento, iniciei uma espécie de seleção técnica,

incorporando procedimentos ao processo de construção das imagens.

No entanto, acho importante adotar uma postura atenta a tais procedimentos. Em relação ao uso da tecnologia em processos artísticos, Ostrower (2013, p. 186) destaca um pensamento bastante significativo levando em conta algumas questões com as quais me deparei em minha produção:

Pois, usar determinadas técnicas, só como demonstrações de tecnologia, criando formas isentas de sentimentos e afetos, equivaleria a produzir uma espécie de catálogo ilustrado do desempenho técnico da máquina. Mesmo que certos efeitos visuais possam ser excitantes num primeiro momento, o nível ótico ainda não é o ético; mas o estético sempre encerra o ético.

Sendo assim, a ideia não era repetir a técnica, mas explorar outras possibilidades a partir desse princípio. No que diz respeito à utilização de técnicas ou ferramentas digitais, acredito que em diversos momentos de meu processo precisei olhar cuidadosamente à que servia determinada técnica. E apesar de repetir muitas vezes alguns procedimentos, procurei explorá-los de novas formas a cada imagem, pois há uma praticidade e rapidez na manipulação e visualização desses procedimentos digitais na mesma medida em que há o risco de um automatismo.

Nesse sentido, transitar entre procedimentos manuais e digitais, perceber suas particularidades, bem como a passagem variável do tempo executando cada uma delas, me manteve em um estado de equilíbrio, por assim dizer. Envolvendo-me ora com a natureza, ora com a tecnologia, percebia as particularidades e limitações de cada processo.

Sinto que momentos como o contato direto com a matéria, com o espaço no qual ela se encontrava, e com o próprio trabalho de manipular e sentir esse suporte, possibilitavam um olhar mais sensível, imaginativo. Finalizar um corte, por exemplo, era um momento de vislumbre no qual retirava uma parte do todo e observava os detalhes que estavam ocultos em seu interior. Manchas e colorações diversas, formas e diferenças entre os trechos que estavam deteriorados, entre outros aspectos.

Em contrapartida, após digitalizar a impressão desse fragmento, distanciava-me daquela matéria e lidava com sua imagem em um suporte

totalmente novo. Esse suporte, por sua vez, possibilitava ações e ajustes específicos, por meio de suas ferramentas. Diante disso, tais ações abriam novos caminhos e possibilidades, pois dificilmente eu conseguiria visualizar mentalmente os resultados da multiplicação, espelhamento e sobreposição de camadas, por exemplo.

Embora o resultado do processo manual e digital fosse imprevisível até ser realizado, houve uma facilidade em solucionar digitalmente aspectos como um distanciamento maior ou menor, o controle de transparência das camadas, as áreas que se deseja sobrepor com exatidão, entre outras questões. A meu ver, entretanto, o recurso mais importante quando migrei para o suporte digital foi a possibilidade de alterar as dimensões de cada impressão e sobrepô-las em proporções diferentes das reais. Essa é uma característica que se faz presente a partir do momento em que meu suporte é alterado. Ou seja, minha matéria já não é a mesma. Ela compartilha seus aspectos visuais, mas detém uma possibilidade maior de manipulação.

Dessa forma, sem estabelecer qualquer tipo de relação hierárquica, encaro meu processo como um diálogo constante entre esses dois universos: o manual e o digital.

Por outro lado, apesar de desenvolver essas etapas e procedimentos em um suporte digital e bidimensional, percebia um possível diálogo com a escultura, considerando a inserção de camadas e sobreposições em novos locais como uma forma de modelar, na qual multiplica-se artificialmente a matéria de um local e incorpora-a em outro, aumentando ou diminuindo o volume.

Continuei realizando diferentes experimentações e buscando explorar possibilidades sem adotar um padrão ou regra. As sobreposições foram rotacionadas, deslocadas, acumuladas, combinadas, distanciadas, entre outras ações (Fig. 34, 35 e 36).



Figura 34 – Boris Moreno, *Sem título*, 2020. Sobreposição digital de impressão, 80 x 80 cm.
Fonte: acervo pessoal.

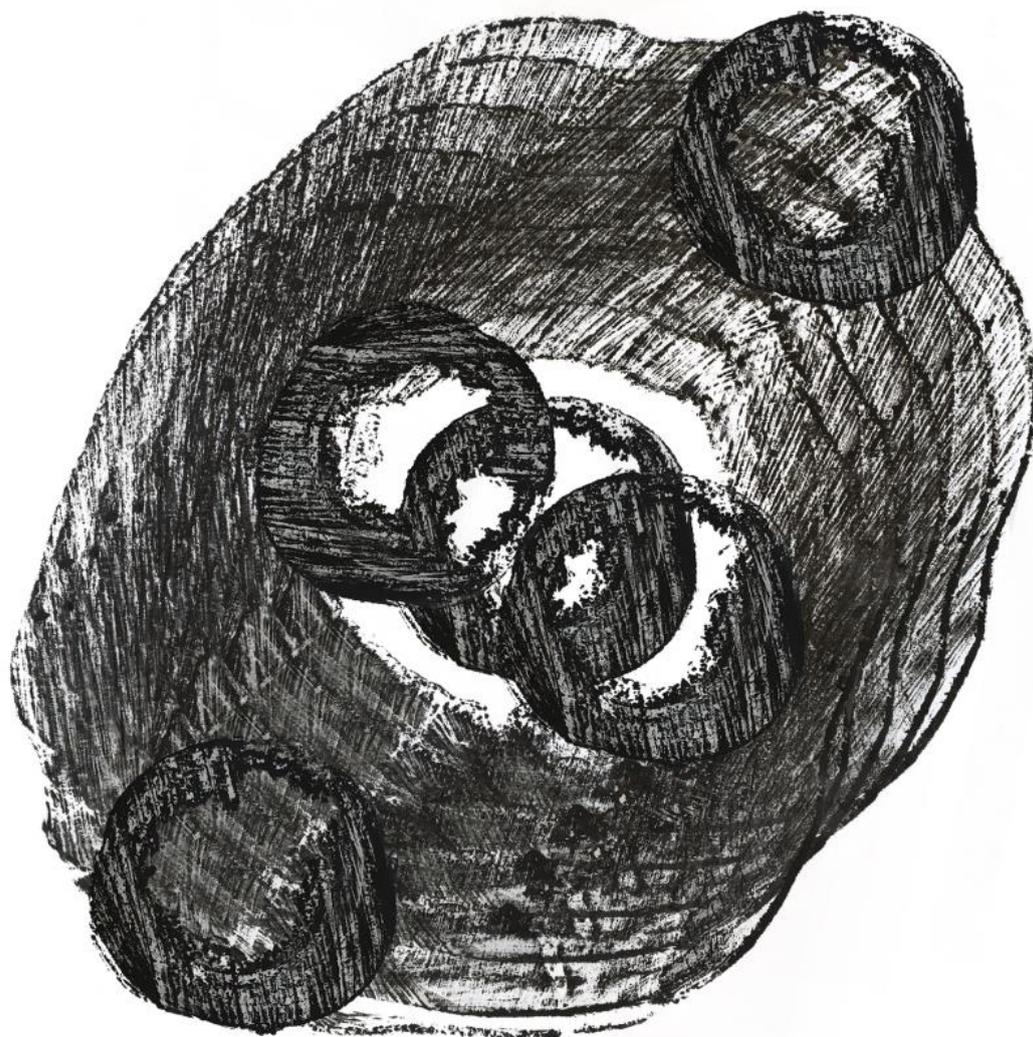


Figura 35 – Experimento com sobreposições digitais.
Fonte: acervo pessoal.

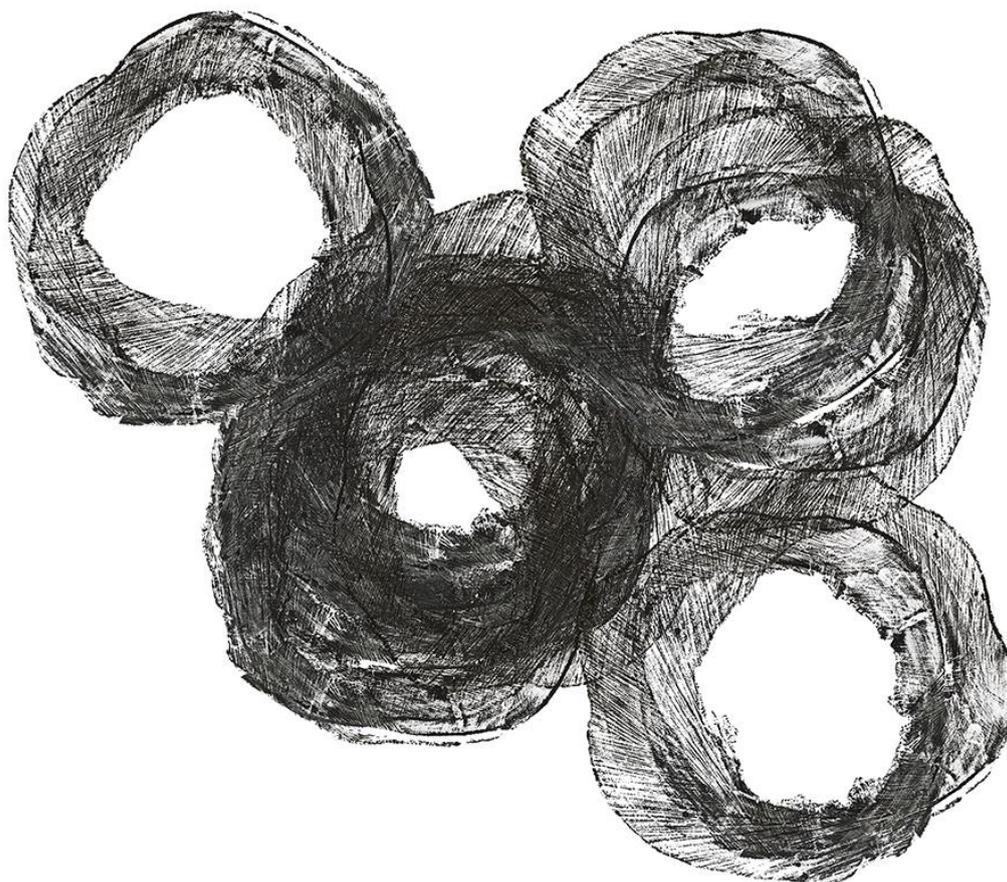


Figura 36 – Boris Moreno, *Recordar, reconstruir*, 2020. Sobreposição digital de impressão, 80 x 80 cm.
Fonte: acervo pessoal.

A multiplicação e o acúmulo das camadas de impressões evidenciavam para mim um caminho que, ao mesmo tempo em que estava sendo construído e se apresentava enquanto novo, também era uma espécie de retorno. Retorno à matéria da qual se originaram as impressões. À medida que as impressões ganhavam volume e profundidade a partir do processo digital, tomavam formas tridimensionais, muito semelhantes aos discos de madeira cortados.

Nesse sentido, percebo o lembrar e o ressignificar presentes em meu processo. Gosto de encarar meu material de trabalho como registros, lembranças, memórias, fragmentos de outro tempo, entre outras nomenclaturas

possíveis que dão sentido a esse caminho trilhado durante o processo.

Durante as manipulações digitais decidi experimentar recursos de espelhamento, além de realizar cortes nas imagens. Eram intervenções que realizava pela primeira vez. Nesse processo, criava padrões e imagens simétricas, retirando posteriormente trechos próximos de suas extremidades buscando uma espécie de enquadramento. A seguir, o primeiro teste realizando o enquadramento a partir de cortes da imagem.

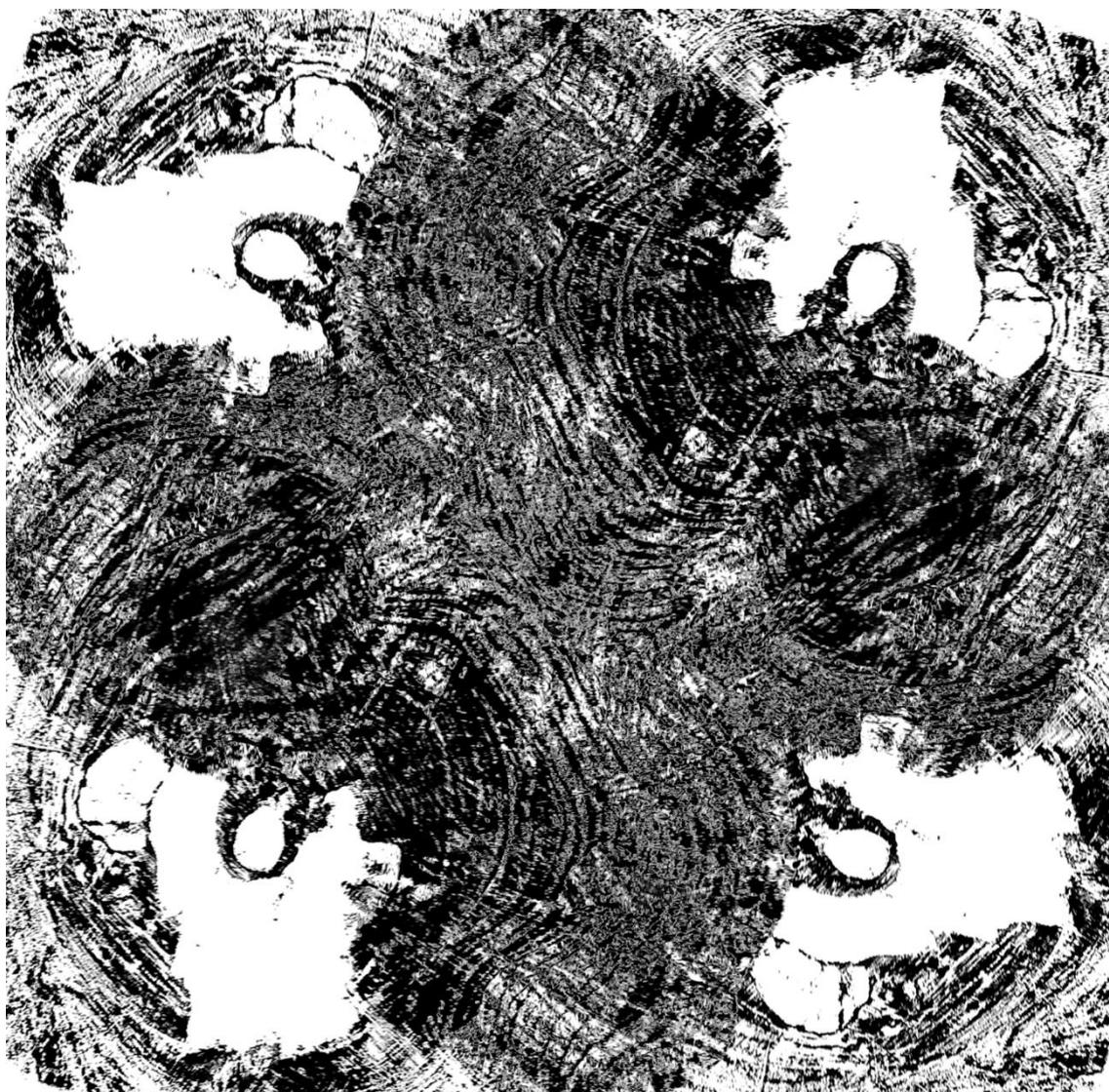


Figura 37 – Sobreposição digital utilizando espelhamento.
Fonte: acervo pessoal.

Em seguida, fiz novas experimentações revisitando as antigas impressões e realizando o espelhamento e a sobreposição de camadas. Os resultados me pareceram bastante interessantes na medida em que percebia que caminhavam para uma linguagem mais figurativa, inicialmente aproximando-se de símbolos e padrões (fig. 38).

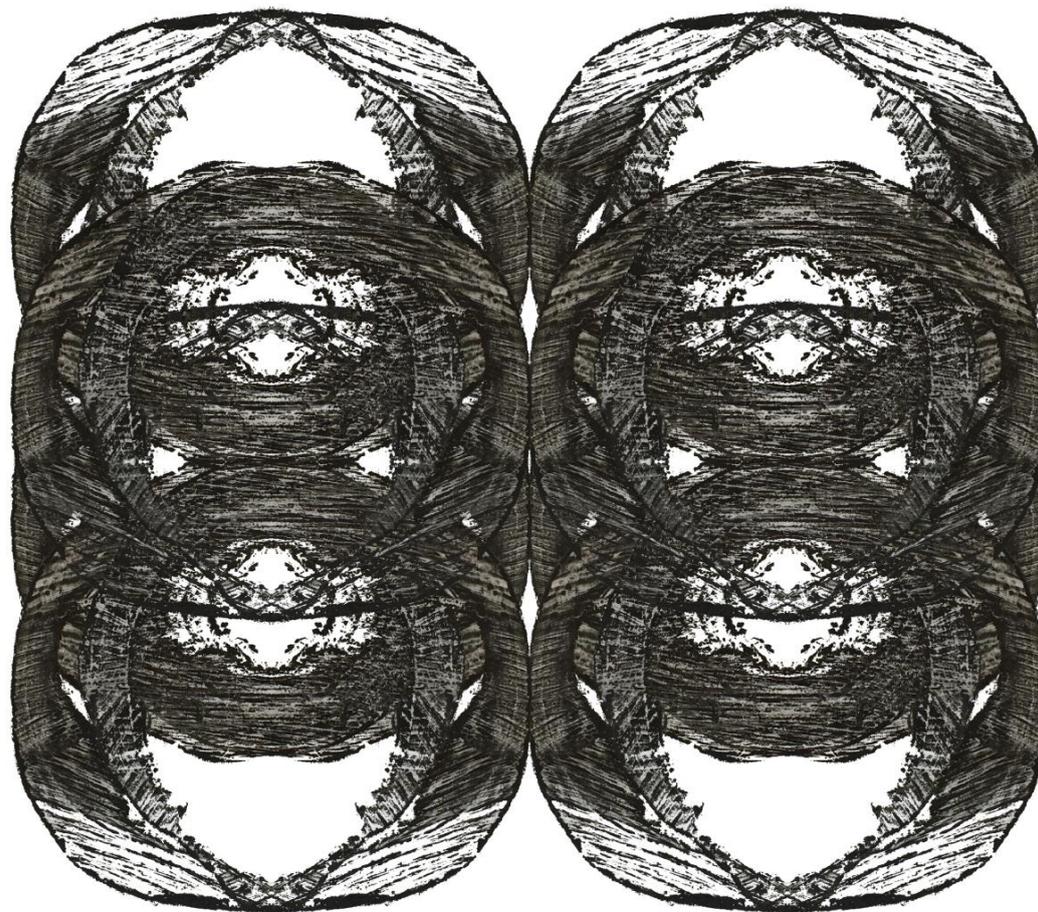


Figura 38 – Processo de sobreposição e justaposição digital.
Fonte: acervo pessoal.

A partir desses padrões mais figurativos estabeleço aproximações com as gravuras do artista Odetto Guersoni a partir de aspectos processuais como a justaposição e a sobreposição das impressões de modo ordenado, seguindo um padrão simétrico.

Nessa aproximação é possível perceber que entre as áreas que estão sobrepostas surgem novas formas. Esses resultados se dão tanto a partir dos contrastes entre os espaços vazios, criando novas áreas de luz, quanto do

contraste entre as transparências das áreas tonais.



Figura 39 – Odetto Guersoni, Formas Justapostas XLIX, 1973, Xilogravura, 89 cm x 60 cm.
Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43552/formas-justapostas-xlix>.



Figura 40 - Odetto Guersoni, Emblemática VI, 1979, xilogravura, 90 x 60 cm.
Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Emblematica-VI/CAD7B4907A154564E101395DB49F72BC>.

Foi a partir dessas experimentações que comecei a perceber o uso das impressões enquanto unidades modulares visuais. Ou seja, a ideia de padrão abordada em minha pesquisa está ligada à repetição de um módulo visual padronizado.

A partir dessa ideia, iniciei uma busca por novos pedaços de madeira de espécies de árvores diferentes que, por sua vez, poderiam apresentar outras formas, texturas e visualidades distintas. Inclusive, além das diferenças no que diz respeito à espécie da árvore, há também diferenças diretamente relacionadas a outras presenças (bichos, insetos) que esses pedaços de tronco “acoplavam”.

Um desses novos módulos foi retirado de um pedaço de tronco caído no entorno da chácara. O tronco já estava todo carcomido por cupins e apresentava fendas e ranhuras em toda a lateral. Realizei alguns cortes com o objetivo de retirar módulos que pudessem se diferenciar significativamente, dados seus locais distantes ao longo da extensão do tronco. A seguir alguns módulos selecionados (Fig. 41) e o processo realizado digitalmente (Fig. 42).



Figura 41 – Módulos selecionados a partir de cortes de árvore apodrecida e carcomida por cupins.

Fonte: acervo pessoal.

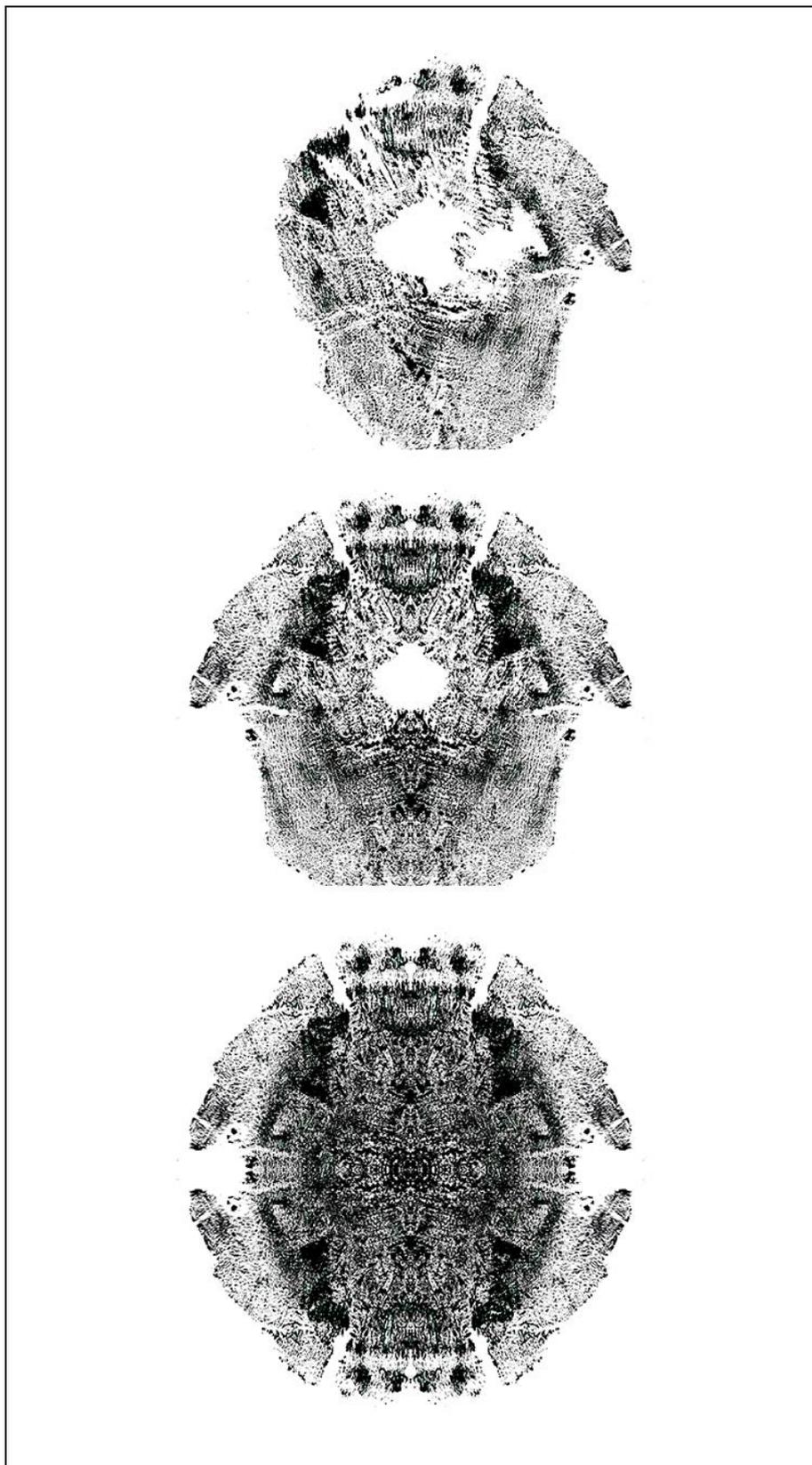


Figura 42 – Processo utilizando unidades modulares.
Fonte: acervo pessoal.

Para mim, a ideia de construção da imagem a partir de uma unidade modular dialoga tanto com a linguagem bidimensional quanto tridimensional, justamente por compreender a transição entre suportes.

Noto certas semelhanças com algumas obras de Amilcar de Castro e de Lygia Clark partindo da ideia de utilizar unidades modulares, multiplicá-las, combiná-las de diferentes modos e construir composições padronizadas, simétricas e assimétricas.

Nas imagens a seguir, o artista utiliza módulos em baraúna com mesmo tamanho e forma, criando composições com características padronizadas.

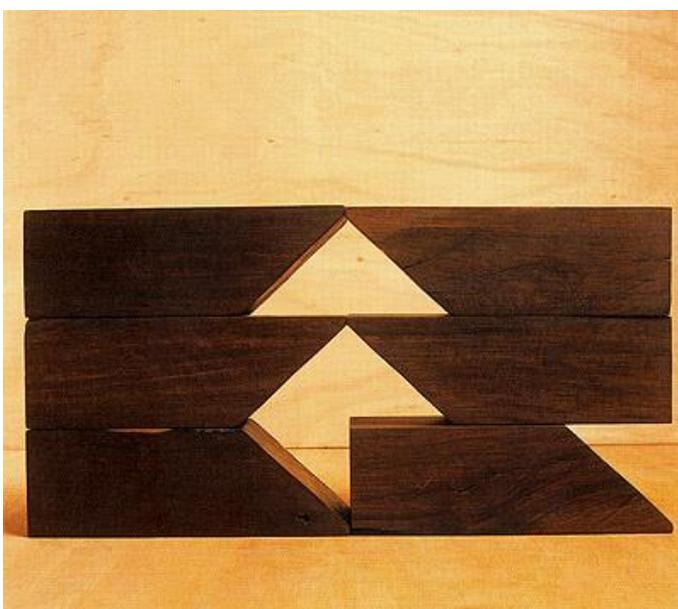


Figura 43 – Amilcar de Castro, sem título, 1990, baraúna.
Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63827/sem-titulo>.



Figura 44 – Amilcar de Castro, sem título, década 90 - 29x60x12,5cm – baraúna.
Fonte: <https://institutoamilcardecastro.com.br/esculturas-madeira.html>.

O conjunto de obras de Lygia Clark, *Espaço modulado*, também me fez pensar em possíveis diálogos com aspectos do processo de construção da imagem. A maior parte das composições apresenta fundo preto em contraste com linhas brancas dividindo essa superfície e ao mesmo tempo dando a sensação de uma possível sobreposição entre módulos.

Nesse sentido, penso justamente na utilização desses espaços de contrastes criados a partir da presença de luz que divide os espaços preenchidos. Percebo que há uma ilusão de profundidade compartilhada, pois se tratam de imagens bidimensionais que alcançam a ideia de planos sobrepostos a partir do contraste entre os tons.

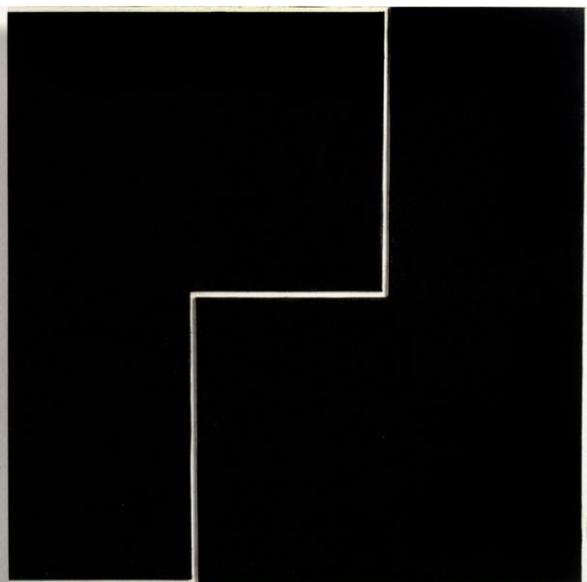


Figura 45 – Lygia Clark. Espaço modulado nº2, 1984, Tinta automotiva sobre madeira, 30,3 cm x 30,3 cm.

Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/99/espaco-modulado>



Figura 46– Lygia Clark. Estudo para Espaço modulado, 1958, Colagem de cartão, 20 cm x 20 cm.

Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/obras/55676/espaco-modulado>

Considerando ainda a ideia dos contrastes gerados a partir das sobreposições, fiz algumas experimentações sobrepondo dois módulos de forma deslocada e aplicando diversos graus de transparência. A imagem a seguir apresenta um dos resultados no qual os tons de transparência se sobrepõem e essas áreas chegam próximas ao preto absoluto.

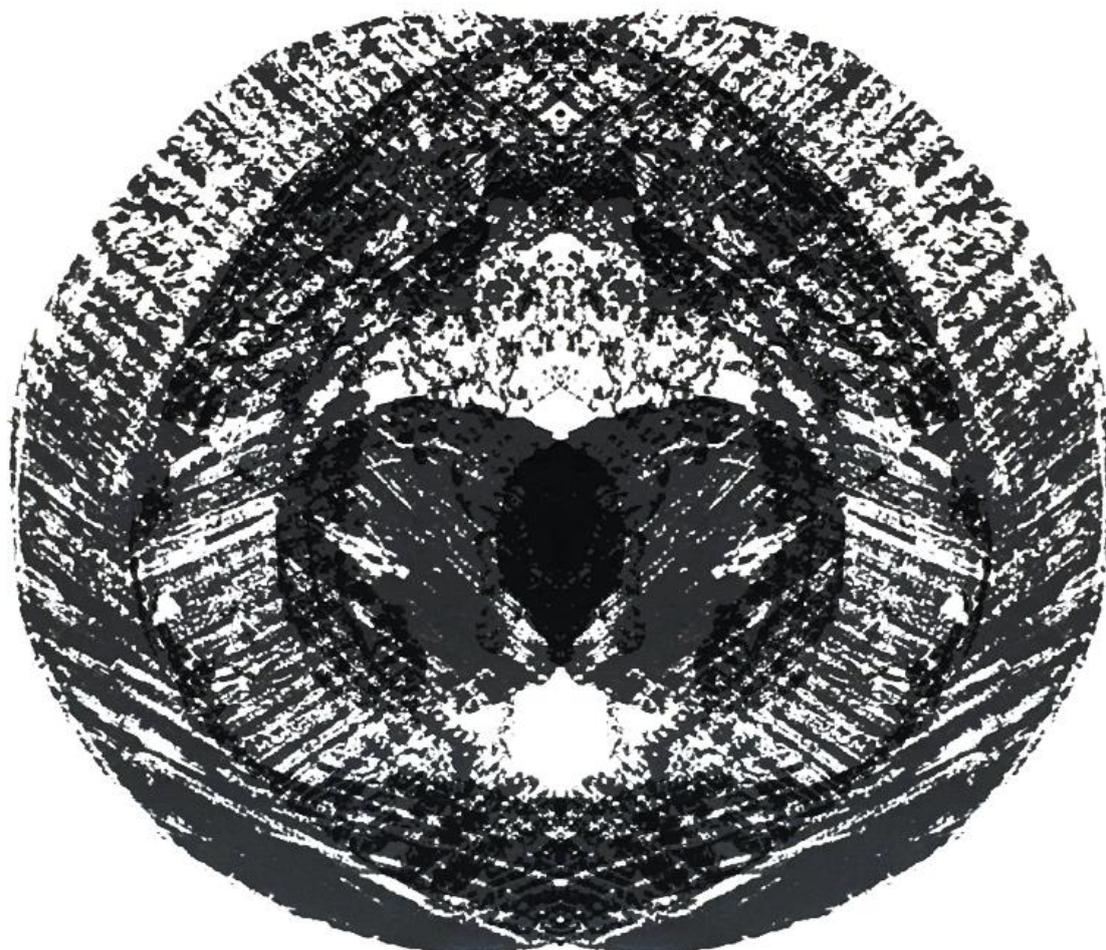


Figura 47 – Detalhes de sobreposição com transparência.
Fonte: acervo pessoal.

Nesse caso, percebo o quanto há uma espécie de fusão entre os módulos, tornando-os uma coisa só. Pesquisando essa relação entre as imagens, considero pertinentes os conceitos *unidade* e *fragmentação*, que designam duas entre várias técnicas de comunicação visual apresentadas por Donis A. Dondis (2003) em seu livro *Sintaxe da Linguagem Visual*. Acerca

dessas técnicas, a autora destaca:

A unidade é um equilíbrio adequado de elementos diversos em uma totalidade que se percebe visualmente. A junção de muitas unidades deve harmonizar-se de modo tão completo que passe a ser vista e considerada como uma única coisa. (DONDIS, 2003, p. 145).

Em oposição à unidade a autora apresenta também a fragmentação, que compreende justamente a ideia desses elementos separados, mantendo suas características enquanto unidades ao mesmo tempo em que se relacionam (DONDIS, 2003).

Apesar de serem exemplos voltados para questões bastante didáticas, acredito que puderam me auxiliar na análise e percepção de procedimentos que estão em meu processo de construção da imagem. Processo esse que, justamente por utilizar diversas vezes a repetição desses módulos é passível de ser pensado pela ótica das relações visuais estabelecidas entre esses módulos.

Em outra possibilidade de processo decidi multiplicar uma mesma imagem, mas reduzir e ampliar suas cópias. Aos poucos percebi o surgimento de profundidade nas imagens sobrepostas. Continuei o processo, multiplicando e reduzindo as camadas repetidas vezes. Ao final, realizei o enquadramento da mesma, fazendo os cortes em suas extremidades (fig. 48).

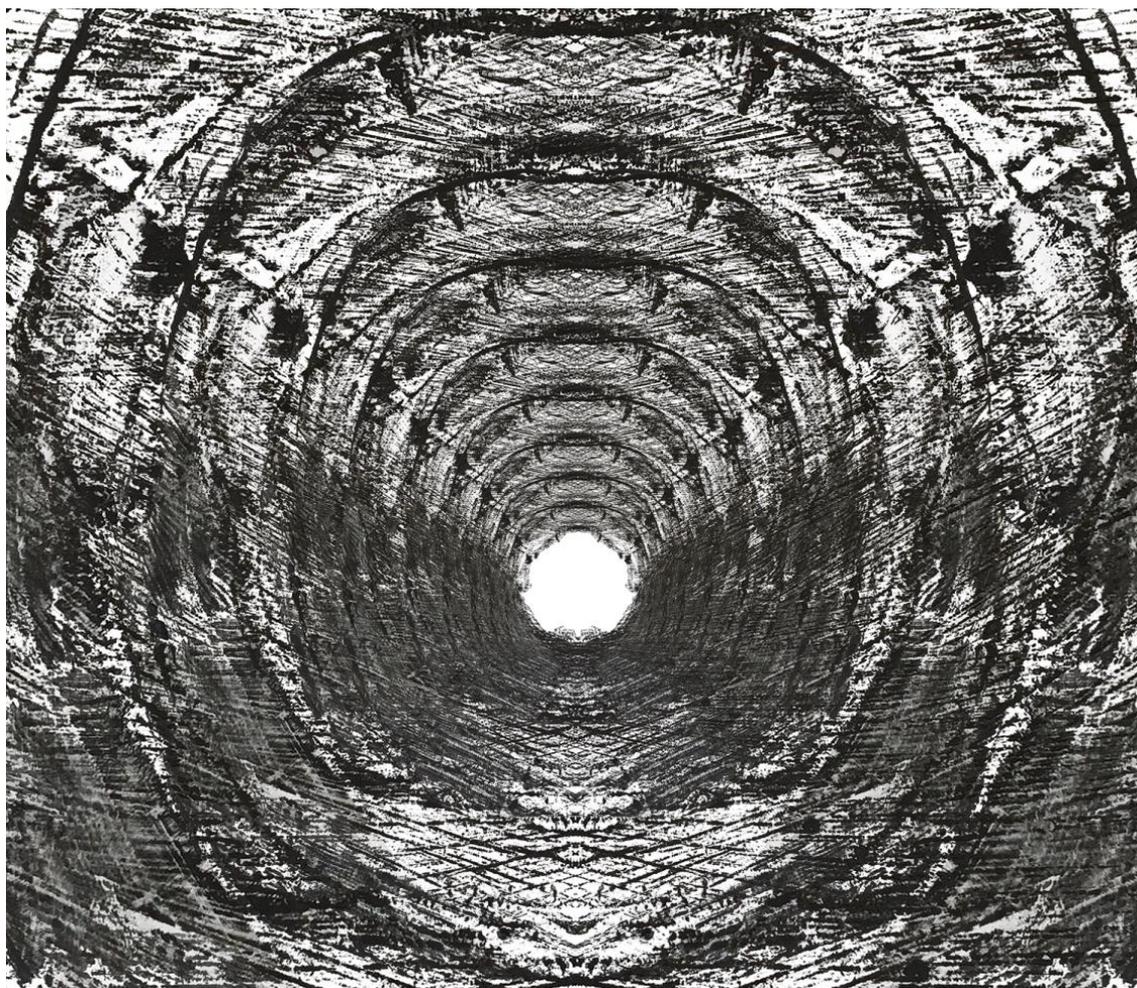


Figura 48 – Boris Moreno, sem título, 2022. Sobreposição digital de impressão, 80 x 80 cm.
Fonte: acervo pessoal.

O processo realizado era muito similar ao da obra *Recordar, repetir* (fig. 33), com exceção de que naquele processo multiplicava as impressões sem alterar suas dimensões.

Novamente relaciono tal procedimento com processo similar utilizado por Amilcar de Castro. Na imagem a seguir (Fig. 49) é possível visualizar uma de suas pinturas que também apresenta elementos que se repetem continuamente, resultando em padrões abstratos. Embora não se sobreponham, há um movimento de crescimento entre os módulos, que transmite a sensação de alongamento e continuidade.

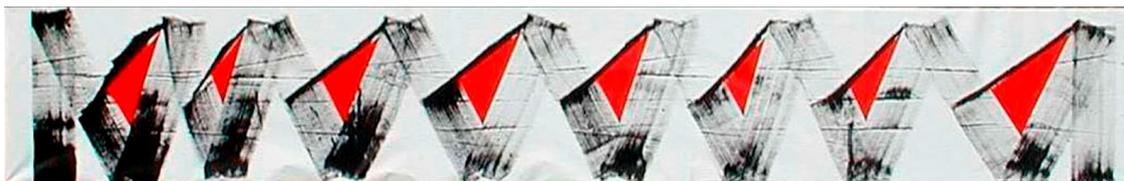


Figura 49 – Amilcar de Castro, sem título, 2001 - 210x1245cm - acrílica sobre tela.

Fonte: <https://institutoamilcardecastro.com.br/pinturas-bandeiras.html>.

Tal ação despertou novas reflexões associadas às memórias, no sentido da distância no tempo em que cada uma delas se encontra. O resultado desse processo aparentava um túnel, pela profundidade obtida e pelos cortes de enquadramento que davam a ideia de uma suposta continuidade. Como uma memória que se distancia ou se aproxima ao longo do tempo. Esquecer e recordar são termos que associo diretamente a esse processo e parecem-me fazer bastante sentido.

A reflexão de Valery (1991, p. 93), a seguir, parece evidenciar muito sobre meu processo quando penso no longo caminho até a imagem final.

Esquecer insensivelmente a coisa que olhamos. Esquecê-la pensando nela, por uma transformação natural, contínua, invisível, em plena luz, imóvel, local, imperceptível... como àquele que, ao comprimir, escapa um pedaço de gelo.

E inversamente.

Encontrar a coisa esquecida olhando o esquecimento.

Acontece-me com frequência, quando esqueço uma determinada coisa, de começar a me observar para perceber esse estado e essa lacuna. Quero me ver esquecendo, sabendo que esqueci, e procurando.

Talvez seja este um método, opor a toda falha mental seu estudo imediato pela consciência?

Assim (ou contrariamente?), a própria dor empalidece, por um momento, quando a olhamos de frente — se pudermos.

Quando tento remontar mentalmente a imagem da árvore ainda viva, com galhos e folhas, firme no solo e, depois, o momento de sua derrubada, seguido dos cortes de outros trechos de sua extensão, o corte dos discos, suas impressões, o registro digital de suas impressões e, por fim, a manipulação digital desses registros... Todo esse caminho levou tempo. É uma narrativa que contempla certa passagem de tempo medida pelos processos envolvidos. Tempo suficiente para que eu esquecesse uma etapa anterior quando estava

na seguinte. Um *esquecer* que o processo construía aos poucos, seja pela quantidade de etapas e intervenções realizadas, seja pelo trajeto do tridimensional figurativo para o bidimensional e abstrato.

Gaston Bachelard (2010) em sua obra *A intuição do instante*, apresenta um dos argumentos de Roupnel acerca do tempo presente – do instante, para ser mais específico – enquanto único momento de que temos consciência, isolando-se do instante que se passou e do instante que está por vir. Nesse sentido, para acentuar ainda mais o argumento de Roupnel, Bachelard apresenta um pensamento que se faz muito pertinente quando considero esses momentos que descrevo em meu processo. Em suas palavras:

Para reforçar o isolamento do instante, quase diríamos que há graus na morte e que o que está mais morto que a morte é o que acaba de desaparecer ... De fato, a meditação do instante nos convence de que o esquecimento é ainda mais nítido porque destrói um passado mais próximo, da mesma sorte que a incerteza é ainda mais emocionante porque colocada no eixo do pensamento que vai vir, no sonho que solicitamos, mas que sentimos já ser enganador. Do passado mais distante, por efeito de uma permanência totalmente formal que teremos de estudar, um fantasma algo coerente e sólido poderá talvez retornar e viver, mas o instante que acaba de soar, não o poderemos conservar com sua individualidade, como um ser completo. É necessária a memória de muitos instantes para fazer uma lembrança completa. (BACHELARD, 2010, p. 16).

Parece bastante compreensível a sensação que descrevi quando considero essa reflexão. As etapas de meu processo são vários instantes, momentos únicos de consciência. Recordar esses instantes ou tentar reconstruí-los me parece possível, mas quando estou na última etapa do processo, quando manipulo digitalmente esses registros e crio novas formas que, apesar de bidimensionais, apresentam a ideia de volume e profundidade, é como me ver procurando aquilo que esqueci no decorrer do processo e, justamente, olhando para o processo, relembrar-me com uma nova consciência por assim dizer.

Comecei a pensar na transição que fiz do analógico para o digital a partir, justamente, desse exemplo. Claro que houve uma facilidade em manipular as impressões e as imagens, além do aumento da precisão. O que

quero dizer é que só me descobri tomando esse rumo após justamente tê-lo tomado. Parece redundante, mas foi somente após transitar de um suporte manual para um suporte digital que mudei o processo, e vice e versa.

Cada materialidade abrange, de início, certas *possibilidades de ação* e outras tantas *impossibilidades*. Se as vemos como *limitadoras* para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas. De fato, só na medida em que o homem admita e respeite os *determinantes da matéria* com que lida *como essência de um ser*, poderá o seu espírito criar asas e levantar voo, indagar o desconhecido.(OSTROWER, 2014, p.32).

Penso que dificilmente eu adotaria em meu processo a ideia de multiplicar de uma forma ordenada, criando padronagens simétricas, se eu tivesse continuado com as impressões somente no papel. A sobreposição já era uma ideia, uma intenção, mas a repetição simétrica só surgiu após ter alterado o suporte.

Para mim isso fica muito evidente considerando a ideia do imaginar enquanto “um pensar específico sobre um fazer concreto” no qual Ostrower (2014) desenvolve justamente a questão sobre as possibilidades elaboradas pelo artista ao deparar-se com as especificidades da materialidade com que se está trabalhando.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizo esta dissertação com uma sensação curiosa: em meio a tantas vivências arrisco dizer que aquilo que descrevi enquanto trabalho, pesquisa e processo se diluíram de tal forma que as reflexões durante esse percurso se estendem e invadem terrenos para além de seu próprio espaço.

Para mim fica muito claro que meu processo surgiu a partir do trabalho e do contato com a natureza desse espaço, seus processos, suas materialidades, seus seres, fenômenos e ciclos. Cada um desses aspectos se apresentou enquanto uma experiência nova para mim, solicitando algum tipo de postura. Ora me senti apenas um observador que admirava situações triviais, ora uma figura que realizava grandes intervenções e ficava impressionado com essa experiência de transformar e ser transformado na relação com a natureza.

Gosto de pensar que iniciei meu processo artístico seguindo rastros, por assim dizer. Rastros que estão por todas as partes, mas que só se fizeram visíveis para mim por meio dessa relação de encantamento. Reconheço a apropriação das coisas enquanto ação primeira em minha pesquisa. A começar pela apropriação do próprio trabalho, seguida pela apropriação das materialidades, dos processos e ciclos que observava, da passagem do tempo e da sensação de não passagem causada pelo isolamento.

E quando penso no tempo considero cada escolha que fiz em minha produção enquanto uma vontade dedicada a viajar pelo tempo entre um ritmo lento e outro acelerado, entre o artesanal e o digital, entre a natureza e a tecnologia. E da mesma forma que persegui rastros e vestígios, sinto que também os deixei em minha produção. Acredito que optei por manter marcas, interferências e irregularidades nas produções justamente porque são elas que documentam essas idas e vindas. São memórias para recordar e ressignificar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas: Verus Editora, 2010.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERNANDINO, F. (R)evolução Frans Krajcberg, o poeta dos vestígios. **Revista da UFMG**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 260–277, 2016. DOI: 10.35699/2316-770X.2014.2651. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2651>. Acesso em: 10 de mai. 2023.

GOLDSWORTHY, Andy. **Passage**. New York: Harry N. Abrams, 2004.

GOLDSWORTHY, Andy; RIEDELSHEIMER, Thomas. **Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working With Time**. New York: New Video Group, 2004.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Estética, Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PEREIRA, José Carlos Duarte; HIGA, Rosana Clara Victoria. **Propriedades da Madeira de Cupressus lusitanica Mill**. Colombo, PR: EMBRAPA, 2003. 5p. (EMBRAPA. Comunicado Técnico, 107). Disponível em: <http://www.infoteca.cnptia.embrapa.br/infoteca/handle/doc/309653> Acesso em: 10 de jun. 2022.

RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: FAPESP: Annablumme, 1998.

SENNET, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

VALERY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WOHLLEBEN, Peter. **A vida secreta das árvores**. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.