

Clarice Gontijo Lacerda

QUANDO O RIO ALCANÇA A FOZ:
experiências com a imagem
ao longo de um curso.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Colegiado de Graduação
em Artes Visuais da Escola de Belas Artes
da Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Artes Visuais.

Habilitação: Artes Gráficas
Orientador: Prof. Dr. Marcos de Senna Hill

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2011

Para meu Capitão,
de dentro da baleia.

AGRADECIMENTOS

Meu sincero e profundo agradecimento, de corpo inteiro:

Essencialmente aos meus pais, de quem herdei o indizível que é a existência mesma.

À mãe por me possibilitar, de muitas maneiras, a realização dos trabalhos e das diversas experiências vivenciadas antes e durante a Graduação, sempre acreditando e confiando no caminho que eu escolhera trilhar. Minha eterna gratidão por ter sido (e ainda ser) uma aliada presente, compreensiva e dedicada em tantos momentos.

Ao pai por ter me ensinado desde cedo a capacidade de imaginar, de sentir, de se apaixonar pelas coisas do mundo.

Aos meus professores, em especial Fernanda Goulart e Marcos Hill, amigos, parceiros e interlocutores preciosos, dispostos ao afeto, ao acolhimento e à troca. Agradeço pela convivência e trabalho conjunto ao longo do curso, que me possibilitaram uma formação enquanto produtora de imagens mas sobretudo enquanto ser humano sensível.

Aos meus colegas, amigos e camaradas, com quem tive o privilégio de compartilhar e construir diferentes projetos, eurofias, ideias, exaustões, realizações e angústias, instâncias significativas de minha formação pessoal, artística, política, humana. Agradeço pela oportunidade de ter caminhado junto à vocês.

Em especial à Jairo dos Santos Pereira pelos abalos sísmicos provocados em mim, que geraram desabamentos necessários, para que depois eu pudesse me reconstruir.

À Maíra Fonte Boa pela forma aberta, sincera e sensível como sempre esteve ao meu lado, fosse na comunhão ou no conflito, me ensinando tanto sobre o silêncio e a fala, o visível e o invisível.

À André Machado pelo carinho, disposição e companherismo de limites ainda desconhecidos, essenciais para uma vivência livre e permissiva do amor e da soberania de ser. Agradeço pelo respeito cotidiano ao meu tempo e por me permitir adentrar o teu, em tantos sentidos.

À Marcelo XY, companheiro do lar e irmão de alma, por todo alto astral, leveza, compreensão e estímulo constantes. Agradeço imensamente poder ter compartilhado de perto este momento de conclusão de um ciclo tão significativo em nossas vidas.

À Carla Hartman e Marina RB pela paciência e dedicação com que me ajudaram à encarar a árdua tarefa da escrita. Agradeço à Carla pela postura cuidadosa e propositiva nos momentos de revisão do texto.

À Túlio Jorge, querido xinazuer e vizinho predileto, e seu primo Rogério, pela presença amiga .

*É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar
É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar*

Dorival Caymmi

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo a análise de um conjunto de experiências e imagens produzidas ao longo da formação em Artes Visuais. A organização, sistematização e seleção dos trabalhos apresentados se configuraram em uma estratégia metodológica para elaboração do texto. Os capítulos conformam o traçado de uma possível rota, apresentando reflexões sobre processos de criação, acontecimento e recepção da imagem. Os trabalhos apresentados foram realizados entre os anos de 2006 e 2010 e interessa a compreensão de seu desenvolvimento enquanto um processo cumulativo, que agrupa diferentes percepções e consciências sobre o processo de construção e troca simbólicas.

SUMÁRIO

13	INTRODUÇÃO
17	APRESENTAÇÃO As coisas sobre a mesa: hidrografia de um curso.
27	CAPÍTULO 01 Nas oficinas de Gravura.
49	CAPÍTULO 02 Da Gravura às Artes Gráficas.
89	CAPÍTULO 03 Em dupla, em ação.
101	CAPÍTULO 04 Na cidade
109	CONSIDERAÇÕES FINAIS
112	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUÇÃO

O presente estudo propõe uma reflexão sobre minha trajetória de formação enquanto produtora de imagens, vivenciada ao longo da Graduação em Artes Visuais. Ingressei na Universidade Federal de Minas Gerais em 2005, e nos últimos sete anos me dediquei à construção de um percurso que perpassou diferentes habilidades, espaços, parcerias e projetos. Busquei experimentar uma formação que não se restrinisse ao contexto acadêmico, mas que enxergasse ali um terreno fértil, propício a encontros, reflexões e confluências. Tratou-se sobretudo de uma vivência imersiva e múltipla, orientada pelo desejo de criar e de experimentar, articulando diferentes situações para que configurassem experiências. Mais relevante era o entendimento do processo do que a satisfação objetiva e concreta de um anseio. Assim, me pareceu relevante tratar meu trabalho enquanto conjunto, abarcando experiências vividas como um fluxo cursado durante este ciclo de formação.

Como pressuposto para a construção do texto, reuni dados materiais e imagéticos, memórias e registros dos trabalhos e projetos desenvolvidos ao longo do curso. Na *Apresentação*, intitulada *As Coisas sobre a mesa: hidrografia de um curso*, são descritos os processos de organização, seleção e montagem adotados para tratar este conjunto de coisas diversas, configurando um exercício metodológico de reflexão sobre as diferentes experiências de criação da imagem. Nesta seção, relaciono meu curso de formação com o curso de um rio, me servindo da hidrografia enquanto metáfora para pensar minha trajetória.

Os quatro capítulos seguintes configuram uma rota traçada a partir do exercício descrito na *Apresentação*. Construídos enquanto narrativa que apresenta e descreve uma seleção de trabalhos, os capítulos

buscam problematizar diferentes questões envolvidas nos estágios de minha formação.

No Capítulo 1, *Nas Oficinas de Gravura*, são apresentadas reflexões sobre a imagem impressa e seriada, partindo de um entendimento da reproducibilidade ao articular seus aspectos processuais, técnicos e materiais. O trabalho *Impresso Aqui* é tomado como objeto de uma reflexão que problematiza estas questões diante de um mesmo objeto livro. Neste momento relaciono o pensamento sobre meu trabalho com os estudos da Midiologia, proposta pelo pesquisador e escritor francês Régis Debray.

No Capítulo 2, *Da Gravura às Artes Gráficas*, são apresentados os trabalhos elaborados no período em que cursei simultaneamente estas duas habilitações. Os trabalhos com colagem, publicações e fotografia são problematizados a partir das experiências iniciais com a imagem impressa, configurando diferentes entendimentos da natureza da imagem. A partir de uma reflexão sobre técnica enquanto um modo de fazer, os trabalhos são apresentados relacionando a compreensão dos mecanismos, aparatos e dinâmicas envolvidos em sua criação. Para tratar destas questões foi tomado como referência o texto do escritor francês Philippe Debouis, *Máquinas de Imagem: uma questão de linha geral*.

No Capítulo 3, *Em dupla, em ação*, é abordado o período de produção desenvolvido em parceria com Vicente Pessôa. Para tratar do desenvolvimento de ações e do uso da fotografia enquanto registro, é apresentado o trabalho *Nós – Volta Singela*.

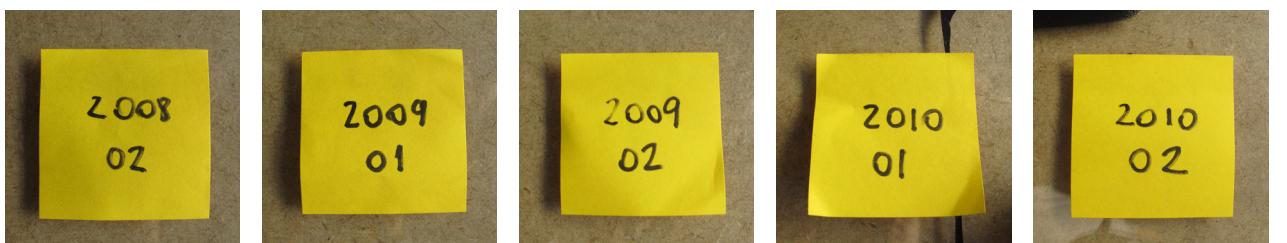
No Capítulo 4, *Na cidade*, o acontecimento do trabalho é transposto para o contexto urbano. Tomando como exemplo de análise o desenvolvimento de *Projeto De: Para*: são apresentadas intervenções na estrutura

de sinalização de vias que buscam produzir espécies de curtos-circuitos nos trajetos diários estabelecidos pelo espaço da cidade.

APRESENTAÇÃO

As coisas sobre a mesa: hidrografia de um curso

Este texto começou por um amontado de coisas misturadas, desorganizadas, distribuídas em diferentes casas, cômodos e mídias. Tudo que dizia sobre o experimentado e produzido durante o curso (exercícios, projetos, trabalhos, registros, anotações, dados, memórias) estava disperso no espaço, emaranhado pelo tempo.



No início do ano de 2011, me mudei para um apartamento onde havia espaço suficiente para reunir o que estava espalhado e esquecido. Para organização de todo esse universo material e imagético, optei inicialmente por uma lógica linear, dispondo uma coisa após a outra. Tempo tratado enquanto linha, enquanto pauta no aguardo do texto. O que estava num lugar indefinido no espaço e na memória foi então devidamente colocado sobre a mesa, os semestres cursados funcionando como gavetas, ou caixas- arquivo.



Ali residia o segundo desafio: ver as imagens novamente, agrupadas e organizadas de maneira favorável, e conseguir escutá-las bem de perto, quase de dentro. Os dados primários estavam ali, disponíveis, aguardando a constituição do que poderia vir a ser uma história. Elementos que diziam de algo passado mas operante, vivido e vívido, constituindo um processo de formação.

Caminhei pela linha do tempo por diferentes direções. Em um jogo constante de sentido entre a parte e o todo, entre fragmento e conjunto, adentrei os semestres um a um, remexendo as gavetas para também tocar a memória. O que tinha em mãos estava intrinsecamente vincula-

do ao momento de seu surgimento e acontecimento, ao por quê de sua existência e de como veio ao mundo: um encontro ambíguo entre ver e lembrar da imagem no tempo, no espaço e no contexto.

Dentre palpáveis e recordáveis, experimentei compreensões de naturezas diversas acerca das coisas sobre a mesa. Os processos de auto reconhecimento se mostravam permeados e em certo ponto pareciam mesmo se misturar aos processos de reconhecimento da imagem. O olhar distanciado – que ao final do curso contempla o que passou – percorria a linha do tempo e ali podia verificar também um processo de auto-conscientização *pela e através* da imagem. Neste momento, pensa-

va sobre a imagem que se produz e a imagem que se vê. Percebia como era necessário se ver na imagem que se produz, se enxergar ali, situando criticamente o olhar ao se ver vendo. A imagem parecia ser algo que ao mesmo tempo se revelava e se postava distante, algo que estava interiorizado mas que carecia ser desvendado: um movimento, uma transmissão, um fluxo a ser percorrido. Foi preciso ver-me observar por diversas vezes, em diferentes presentes que não o do agora, para enxergar que havia vida entremeada nas coisas sobre a mesa.

Assim, foi possível entender minha formação em Artes Visuais como um trajeto estabelecido ao longo de um grande rio que podemos chamar imagem. Configurado como valiosa metáfora hidrográfica, o curso destas águas parecia vir a calhar para pensar também o desenvolvimento de minha formação. O vivido, as percepções e consciências ativadas neste processo, pareciam configurar diferentes bacias hidrográficas, com seus afluentes a se misturar às águas advindas da nascente, em movimento ininterrupto, como o tempo. Para pensar esse curso, situando assim minha trajetória, os trabalhos organizados linearmente supunham um raciocínio do que desagua a *montante*¹, se fundindo posteriormente com o que desagua a *jusante*². Aquilo manifestado num determinado ponto passava a integrar o curso, tornando-se também parte dele, modificando-o ao se dissolver entre os componentes ali presentes, imersos num mesmo meio aquoso.

Percebia diferentes modos de entendimento do meio: as águas deste rio imagem reagiam aos meus gestos, de modo que eu pudesse

percebê-los e ao mesmo tempo percebê-las. As águas passavam diante dos meus olhos, e eu podia observá-las de diferentes maneiras, fosse sentada à margem, em uma embarcação ou a nado. Se optasse por essa última modalidade, também me via permeada por esta águas-imagens; que tomavam meu corpo me levando de acordo com a corrente, submerso ou flutuante. Nesse curso de formação, e principalmente neste processo de imersão, notei limites pouco rígidos entre mim e a imagem, entendendo seu caráter inerente e fluido de articular dialeticamente interior e exterior, interioridade e exterioridade.

Encontrei no depoimento da artista, pesquisadora e professora Patrícia Franca-Huchet³, um relato sobre sua relação de interioridade com a imagem que acredito se aproximar, em certos pontos, da percepção que eu atingia sobre meu trabalho através do exercício hidrográfico pela linha do tempo:

"Mudei-me de universidade, passando para a Paris I-Sorbonne, onde fiz mestrado, cujo título foi *Situação da cor*. Mas eu ainda estava contornando o meu trabalho, e alguma coisa parecia não ter sido ainda encontrada. Sempre se tratou, primeiramente, de uma relação de interioridade com o trabalho e olhar para ele se parecia (se parece) em olhar pra mim mesma, e só depois eu pensava na arte. Sempre tive um interior barroco, nada simples nisso, e acho que fazer arte me ajudou no desbravamento dessa sensação, cheia de contorno, de curvas, como uma sala de espelhos, na qual você busca onde está a realidade (ou aquilo que importa). Algumas coisas não precisamos dizer, mas o trabalho, se está nessa dimensão, mais ontológica mesmo, sempre revela uma parte de quem somos. Quando no início disse que faço arte para esquecer, quis dizer também do desejo de estar mergulhada em uma sensação que quase fecha o resto à nossa volta, para que a experiência realmente aconteça. Algo que se torne mais forte do que o resto. Podemos aprender muito sobre o corpo nesses momentos, e perceber se percebendo na prática".

¹ **Montante.** [De montar + -nte]. S. m. [...] 4. Direção de onde correm as águas duma corrente fluvial. • **A montante.** Para o lado da nascente [de um rio]. [Antô.: *a jusante*]. (BUARQUE DE HOLANDA, 1986: 1156)

² **Jusante.** [Do fr. ant. *jusant*, 'maré baixa']. S. f. [...] 2. O sentido em que correm as águas de uma corrente fluvial. • **A jusante.** Para o lado em que vaza a maré, ou o curso de água. [Antô.: *a montante*.] (BUARQUE DE HOLANDA, 1986: 996.)

³ FRANCA-HUCHET, 2011: 19 e 20.

Ao final do curso, quando o que foi trazido desde a nascente alcança a foz, fica a certeza empírica de que a imagem acontece de forma cíclica e simultânea, no mundo e em nós. Lançar-se nesse rio foi portanto, perceber(-se) (n)o fluxo e deixar(-se) levar.

Neste exercício de memória e imagem, me defrontei com a impossibilidade de dizer sobre tudo, de abarcar a totalidade de um universo de experiências. Não bastava o esforço, o que escapava também era parte. A angústia gerada pela incapacidade e pela perda, deu lugar ao conforto de compreender que da mesma forma que certas coisas se vão, outras tantas estão por vir. As águas do rio da imagem desaguam no mar e evaporam gradativamente em direção aos céus. Formam grandes nuvens e em seguida precipitam-se em forma de chuva. Assim, retornam à terra para alimentar os lençóis freáticos e novamente integrar o rio: um ciclo. Ao aceitar tal incompletude, tal estado permanentemente transitório, pude perceber que o exercício histórico proporcionado pela linha do tempo ultrapassava a dimensão autobiográfica, me aproximando de um entendimento da própria imagem. Foi possível comprehendê-la enquanto um estado de equilíbrio seguido de desarmonia; satisfação acompanhada pela insuficiência, contenção que deriva em fluxo, ou vice-versa, em movimento contínuo, de cadência semelhante à da própria vida.

Assim, cheguei à uma seleção de trabalhos que acreditei ser significativa para representar o curso que eu havia vivenciado durante o período de formação. Registrei fotograficamente este conjunto, organizado também segundo a cronologia da linha do tempo. As fotografias foram reveladas no formato 10 (dez) por 15 (quinze) centímetros e montadas em pranchas soltas, no formato de 47 (quarenta e sete) por 71 (setenta e um) centímetros, feitas de papel paraná. Para cada trabalho desti-



nei uma prancha, sobre a qual diagramei e afixei as fotografias. Com o uso de um carimbo adicionei o título dos trabalhos às pranchas e com rotulador identifiquei seu momento de realização, ou seja, o semestre correspondente.

A adoção das pranchas possibilitou uma fragmentação da linearidade inicialmente estabelecida pela conformação da linha do tempo. Com a possibilidade da manipulação das pranchas, pude perceber outras possíveis relações entre trabalhos. Pude aproximá-los, combiná-los e agrupá-los, esboçando linhas de compreensão acerca das experiências vividas, configurando possíveis bacias hidrográficas. Era possível perceber que diferentes interesses passaram à se misturar ao longo do curso, gerando respostas distintas mas também complementares entre si.

Assim, pude chegar ao traçado de uma possível rota, objeto do texto a seguir, que apresenta um conjunto de trabalhos realizados, configurando uma narrativa que pretende descrever e analisar meu processo de formação e criação em Artes Visuais partindo das experiências com a própria imagem.



CAPÍTULO 1

Nas Oficinas de Gravura

A escolha por cursar a habilitação em Gravura equivaleu a uma busca do entendimento da imagem enquanto algo processual, a ser operado, inscrito e impresso. Baseada na reprodução mecânica, essa imagem guardava em sua estrutura a capacidade de converter-se em cópias, múltiplos. Este conceito de imagem seriada, dotada de etapas, foi explicitado nos primeiros exercícios realizados nas disciplinas de *Xilogravura*, *Gravura em metal*, *Litografia* e *Serigrafia*. No desenvolvimento destas diferentes técnicas, pude acompanhar e observar as imagens resultantes a partir da disparidade de suas características visualmente perceptíveis. Ao compreender como um procedimento (escolha técnica) poderia gerar um processo (formação material da imagem), instigava-me a percepção de algo elementar – quase mágico, no ato de extrair uma imagem do metal, da madeira, da pedra, da tela. A imagem impressa reproduzia a memória de um contato com uma matriz já ausente, mas que deixara a marca de sua materialidade sobre o papel.

O universo da gravura colocava à minha disposição uma série de elementos a serem explorados e compreendidos. Materiais: matrizes, suportes, tintas. Gestos: manuais e mecânicos – gravação, entintamento, impressão. Imagem: prova, cópia, tiragem. Criar a imagem nesse sentido significava para mim não apenas operar, mas também manipular a técnica buscando diferentes modos de conduzir este processo. Desta forma, eu propunha variações e relações entre os elementos do universo da gravura para visualizar como repercutiam no resultado final impresso, como poderiam afetar a construção visual e de sentido da imagem. Assim, vivenciei intensamente no período de formação nas Oficinas de Gravura o impulso de me lançar ao material por reconhecer

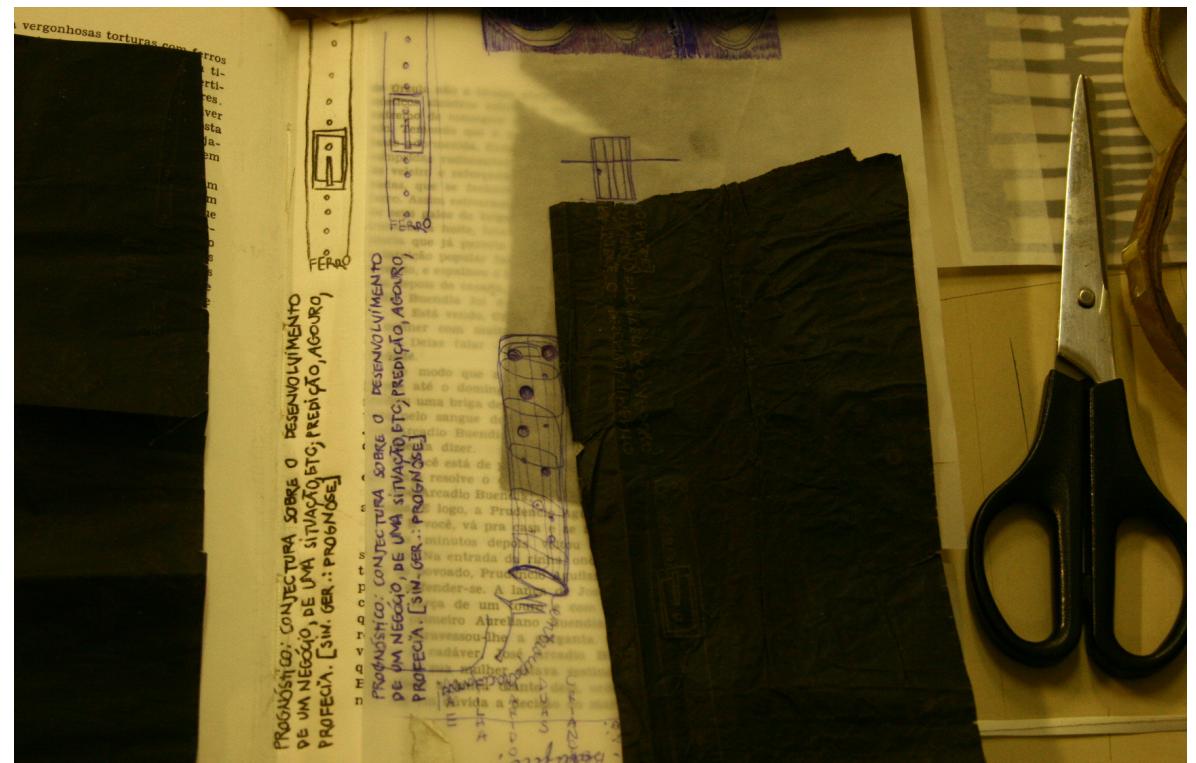
Impresso Aqui
2006/01
impressões com papel carbono s/ livro, xilogravura s/papel vegetal, marcador de páginas, fotografia digital.

ali uma potencialidade, descobrindo como utilizá-la, servindo-me dela para criar algo.

Impresso Aqui (2006/01) foi o primeiro trabalho desenvolvido, uma proposição que tentava articular questões presentes em minha formação neste contexto. Primeiramente escolhi um livro: *Cem Anos de Solidão*, do escritor colombiano Gabriel García Márquez; este objeto impresso havia-me acompanhado por longo tempo, sua leitura me custou muitos meses. Percebia haver estabelecido uma relação dupla de convivência: com o texto – a literatura conformada pelo universo fantástico criado pelo autor – e com o livro, objeto impresso e encadernado, colocado sobre a mesa ou dentro da bolsa, sempre ao alcance da mão quando havia desejo de leitura.

Retomei o princípio desta narrativa, dispondo um papel vegetal sobre cada uma das páginas, criando uma superfície translúcida, não impedindo a leitura. Sobre estes papéis, afixados ao livro criando um registro, produzi pequenas inserções relacionadas ao conteúdo do texto. Eram anotações pessoais, espécies de marginálias, pequenos comentários que combinavam escrita e imagem. Sobre cada página colocava uma nova folha de papel vegetal e, dependendo do conteúdo, de acordo com a vontade, criava novas inserções. Não reli todo o *Cem Anos de Solidão*, me detive num determinado ponto, por volta da página 30, identificada por um marcador de página. Retornei novamente ao princípio. Desta vez, entre as páginas do livro e o papel vegetal utilizado, inseri um papel carbono, preocupando-me em manter o registro criado inicialmente. Assim, refiz minhas inserções, repetindo seu traçado para que agora fossem transmitidas, pelo papel carbono, às páginas impressas do livro.

Terminado este processo, elaborei uma segunda proposta de capa. Em xilogravura fiz uma impressão do título *Impresso Aqui* sobre papel





vegetal, e com ele encapei o livro. Fui até a Biblioteca da Escola de Belas Artes, e lá experimentei colocá-lo em diferentes prateleiras, entre os livros ali organizados. Neste momento, produzi uma série de fotografias que registravam diferentes disposições do livro no espaço.

* * *

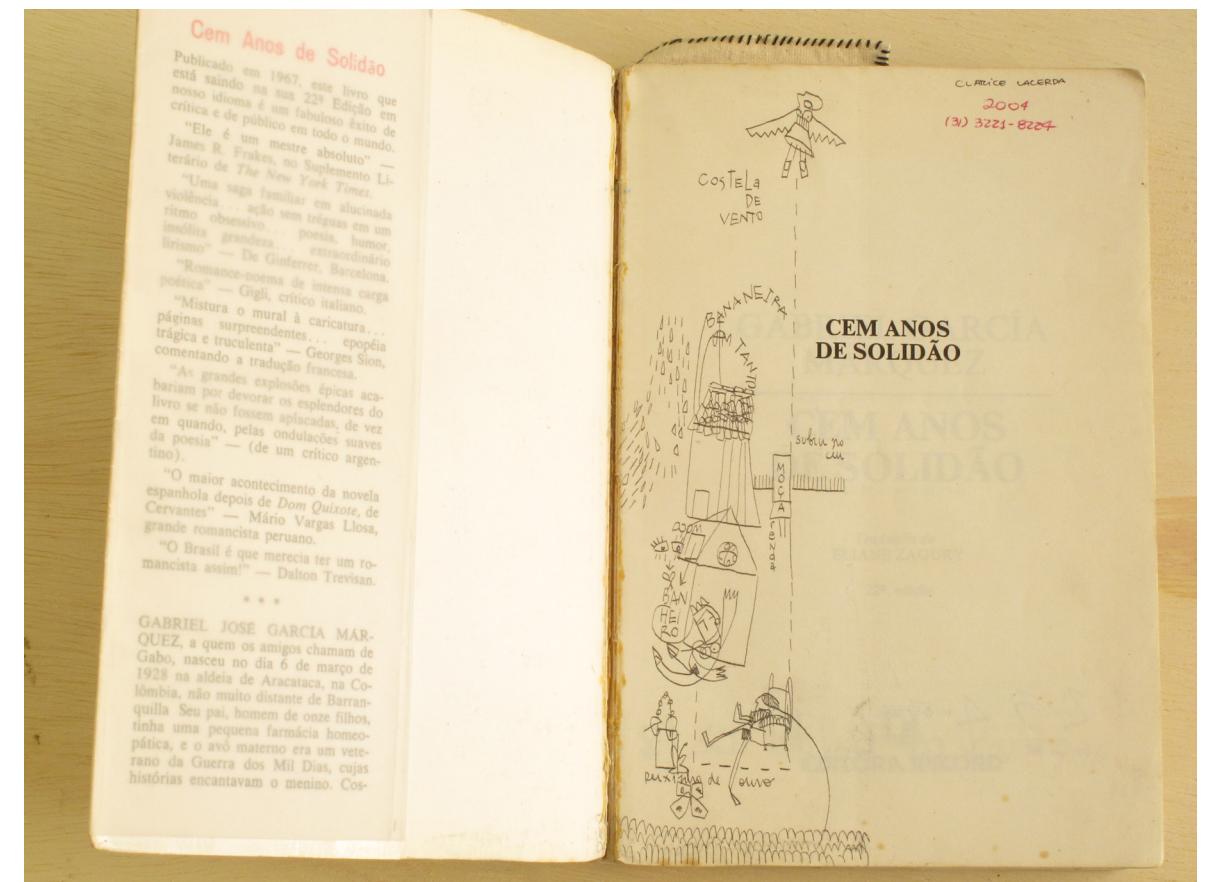
Imprimir marginálias (que normalmente são feitas diretamente sobre o livro, com caneta ou a lápis) era uma tentativa de somar uma nova dimensão técnica a um gesto manual, como é o caso deste tipo de escrita. Desta forma, eu tornava minhas inscrições um elemento reproduzível como também ocorria com o texto impresso. O modo de fazer utilizando para imprimir minhas anotações era semelhante àquele das bordadeiras que ao transporem os riscos do bordado por fazer para o pano, utilizam o papel carbono. Busquei com a escolha deste procedimento relacionar um modo de reprodução próprio de um fazer manual, atrela-





do a escala pessoal, um outro, advindo da indústria gráfica, da máquina impressora que em larga escala produz o livro. Ao compartilharem desta dimensão da reproduzibilidade, cada uma das técnicas a operava de uma maneira particular.

A técnica do offset utilizada para impressão do texto e a do papel carbono utilizada para impressão das marginálias, compartilhavam a mesma superfície. Assim, serviam-se de um mesmo suporte, conferindo a ele uma possibilidade de entendimento duplo. Primeiramente a partir do papel, da materialidade que funcionava como suporte para a impressão industrial que deu origem ao livro. Este, enquanto objeto de

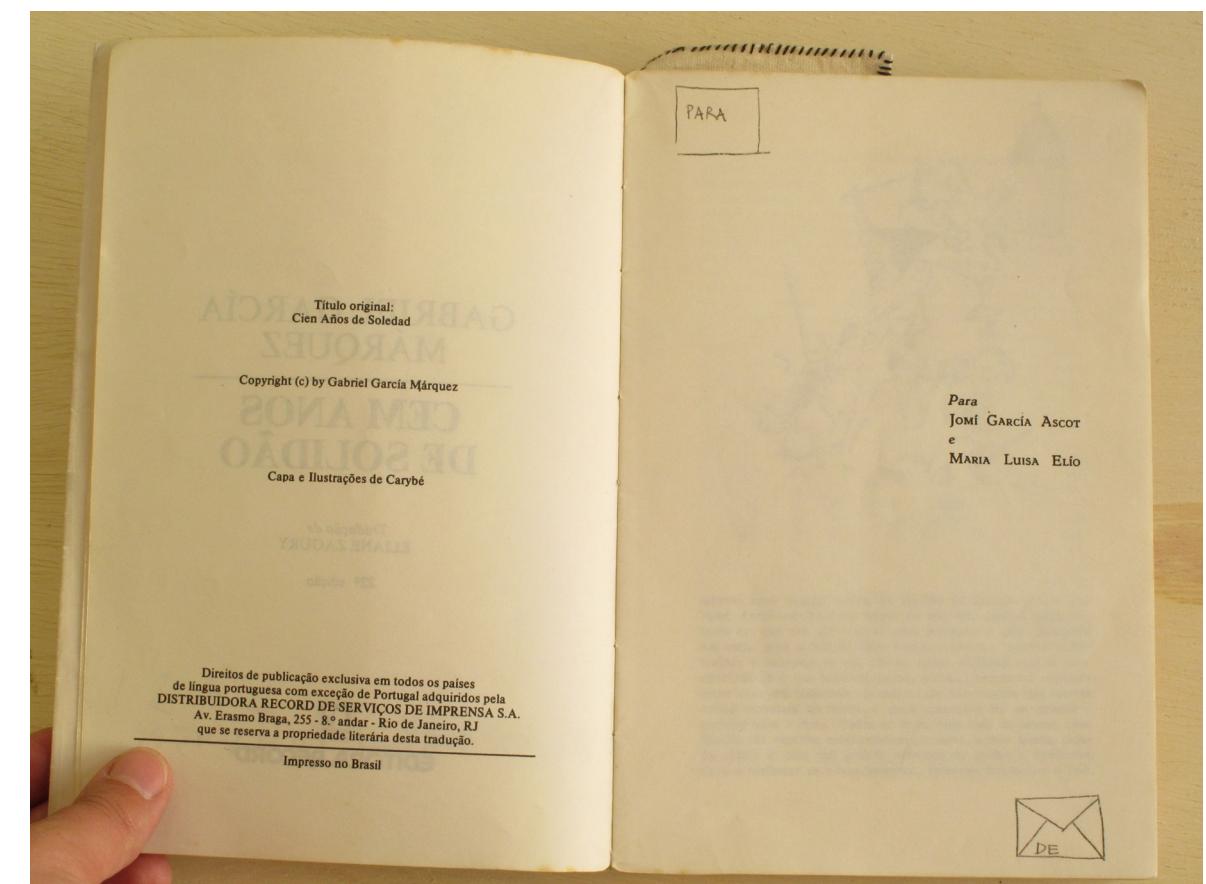
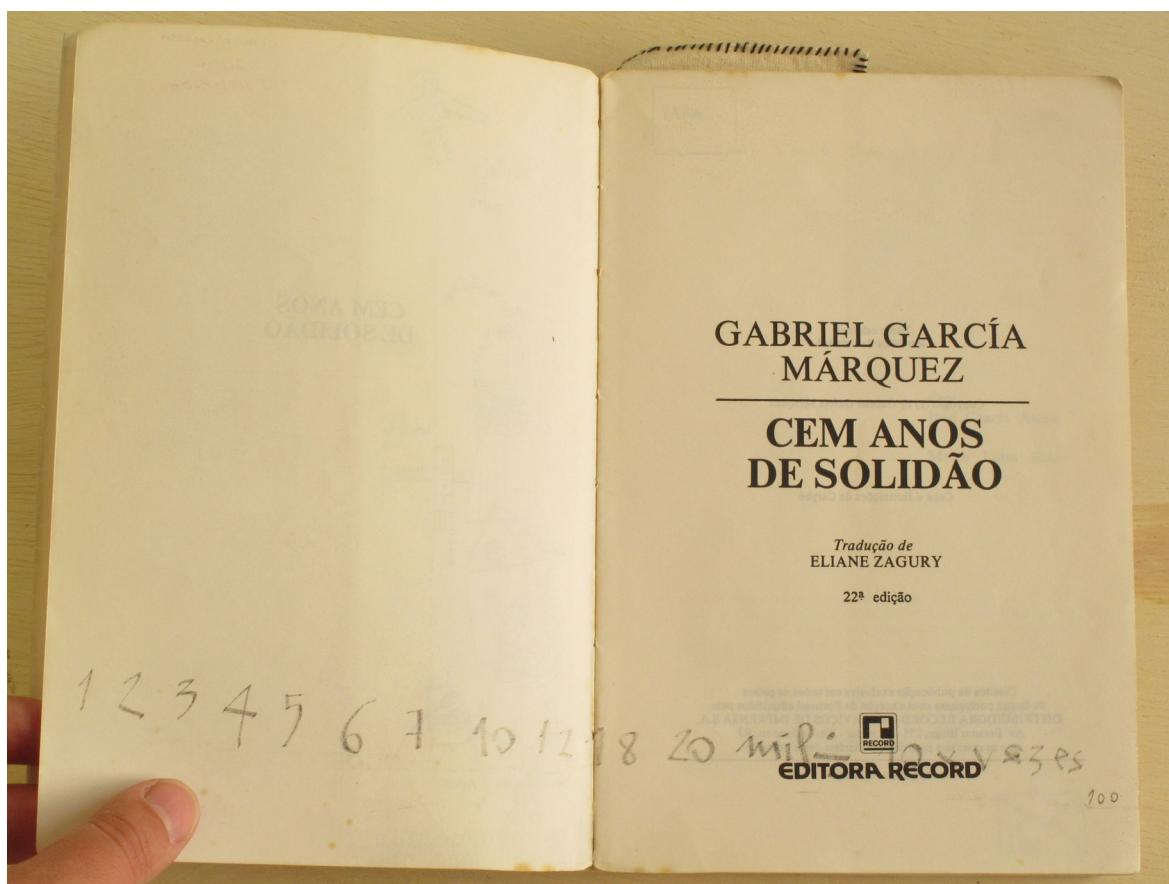


conteúdo simbólico, atingia uma segunda natureza de suporte ao receber a impressão de minhas inserções. Estas se postavam sobre o objeto livro relacionando-se não apenas com sua fisicalidade, mas também com seu conteúdo textual, literário. A compreensão destas naturezas do suporte era perceptível pois cada técnica empregada resultava numa impressão de aspecto visual próprio.

Buscava por esse procedimento associar também as figuras de autor e leitor diante de um mesmo objeto livro. As minhas inscrições, enquanto marginálias, pareciam ser capazes de agregar-se não apenas à folha de papel, mas também de se impregnar ao texto, interferindo

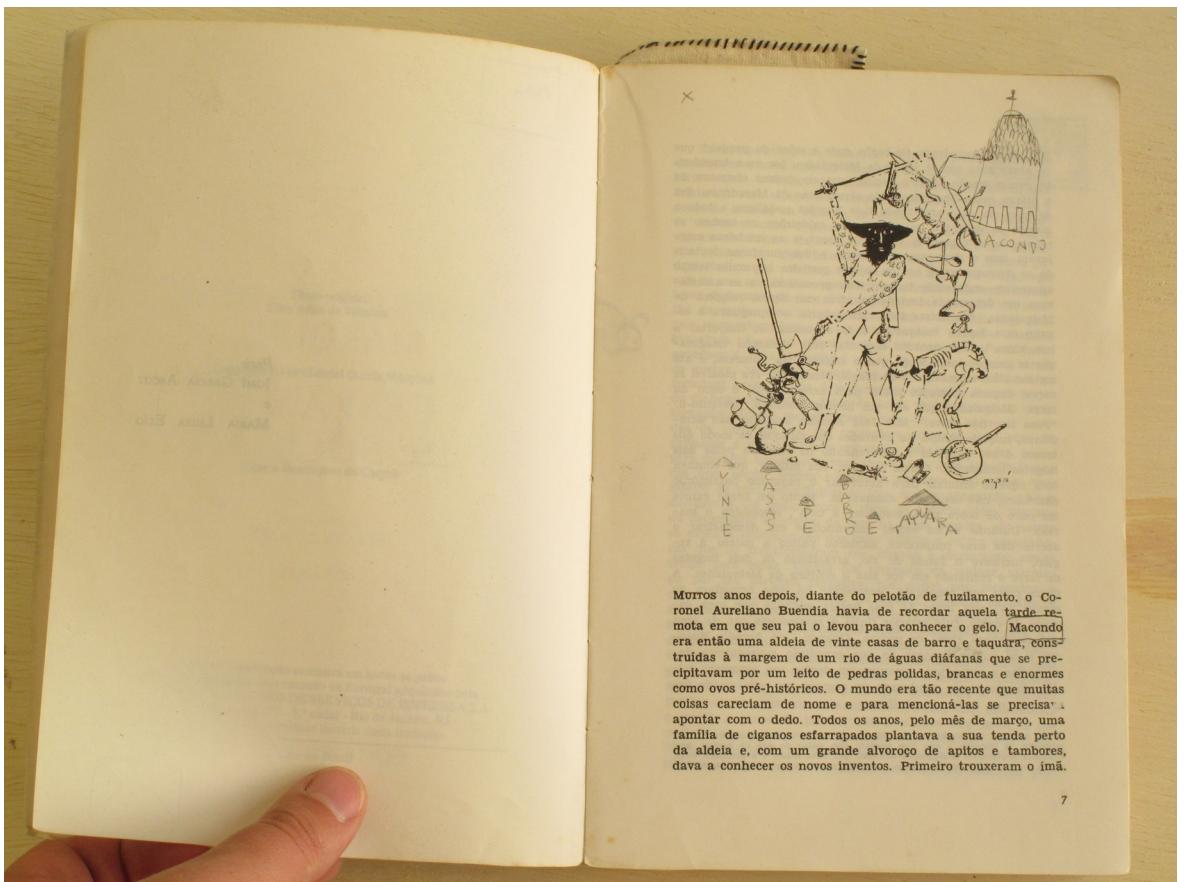
em seu sentido de leitura. O livro que eu escolhera para utilizar em meu trabalho era um dentro tantos outros exemplares produzidos em uma tiragem. Todos compartilhavam o mesmo texto impresso em gráfica, eram todos igualmente *Cem Anos de Solidão*. No entanto, o leitor que porventura acessasse este conteúdo literário a partir do exemplar que eu havia adotado, teria diante de si um outro dado visual, legível, misturado ao texto. Deste modo era possível ler em minhas inscrições uma outra leitura do texto impresso.

A escolha de me deter por volta da página 30 buscava deixar claro para este possível leitor que o espaço adiante estava vazio, disponível.



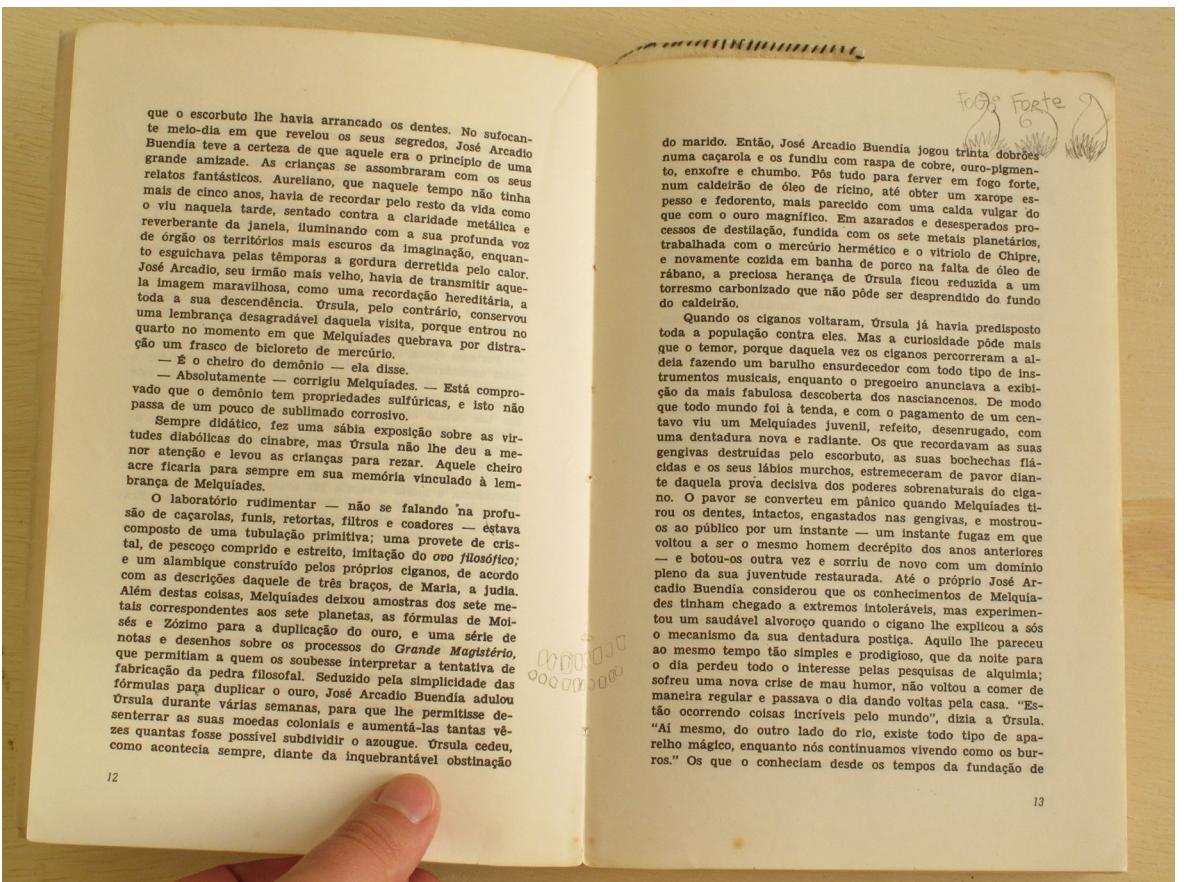
A ausência de minhas inscrições, demarcada a partir de um ponto, evindenciava que poderiam também ali estar presentes outras impressões, vestígios de leituras, diversas e complementares à minha. Marcas que poderiam inclusive se sobrepor, conformando camadas de entendimento e de sentido. O texto a ser lido poderia ser encarado também como uma possibilidade de texto a ser criado.

A figura do autor, nesse sentido, era algo a ser disposto em perspectiva. Situar seu lugar enquanto produtor – no caso a figura de García Márquez, com seu *Cem Anos de Solidão* – era traçar o caminho percorrido por uma obra literária desde sua escrita até a leitura do texto, distri-



buído sobre um livro. Ao acessar esta obra, o leitor se situava na ponta de uma cadeia de produção do objeto livro que, estruturada mercologicamente, determinava seu modo de produção e distribuição. Estes meios, agregados fisicamente ao próprio conteúdo textual, reverberavam sobre seu modo de propagação e recepção.

O autor escreve, mas quem produz o livro? O que era obra de García Márquez e o que era o livro? Enquanto leitora eu sabia ser uma entre vários, o próprio livro, enquanto objeto industrial, me afirmava isto. Os *Cem Anos de Solidão* eram muitos, tantos fossem os exemplares de sua tiragem. Um exemplar por sua vez, guardava a potencialidade de inúmeras



do marido. Então, José Arcadio Buendia jogou trinta dobrões numa cacaola e os fundiu com raspa de cobre, ouro-pigmento, enxofre e chumbo. Pôs tudo para ferver e fogo forte, pessso e fedorento, mais parecido com uma calda vulgar do que com o ouro magnífico. Em azarados e desesperados processos de destilação, fundida com os sete metais planetários, trabalhada com o mercúrio hermético e o vitriolo de Chipre, e novamente cozida em banha de porco na falta de óleo de rábano, a preciosa herança da Úrsula ficou reduzida a um torresmo carbonizado que não pôde ser desprendido do fundo do caldeirão.

Quando os ciganos voltaram, Úrsula já havia predisposto toda a população contra eles. Mas a curiosidade pôde mais que o temor, porque daquela vez os ciganos percorreram a aldeia fazendo um barulho ensurdecedor com todo tipo de instrumentos musicais, enquanto o pregoeiro anunciasse a exibição da mais fabulosa descoberta dos nasciamenteos. De modo que todo mundo foi à tenda, e com o pagamento de um centavo viu um Melquíades juvenil, refeito, desenrugado, com uma dentadura nova e radiante. Os que recordavam as suas gengivas destruídas pelo escorbuto, as suas bochechas flácidas e os seus lábios murchos, estremeceram de pavor diante daquela prova decisiva dos poderes sobrenaturais do cígano. O pavor se converteu em pânico quando Melquíades tirou os dentes, intactos, engastados nas gengivas, e mostrou ao público por um instante — um instante fugaz em que voltou a ser o mesmo homem decretado dos anos anteriores — e botou-os outra vez e sorri de novo com um domínio pleno da sua Juventude restaurada. Até o próprio José Arcadio Buendia considerou que os conhecimentos de Melquíades tinham chegado a extremos intoleráveis, mas experimentou um saudável alvoroço quando o cígano lhe expôs a sóis o mecanismo da sua dentadura postica. Aquilo lhe pareceu ao mesmo tempo tão simples e prodigioso, que da noite para o dia perdeu todo o interesse pelas pesquisas de alquimia; sofreu uma nova crise de mau humor, não voltou a comer de maneira regular e passava o dia dando voltas pela casa. "Estão ocorrendo coisas incríveis pelo mundo", dizia a Úrsula. "Ai mesmo, do outro lado do rio, existe todo tipo de aparelho mágico, enquanto nós continuamos vivendo como os burros." Os que o conheciam desde os tempos da fundação de

leituras, tantos fossem os seus leitores. Assim, o livro era um objeto que simultaneamente guardava o texto e o tornava disponível, aberto.

Neste trabalho me propus a experimentar o papel do leitor que a partir da criação de marginálias imprimia sua leitura particularizada a um texto, se convertendo temporariamente em autor ao interferir em uma construção de outra autoria. Ao imprimir estas inscrições utilizando o papel carbono, eu relacionava tecnicamente duas situações distintas de produção, ambas reproduutíveis. Buscava assim situar o objeto livro entendido enquanto construção escrita, literária; e também material, processual.

Este *Cem Anos de Solidão*, que era também *Impresso Aqui*, apresentava esta minha proposição a um próximo leitor. Ao levá-lo para a biblioteca procurei potencializar o sentido de meu trabalho pela convivência deste com um acervo bibliográfico, sobre o qual inúmeras leituras haviam sido feitas e várias outras estavam por vir. Me parecia coerente dispor o livro neste espaço para facilitar seu contato com um possível leitor, momento em que meu trabalho alcançaria uma outra dimensão de sentido.

* * *

nela do quarto e a submetiam a vergonhosas torturas com ferros em brasa. Seu marido, um comerciante aragonês com quem tinha dois filhos, gastou metade da loja em remédios e divertimentos, procurando a maneira de aliviar os seus terrores. Por fim, liquidou o negócio e levou a família para viver longe do mar, numa aldeia de índios pacíficos na encosta da serra, onde construiu para a mulher um quarto sem janelas, para que os piratas dos seus pesadelos não tivessem onde entrar.

Na escondida encosta vivia há muito tempo um nativo plantador de tabaco, o Sr. José Arcadio Buendia, com quem o bisavô de Ursula fez uma sociedade tão produtiva que em poucos anos os dois juntaram fortuna. Vários séculos depois, o tataraneto do nativo se casou com a tataraneta do aragonês. Por isso, cada vez que Ursula subia pelas paredes com as loucuras do marido, pulava por cima de trezentos anos de coincidências e maldizia a hora em que Francis Drake assaltou Riohacha. Era um mero recurso de desabafo, porque na verdade estavam ligados até a morte por um vínculo mais sólido que o amor: uma dor comum de consciência. Eram primos entre si. Tinham crescido juntos na antiga encosta que os antepassados de ambos haviam transformado com o trabalho e os bons costumes nuns dos melhores povoados da província. Apesar do casamento deles ser previsível desde que vieram ao mundo, quando expressaram a vontade de se casar os próprios parentes tentaram impedir. Tinham medo de que aqueles saudáveis fins de duas raças secularmente entreruzadas passassem pela vergonha de engendrar iguanas. Já existia um precedente tremendo. Uma tia de Ursula, casada com um tio de José Arcadio Buendia, teve um filho que passou toda a vida de calpas larguissimas e frouxas, e que morreu de hemorragia depois de ter vivido quarenta e dois anos no mais puro estado de virgindade, porque nasceria e cresceria com uma cauda cartilaginosa em forma de saca-rolhas e com uma escova de pêlos na ponta. Um rabo de porco que nunca deixou ser visto por nenhuma mulher, e que lhe custou a vida quando um açoqueiro amigo lhe deu o favor de cortá-lo com a machadinhada de retalhar. José Arcadio Buendia, com a levandade dos seus dezenove anos, resolveu o problema com uma só frase: "Não me importa ter leiteózinhos, desde que possam falar." Assim, casaram-se com uma festa de banda e foguetes que durou três dias. Teriam sido felizes desde então, se a mãe de Ursula não a tivesse aterrorizado com toda espécie de prognósticos sinistros sobre a sua descendência, chegando ao extremo de conseguir que ela recusasse consumar o matrimônio. Temendo que o corpulento e voluntoso marido a violasse adormecida, Ursula vestia antes de se deitar umas calças compridas rudimentares que sua mãe lhe fabricou com lona de veleiro e reforçadas com um sistema de correias entrecruzadas, que se fechava na frente com uma grossa fivelha de ferro. Assim estiveram vários meses. Durante o dia, ele cuidava de seus galos de briga e ela bordava em bastidor com a mãe. Durante a noite, lutavam várias horas com uma ansiosa violência que já parecia um substituto do ato de amar, até que a intuição popular farejou que algo de irregular estava acontecendo, e espalhou o boato de que Ursula continuava virgem um ano depois da casada, porque o marido era impotente. José Arcadio Buendia foi o último a saber.

— Está vendo, Ursula, o que o povo anda dizendo — disse à mulher com muita calma.

— Deixe falar — disse ela. — A gente sabe que não é verdade.

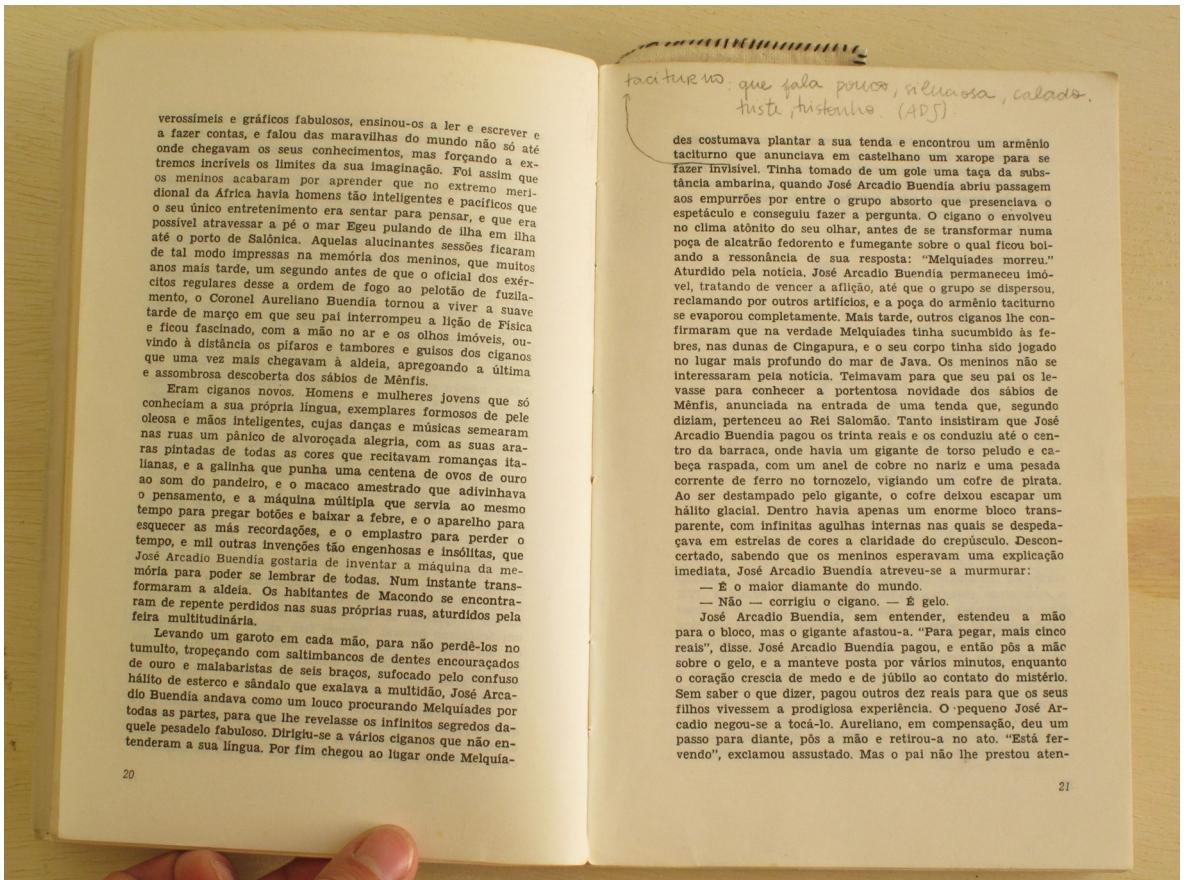
De modo que a situação continuou igual por mais seis meses, até o domingo trágico em que José Arcadio Buendia ganhou uma briga de galos de Prudencio Aguilar. Furioso, exalado pelo sangue do seu animal, o perdedor se afastou de José Arcadio Buendia para que toda a rinha pudesse ouvir o que lhe ia dizer.

— Você está de parabéns — gritou. — Vamos ver se afinal esse galo resolve o caso da sua mulher.

José Arcadio Buendia, sereno, pegou o galo. "Volto já", disse a todos. E logo, a Prudencio Aguilar:

— E você, vá pra casa e se arme, que eu vou matá-lo.

Dez minutos depois voltou com a lança ensimbada de seu avô. Na entrada da rinha, onde se havia concentrado metade do povoado, Prudencio Aguilar o esperava. Não teve tempo de defender-se. A lança de José Arcadio Buendia, atirada com a força de um touro e com a mesma mira certa com que o primeiro Aurellano Buendia exterminou os tigres da região, atravessou-lhe a garganta. Nessa noite, enquanto se velava o cadáver, José Arcadio Buendia entrou no quarto quando a sua mulher estava vestindo as calças de castidade. Brandindo a lança diante dela, ordenou: "Tire isso." Ursula não pôs em dúvida a decisão do marido. "Você será o responsável: conjectura sobre o desenvolvimento de um negócio, de uma situação, previsão, afora, profecia. [Sim, ger.: PROGNÓSTICO]



verossimeis e gráficos fabulosos, ensinou-os a ler e escrever e a fazer contas, e falou das maravilhas do mundo não só até onde chegavam os seus conhecimentos, mas forçando a extrema incerteza os limites da sua imaginação. Foi assim que os meninos acabaram por aprender que no extremo meridional da África havia homens tão inteligentes e pacíficos que o seu único entretenimento era sentar para pensar, e que era possível atravessar a pé o mar Egeu pulando de ilha em ilha até o porto de Salónica. Aquelas alucinantes sessões ficaram de tal modo impressas na memória dos meninos, que muitos anos mais tarde, um segundo antes de que o oficial dos exercícios regulares desse a ordem de fogo ao pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendia tornou a viver a suave tarde de março em que seu pai interrompeu a lição de Física e ficou fascinado, com a mão no ar e os olhos imóveis, ouvindo à distância os pifaros e tambores e guisos dos ciganos que uma vez mais chegavam à aldeia, agravando a última e assombrosa descoberta dos sábios de Mênfis.

Eram ciganos novos. Homens e mulheres jovens que só conheciam a sua própria língua, exemplares formosos de pele oleosa e mãos inteligentes, cujas danças e músicas semearam nas ruas um pânico de alvorocada alegria, com as suas armas pintadas de todas as cores que recitavam româncias italianais, e a galinha que punha uma centena de ovos de ouro ao som do pandeiro, e o macaco amestrado que adivinhava o pensamento, e a máquina mítipla que servia ao mesmo tempo para pregar botões e baixar a febre, e o aparelho para esquecer as más recordações, e o emplastro para perder o tempo, e mil outras invenções tão engenhosas e insólitas, que José Arcadio Buendia gostaria de inventar a máquina da memória para poder se lembrar de todas. Num instante transformaram a aldeia. Os habitantes de Macondo se encontraram de repente perdidos nas suas próprias ruas, aturdidos pela feira multitudinária.

Levando um garoto em cada mão, para não perdê-los no tumulto, tropeçando com saltimbancos de dentes encorajados de ouro e malabaristas de seis braços, sufocado pelo confuso hábito de esterco e sândalo que exalava a multidão, José Arcadio Buendia andava como um louco procurando Melquíades por todas as partes, para que lhe revelasse os infinitos segredos daquele pesadelo fabuloso. Dirigu-se a vários ciganos que não entenderam a sua língua. Por fim chegou ao lugar onde Melquia-

20

21
taciturno: que fala pouco, silencioso, calado, tímido, austero (APJ).

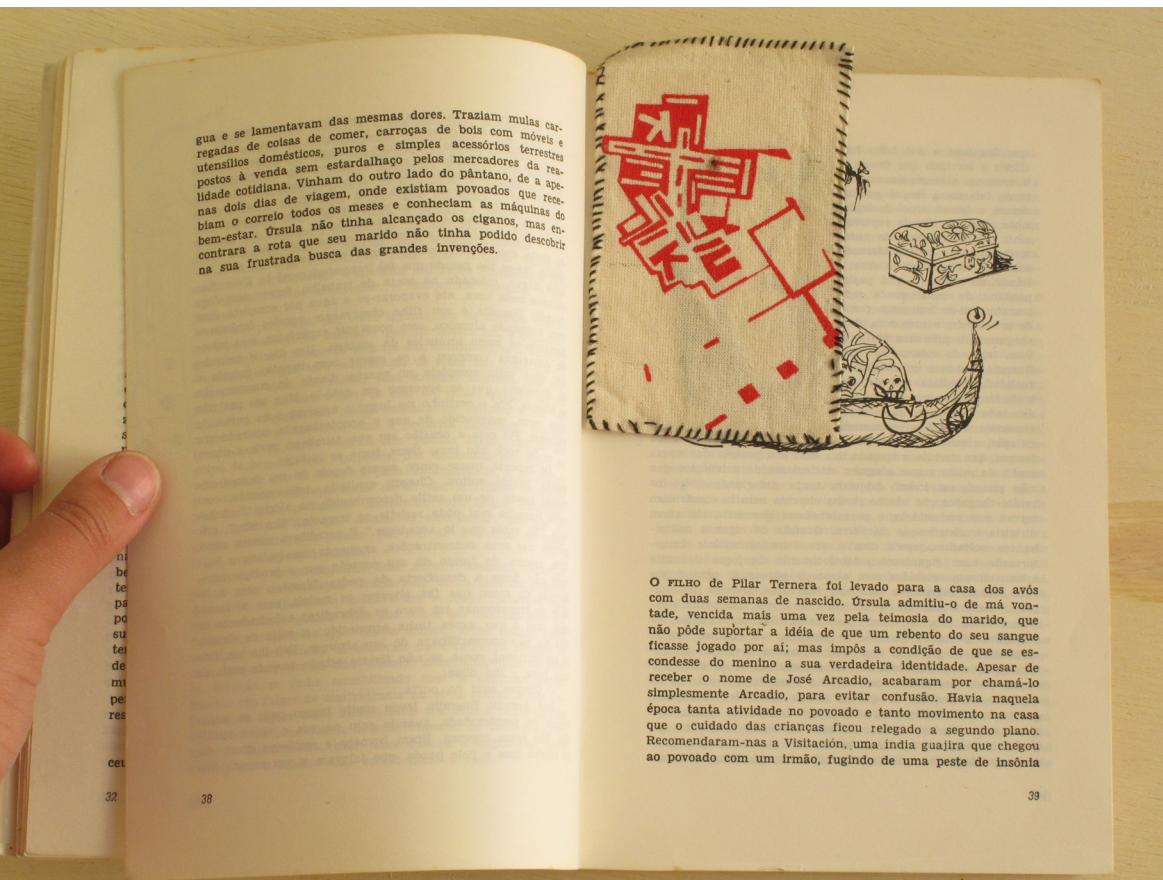
des costumava plantar a sua tenda e encontrou um armário taciturno que anuncjava em castelhano um xarope para se fazer invisível. Tinha tomado de um gole uma taça da substância ambarina, quando José Arcadio Buendia abriu passagem aos empurrões por entre o grupo absorto que presenciava o espetáculo e conseguiu fazer a pergunta. O cigano o envolveu no clima atônito do seu olhar, antes de se transformar numa poça de alegria fervorante e fumegante sobre o qual ficou balançando a ressonância de sua resposta: "Melquíades morreu." Aturdido pela notícia, José Arcadio Buendia permaneceu imóvel, tratando de vencer a aflição, até que o grupo se dispersou, reclamando por outros artifícios, e a poça do armário taciturno se evaporou completamente. Mais tarde, outros ciganos lhe confirmaram que na verdade Melquíades tinha sucumbido às febres, nas dunas de Cingapura, e o seu corpo tinha sido jogado no lugar mais profundo do mar de Java. Os meninos não se interessaram pela notícia. Teimavam para que seu pai os levasse para conhecer a portentosa novidade dos sábios de Mênfis, anunciada na entrada de uma tenda que, segundo diziam, pertenceu ao Rei Salomão. Tanto insistiram que José Arcadio Buendia pagou os trinta reais e os conduziu até o centro da barraca, onde havia um gigante de torso peludo e cabeça raspada, com um anel de cobre no nariz e uma pesada corrente de ferro no tornozelo, vigiando um cofre de pirata. Ao ser desatado pelo gigante, o cofre deixou escapar um hálito glacial. Dentro havia apenas um enorme bloco transparente, com infinitas agulhas internas nas quais se despedava em estrelas de cores a claridade do crepúsculo. Desconcertado, sabendo que os meninos esperavam uma explicação imediata, José Arcadio Buendia atreveu-se a murmurar:

— É o maior diamante do mundo.

— Não — corrigiu o cigano. — É gelo.

José Arcadio Buendia, sem entender, estendeu a mão para o bloco, mas o gigante afastou-a. "Para pegar, mais cinco reais", disse. José Arcadio Buendia pagou, e então pôs a mão sobre o gelo, e a manteve posta por vários minutos, enquanto o coração crescia de medo e de jubilo ao contato do mistério. Sem saber o que dizer, pagou outros dez reais para que os seus filhos vivessem a prodigiosa experiência. O pequeno José Arcadio negou-se a tocá-lo. Aureliano, em compensação, deu um passo para diante, pôs a mão e retirou-a no ato. "Está ferido", exclamou assustado. Mas o pai não lhe prestou atenção.

22



gua e se lamentavam das mesmas dores. Traziam mulas carregadas de coisas de comer, carroças de bois com móveis e utensílios domésticos, puros e simples acessórios terrestres postos à venda sem estardalhaço pelos mercadores da realidade cotidiana. Vinham do outro lado do pântano, de apenas dois dias de viagem, onde existiam povoados que recebiam o correio todos os meses e conheciam as máquinas do bem-estar. Órsula não tinha alcançado os ciganos, mas encontrara a rota que seu marido não tinha podido descobrir na sua frustrada busca das grandes invenções.

O filho de Pilar Ternera foi levado para a casa dos avós com duas semanas de nascido. Órsula admitiu-o de má vontade, vencida mais uma vez pela telomosia do marido, que não pôde suportar a ideia de que um rebento do seu sangue ficasse jogado por aí; mas impôs a condição de que se escondesse do menino a sua verdadeira identidade. Apesar de receber o nome de José Arcadio, acabaram por chamá-lo simplesmente Arcadio, para evitar confusão. Havia naquela época tanta atividade no povoado e tanto movimento na casa que o cuidado das crianças ficou relegado a segundo plano. Recomendaram-nas a Visitación, uma indiana guajira que chegou ao povoado com um irmão, fugindo de uma peste de insônia

33

32

punha a "examinar o corpo dos pensamentos sociais (ou os pensamentos do corpo)".¹

Na Sétima Lição do *Curso de Midiologia Geral*, Régis Debray dedica-se à análise das dinâmicas dos suportes envolvidos nos processos de transmissão, afirmando que estes talvez sejam "o que se vê menos e o que conta mais".² Segundo o autor, as histórias da razão, do homem e de sua cultura, estão intrinsecamente condicionadas à dimensão material, relacionada diretamente a elementos do mundo físico, natural, que o homem utiliza enquanto matéria-prima. As ideias e os pensamentos, para serem transmitidos, carecem de um corpo que os contenha. A

1 DEBRAY, 1993: 32.

2 ibdem: 207.

escolha de um suporte, nesse sentido, determina os utensílios a serem utilizados na inscrição de uma mensagem assim como condiciona sua forma final, sua grafia.

A midiologia amplia o movimento e prolonga o comando material do domínio gráfico ao universo moral e simbólico. O utensílio de inscrição modifica o espírito do traçado, mas também os traços do espírito de um tempo, o estilo de um *zeitgeist*.³

Este tipo de análise proposta por Debray me parecia vir ao encontro de meus interesses de entendimento da materialidade, dos processos técnicos e de transmissão envolvidos no desenvolvimento de *Impresso Aqui*. Tomando como exemplo nesta análise a criação da imprensa e também do objeto livro, Debray identifica ali uma mudança essencial nos processos de produção e transmissão do texto escrito.

“Da caligrafia à tipografia, não há somente passagem – quantitativa – do artesanato para a indústria, mas qualitativa, de um mundo fechado para um mundo infinito.”⁴ O mundo fechado aqui tratado é aquele anterior à criação da imprensa em 1448, período medieval em que a leitura e a escrita, atreladas à reprodução das Sagradas Escrituras, eram restritas aos clérigos. Debray afirma ainda que “o universo medieval conhecia apenas o conceito de comunhão que supõe não-distância, uma simbiose não somente entre seus atores, mas também entre os médiuns e as mensagens.”⁵ Monges copistas dedicavam suas vidas às tarefas de escrever e rescrever o conteúdo sagrado das escrituras, carregando-as de exegese, criando acúmulos de glosas indissociáveis do próprio texto, configurando um grande emaranhado caligráfico.

A tarefa da imprensa, neste contexto inicial, era transpor um texto desta natureza para um texto montado a partir de tipos móveis, fundidos em uma matriz côncava, entalhada com buril. Sobre as relações materiais e de suportes envolvidas nesta transição Debray observa:

É preciso tomar ao pé da letra a “descoberta da imprensa”, no sentido que é dado à palavra pelos engenheiros de minas quando exploram a céu aberto uma jazida após terem retirado as “estéreis”, as rochas não utilizadas como minérios, que a encobriam. Ou seja, aqui, as glosas, anotações e comentários que encobriam, no fim da Idade Média, as Sagradas Escrituras, enterradas sob o amontado das *lectiones* e *relectiones* orais da Universidade. Toda cópia manuscrita continha mais ou menos exegese. Cada copista modificava, alterava, interpretava seu original. A composição tipográfica obriga a fixar, de uma vez por todas, uma versão canônica pois ela tornava irremediável o menor erro de cópia ou de leitura. É preciso, portanto, *estabelecer* de antemão os grandes textos sagrados; desassoreá-los, limpá-los de suas crostas.⁶

Assim, o retorno às “palavras originais, às raízes”⁷ objetivava uma transformação formal, técnica, e também denotava a adoção de uma outra lógica diante do próprio conteúdo e natureza do texto. Os textos sagrados, manuscritos, conformados por camadas caligráficas, cujos autores devotaram a vida à sua interpretação, produção e reprodução, foram o ponto de partida para o trabalho de edição de um grupo de profissionais ligados às atividades da imprensa. Estes atores, desvinculados de um envolvimento e dedicação monásticas à tarefa da escrita, encaravam o texto por etapas, buscando conferir um sentido preciso, examinando-o, esmiuçando-o para chegar à sua versão final, a ser impressa e divulgada. A exclusão, neste sentido, era um princípio essencialmente atrelado a reprodução mecânica do texto, em contraposição ao acúmulo e sobreposição contínuos que demarcaram a relação textual

3 DEBRAY, 1993. 208

4 ibdem. 218

5 ibdem. 33

6 ibdem. 218

7 ibdem. 219

durante o período medieval.

Sobre a primeira fase de atuação destes profissionais, Debray aponta um constrangimento técnico inerente aos trabalhos com a imprensa:

Por que havia, no final, esse constrangimento que se tornará um hábito e depois uma norma – ou seja, traduzir, anotar, editar. Portanto verificar, confrontar, refutar. Separar a interpolação da variante, o comprovado do duvidoso. Reler. Comparar. E antes de tudo “compor”, isto é, decompor, palavra por palavra, letra por letra.⁸

A natureza sagrada atrelada às antigas escrituras (e também às habilidades de leitura e escrita) foi submetida à essa lógica da imprensa da mesma maneira a ser feita com qualquer outro texto. “Dinâmica revolucionária pelo fato de submeter à mesma lei comum alto e baixo, tabu e familiar, revelação e experimentação.”⁹

A transformação qualitativa apontada por Debray durante a transição da caligrafia para a tipografia conformava um universo aberto pela infinidade de possibilidades textuais a serem criadas e reproduzidas através da combinação de um número preciso de tipos móveis. Este processo possibilitou também que um contingente consideravelmente maior de pessoas tivesse acesso aos textos, disseminando-os por outros contextos. Assim, esta abertura que multiplicava o acesso era possível, mas em seu processo de construção estavam implicados raciocínios de corte, retirada e escolha, determinantes para a construção de sentido do texto. Se por um lado o universo medieval poderia ser entendido enquanto algo fechado, restrito em relação ao acesso e reprodução do texto, a abertura ligada à uma dimensão interpretativa do próprio con-

teúdo textual vivenciada pelos monges copistas já não era possível ao leitor do texto impresso. Este sujeito leitor era assim desvinculado de uma noção de autoria, encarado como receptor de um conteúdo reproduzível.

Ao tratar destas questões teóricas sobre de um determinado contexto histórico, pude também adicionar outras camadas de entendimento ao meu próprio trabalho. A figura do leitor, que eu havia investigado durante o desenvolvimento de *Impresso Aqui*, poderia também ser compreendida a partir de sua origem, que me parecia estar situada juntamente com o processo de criação da imprensa, quando o texto tornou-se acessível ao ser impresso sobre um livro.

Estes primeiros leitores distanciados no espaço e no tempo, experimentavam, pela primeira vez, uma possibilidade de acesso ao texto – antes restrito a um único grupo – a partir da reprodução mecânica. A ideia do livro, enquanto objeto de conteúdo simbólico a ser adquirido, gradativamente passou a ser algo corrente, chegando até os dias atuais ao experimentar também uma série de desenvolvimentos no que diz respeito à evolução das tecnologias de reprodução do impresso.

Após situar estas questões relacionadas ao surgimento da figura do leitor, fui projetada para um entendimento também dos processos desencadeados ao longo do intervalo que me distanciava deste determinado contexto histórico. Nesse sentido, tornava-se possível uma reflexão acerca do desenvolvimento experimentado pela indústria gráfica neste período, compreendendo-o enquanto evolução dos meios de reprodução e disseminação de conteúdos simbólicos. O objeto livro que eu tinha mãos poderia ser relacionado com aquele primeiro momento da imprensa, mas fazia-se necessário também um entendimento das disparidades existentes entre estes contextos.

8 DEBRAY, 1993: 218
9 *ibidem*: 219

Diferentemente do período analisado por Debray, o momento histórico em que me situo pode ser caracterizado pelo desenvolvimento acelerado dos meios e tecnologias de reprodução e acesso, não apenas do texto, mas também da imagem, do audiovisual, da imagem digital, da informação. Assim, o objeto livro, enquanto resultado de uma produção em série, também se torna um elemento a partir do qual outras reproduções podem vir a ser feitas. No âmbito das Universidades, por exemplo, os livros encontram-se armazenados e disponíveis nas bibliotecas, mas é a partir da cópia xerox – ou mesma de versões digitalizadas – que a maioria dos textos é hoje acessada pelos alunos. Sobre essa questão, Debray aponta:

Há, de algum modo, uma certa despersonalização do livro ao ser xerocado e uma diluição da noção de autor (sem contar a diminuição dos direitos do autor...) com a extensão da reprografia. Como a noção de pessoa humana foi se impondo, talvez, com a de autor de um livro (veiculada pela folha de rosto), adivinha-se as implicações de ordem cultural do possível desaparecimento da ideia sacrosanta de “original” na circulação dos documentos. Seja como for, a projeção/fragmentação do Uno no Múltiplo começou com a própria imprensa e a história do livro fez com que, aos grandes formatos do início, sucedessem os pequenos.¹⁰

Assim, a figura do autor e do leitor alcançam uma outra dimensão e articulação enquanto agentes do processo de trocas simbólicas num contexto de disseminação caracterizado pela proliferação da noção de reprodução e cópia, proporcionadas pelos desenvolvimentos tecnológicos.

A escolha de trabalhar com as marginálias, que procurava problematizar esta situação entre autor e leitor a partir do objeto livro, remontava, nessa perspectiva histórica, a um fazer anterior à própria criação

da imprensa. Neste sentido, minhas inscrições pareciam requisitar ao leitor uma dimensão interpretativa, autoral. Esta poderia ser relacionada à natureza manual da gestualidade caligráfica atrelada à reprodução do texto pelos monges copistas que, sobre um mesmo suporte, mesclavam suas anotações à própria essência textual.

¹⁰ DEBRAY, 1993: 223

Caderno
Negro
de Fitas
2007/01
colagem
s/ papel
colorset.



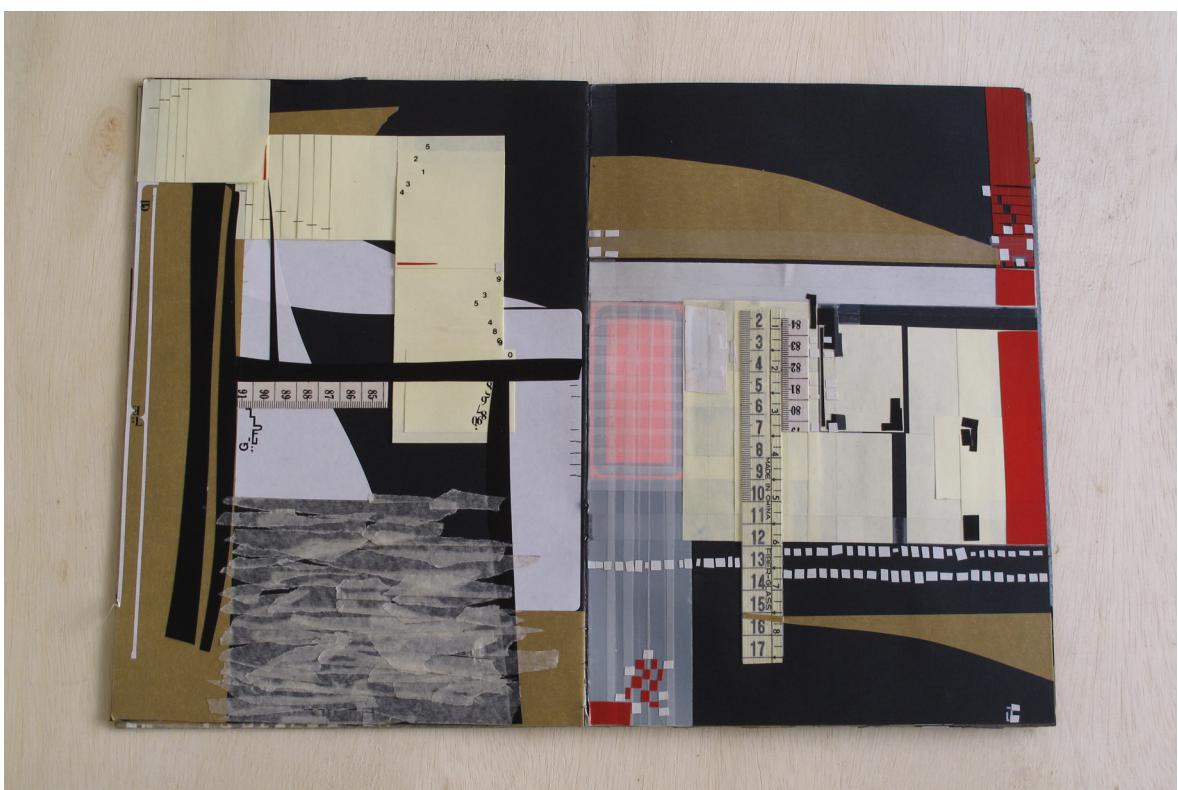
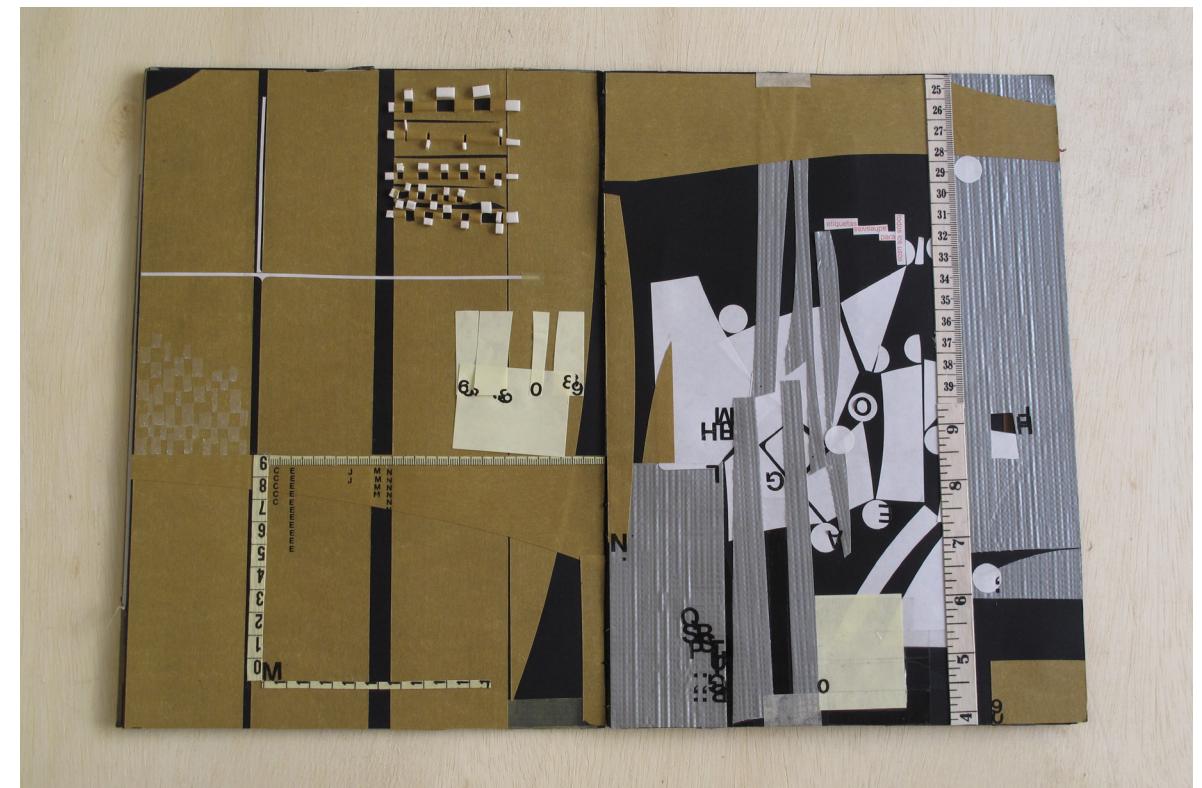
CAPÍTULO 2

Da Gravura às Artes Gráficas

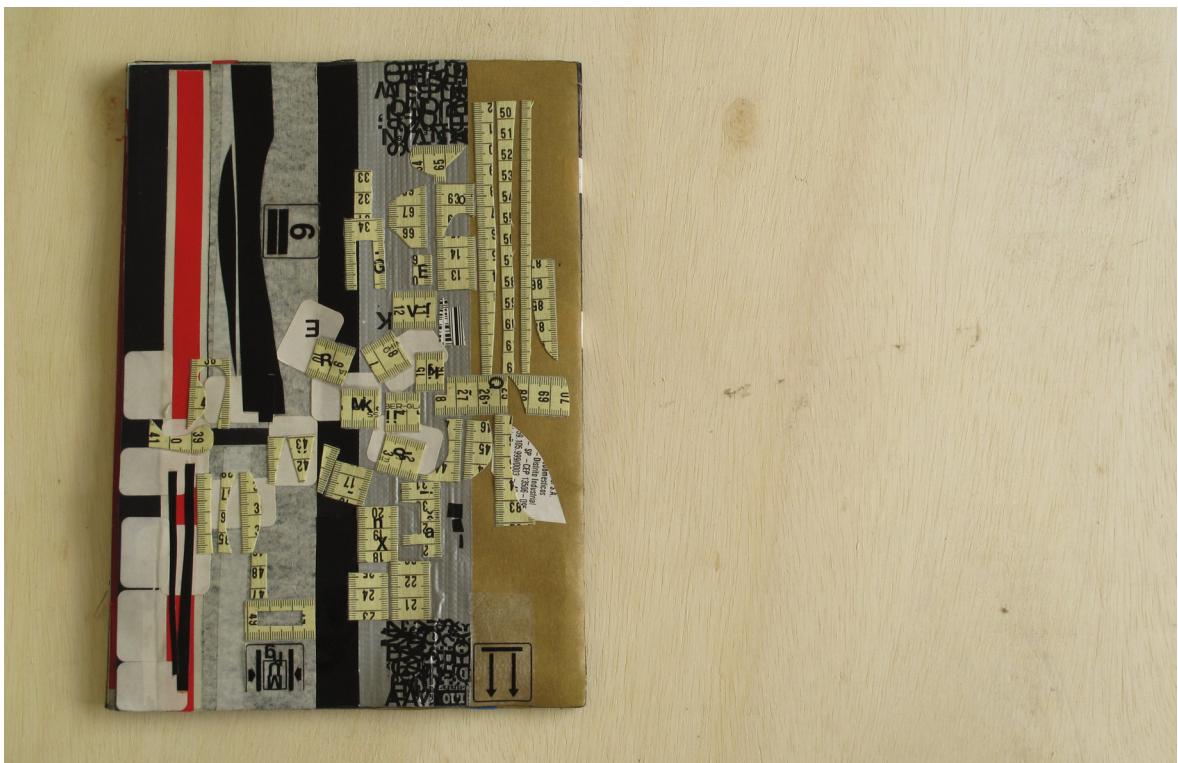
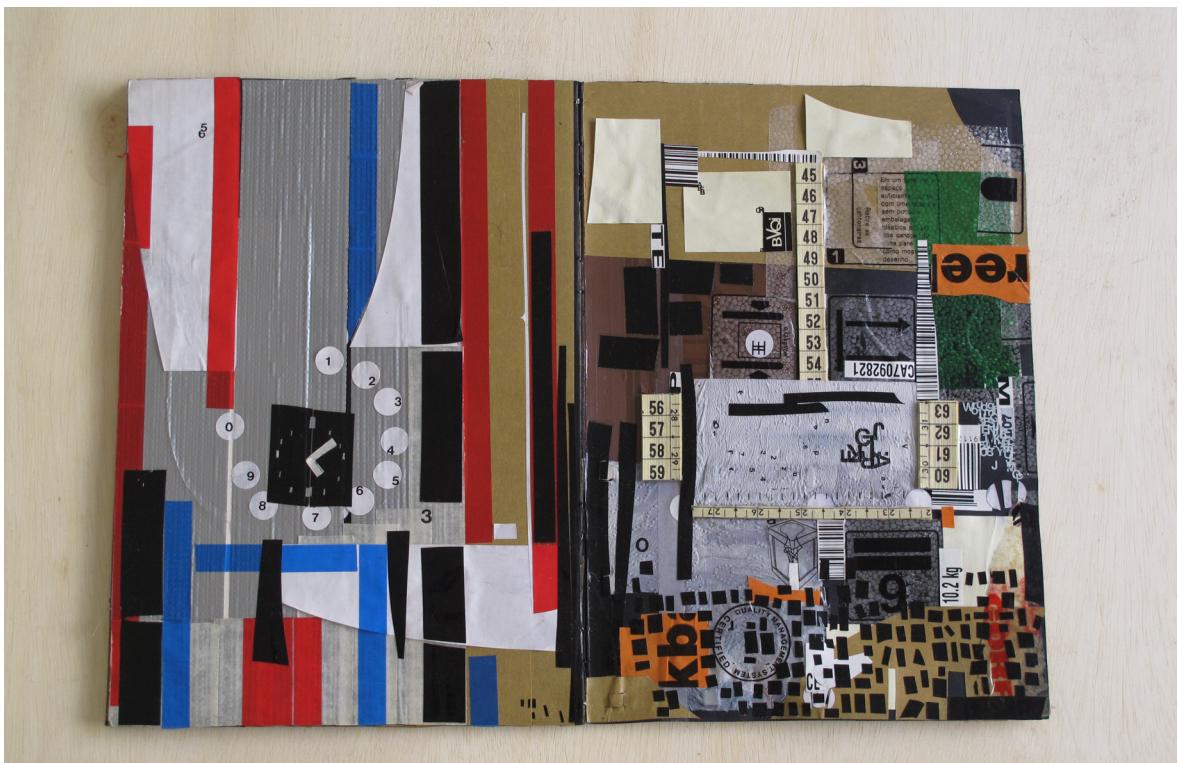
Nos anos de 2006 a 2009 dei continuidade aos trabalhos nas Oficinas de Gravura. Neste mesmo período foi implementada uma nova habilitação na Escola de Belas Artes, as *Artes Gráficas*. No primeiro semestre de 2007 me matriculei em uma das disciplinas de seu ciclo básico, *Artes Gráficas A*, para buscar entender possíveis relações entre o universo de interesse desta habilitação e aquele que experimentava na Gravura.

Durante esta disciplina fui apresentada a um outro procedimento de criação da imagem: o recorte e a colagem. De posse de uma ferramenta cortante (tesoura ou estile) e de um adesivo (cola, fitas adesivas) eu tinha a possibilidade de manipular diversos materiais, criando uma imagem a partir de um raciocínio de sobreposição de camadas. O suporte conformava uma superfície sobre a qual formas e materiais eram dispostos, sobrepostos, articulados conformando um resultado visual. *Caderno Negro de fitas*, exercício desenvolvido durante esta primeira disciplina nas Artes Gráficas, me parece conseguir ilustrar percepções experimentadas acerca da imagem nestes exercícios de colagem.

Busquei ao longo deste semestre estender os exercícios da disciplina *Artes Gráficas A* relacionando-os aos trabalhos com a imagem impressa. Na Gravura eu havia experimentado um entendimento da imagem a partir dos processos de impressão e reprodução, manipulando elementos técnicos, suportes, matrizes. O raciocínio da colagem, por sua vez, me possibilitava a manipulação direta do material para produção da imagem. Diferentemente da imagem formada pelo contato com a materialidade da matriz entintada, o corpo da imagem criada a partir da colagem era conformado pelas camadas de materiais sobrepostas.



Colagens
Litográficas
2007/01
colagem e
desenho
s/ litografia.

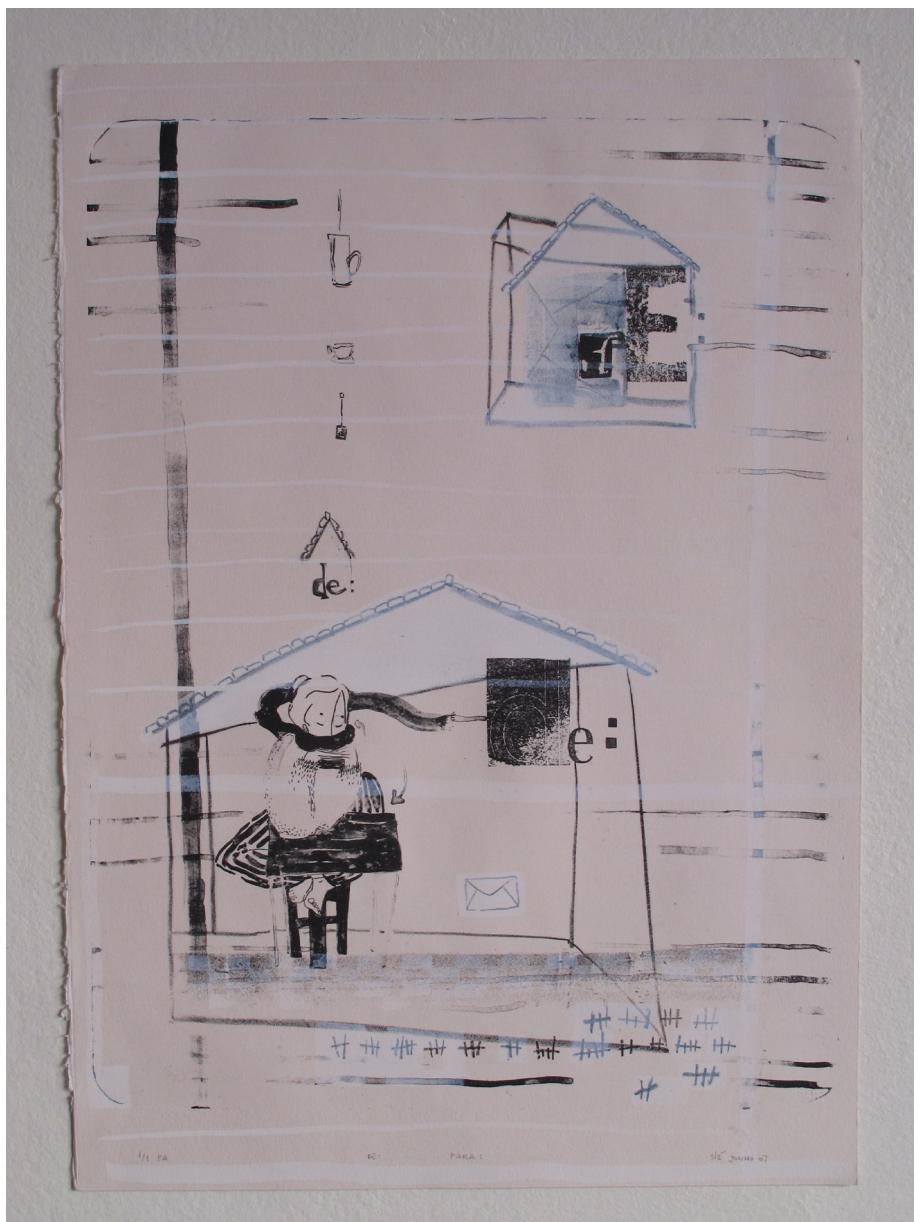


A ausência da matriz evidenciada pela imagem impressa era de certa forma contraposta à presença cumulativa dos materiais empregados na colagem.

Passei então a me dedicar ao desenvolvimento de trabalhos que fizessem conviver estas duas naturezas de imagem, buscando aguçar



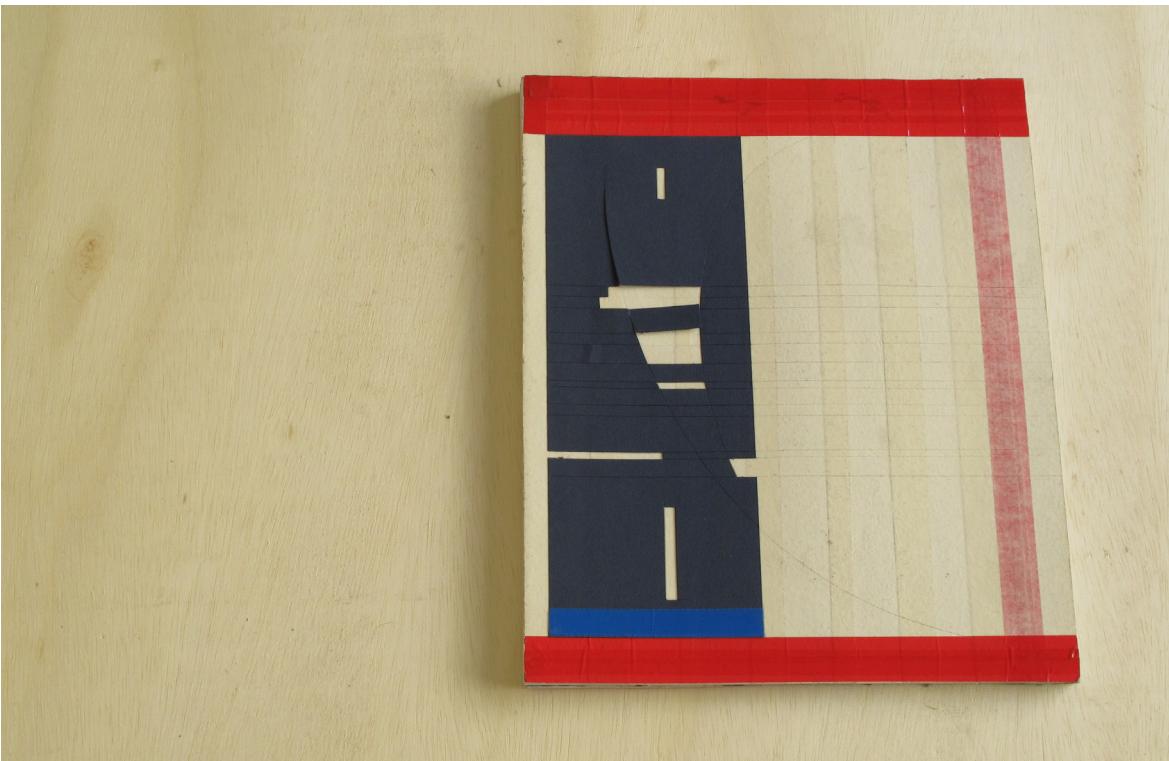
a percepção sobre as relações estabelecidas entre elas. Produzia uma tiragem de gravuras e sobre cada uma das impressões criava colagens, desenhos, misturando diversos materiais. Na contramão da semelhança compartilhada pelas cópias, eu buscava particularizar cada uma das reproduções, sobrepondo-lhes camadas materiais, gerando assim dessemelhanças e observando como elas promoviam um resultado visual.



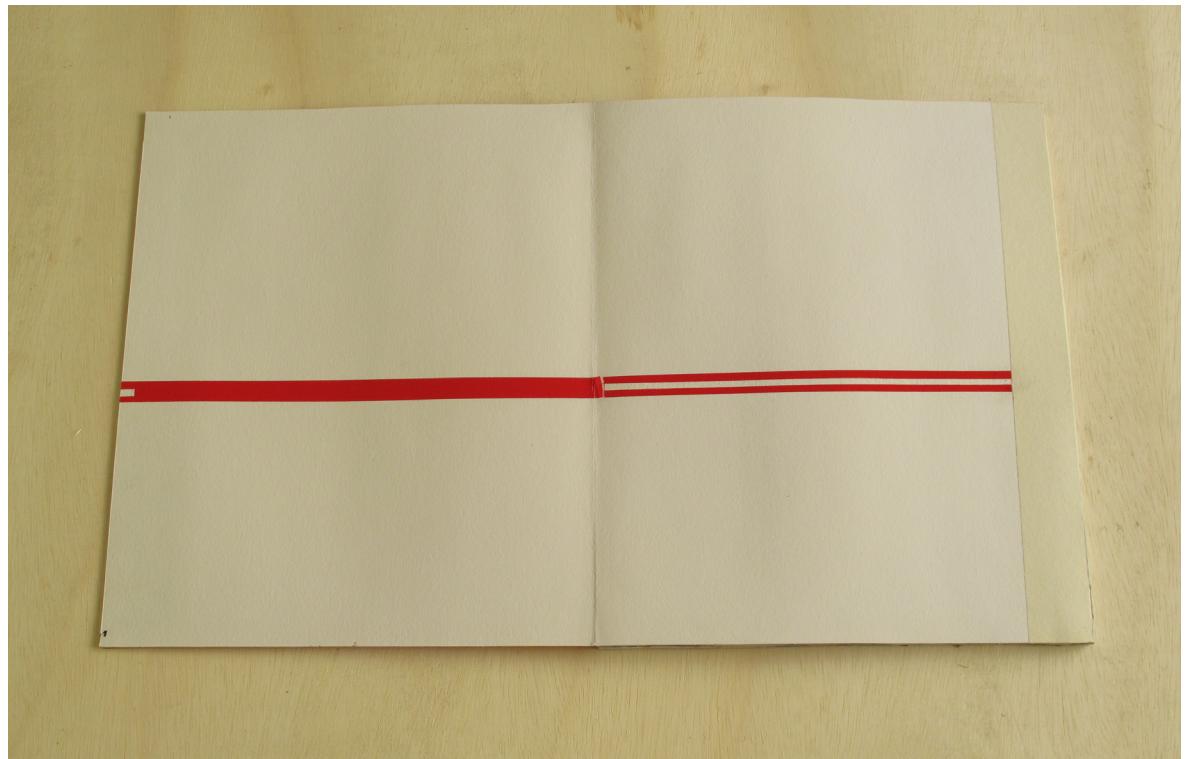
Neste exercício pude expandir minha compreensão da impressão ao entendê-la como *um dos* elementos envolvidos na criação da imagem. A colagem, neste sentido, poderia ser um trabalho associado também à imagem impressa, a ser manipulada e alterada para conformar uma das camadas de uma construção visual.

Instigada por estas experiências e descobertas, me matriculei no segundo semestre de 2007 em uma outra disciplina da habilitação em Artes Gráficas, *Artes Gráficas B*. Neste momento fui introduzida aos trabalhos de editoração, desenvolvendo exercícios que compreendiam a produção de publicações. A imagem, até então tratada enquanto construção visual sobre uma folha de papel avulsa, solta, produzida isoladamente ou enquanto série, passou a ser entendida sobre a página, elemento sequencial articulado em um conjunto. No desenvolvimento de *Caderno Negro de Fitas* eu havia trabalhado sobre as páginas de um caderno, mas as entendia enquanto pranchas, não me preocupando com as ligações estabelecidas entre elas.

S/título
2007/02
colagem s/
papel canson

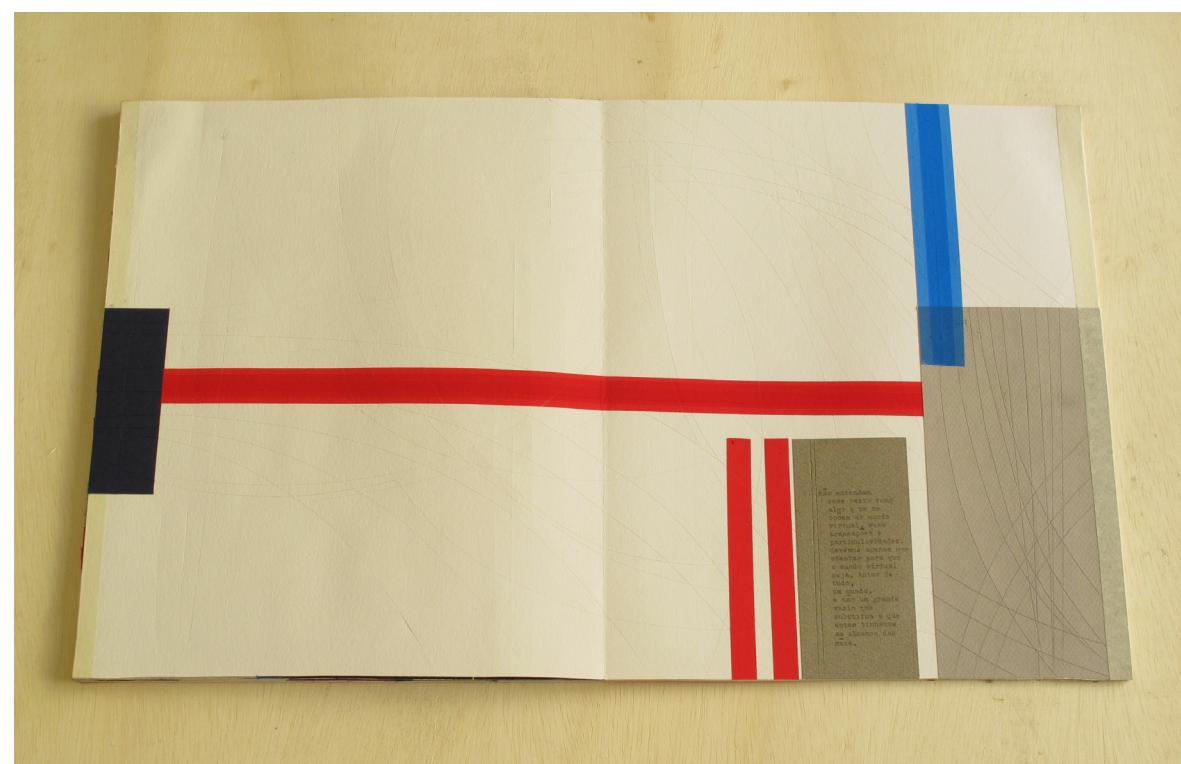
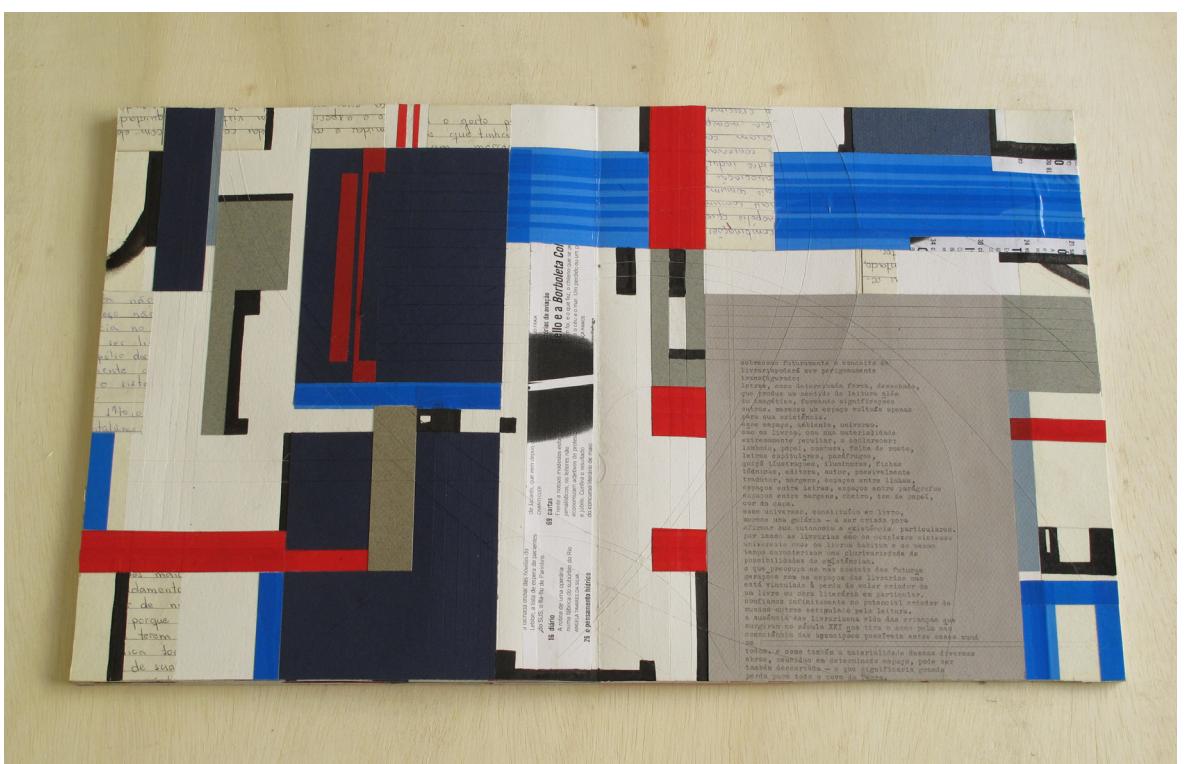
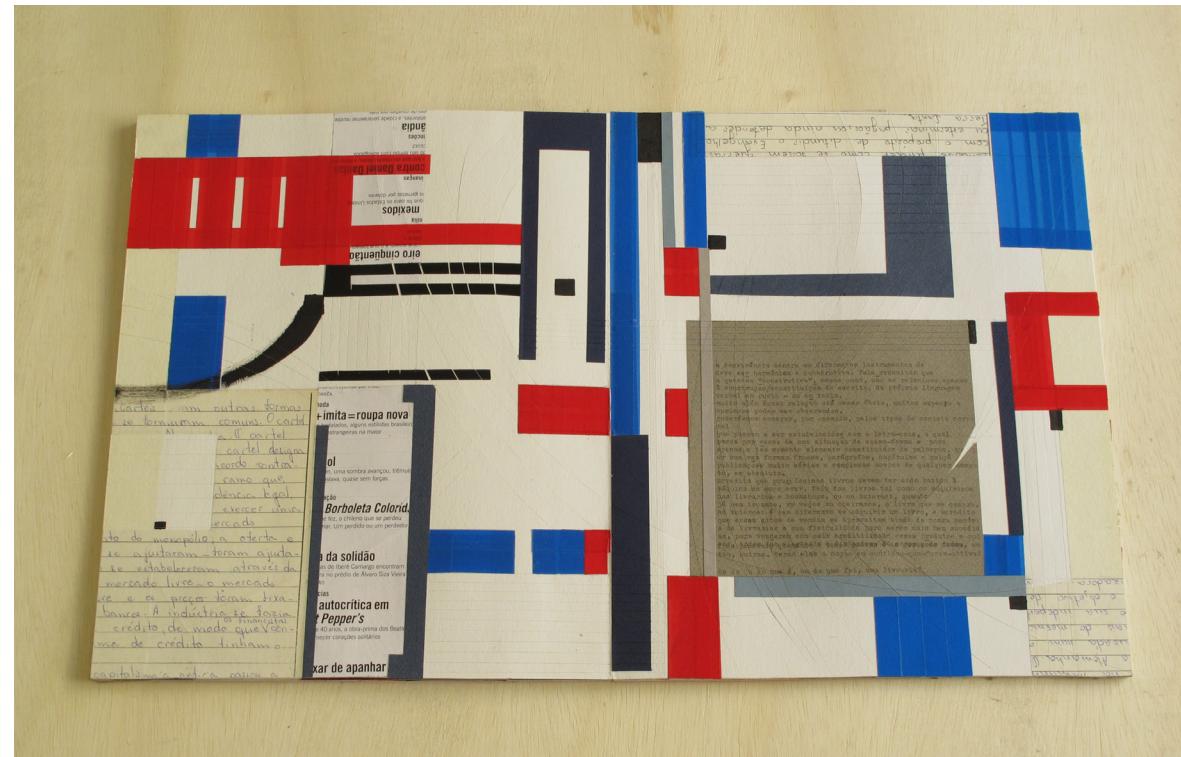
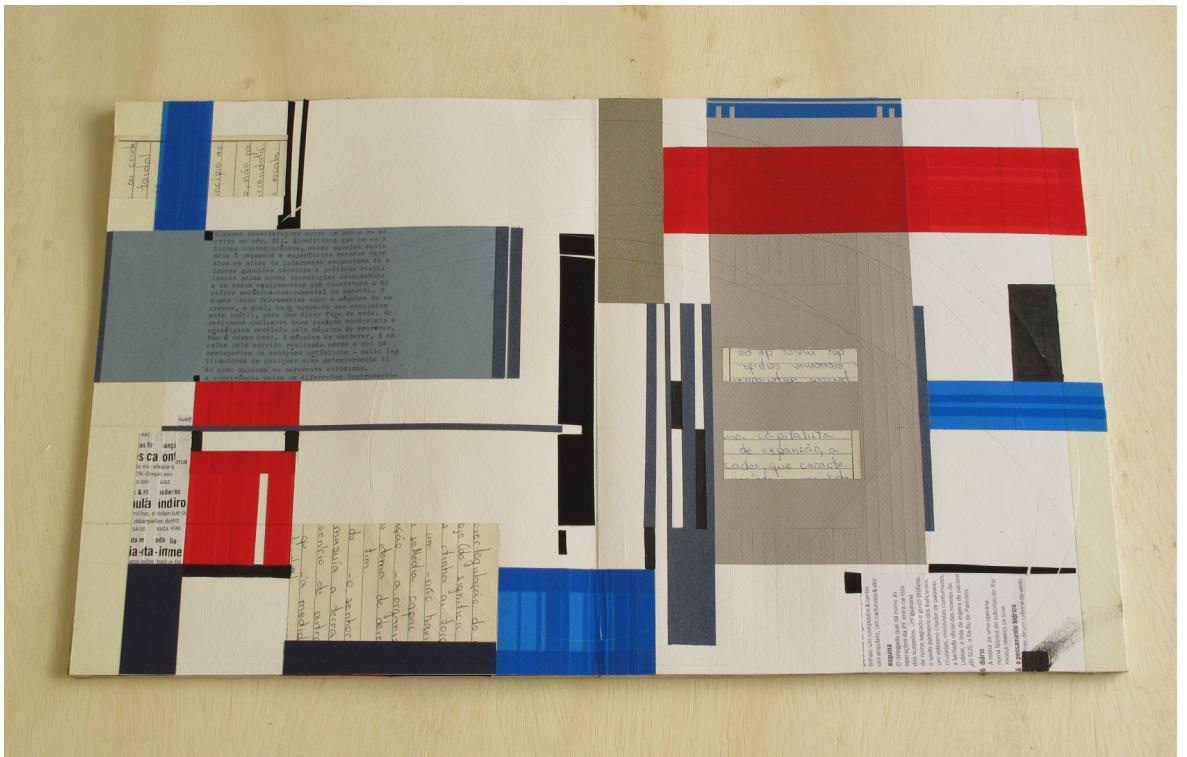


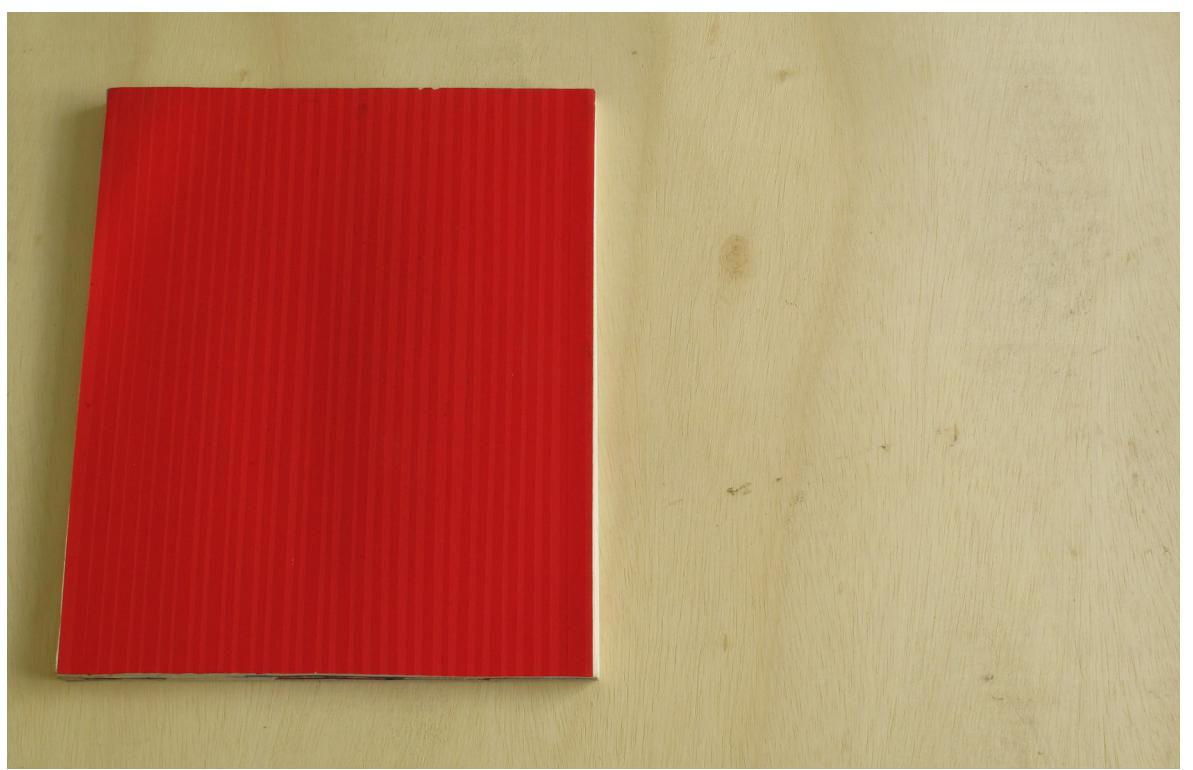
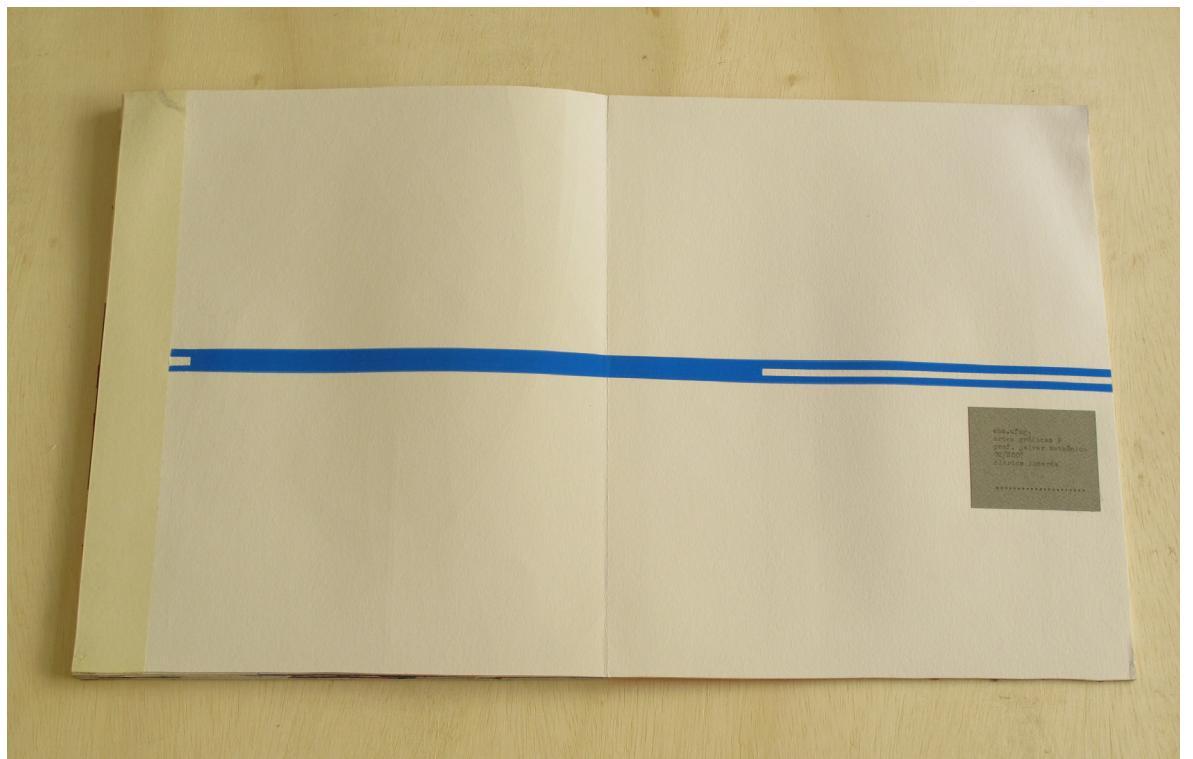
56



57







No passar das páginas organizadas como publicação, as imagens iam se sucedendo, sua visualização e leitura alcançavam assim uma dimensão temporal. O trabalho com a imagem, nesse sentido, se vinculava à construção de uma narrativa visual, a ser estabelecida ao longo das páginas encadernadas.

Esse entendimento se mostrava complementar àquele alcançado no desenvolvimento de *Impresso Aqui* (2006/01), quando experimentei diferentes compreensões do objeto livro, relacionando seus aspectos materiais, técnicos, processuais e também de construção de sentido. Neste trabalho, minhas inserções, enquanto marginálias, acompanhavam a temporalidade da narrativa literária, atrelada à linearidade do texto escrito. Durante a disciplina de *Artes Gráficas B* a compreensão dos elementos que configuravam uma publicação – como era também o caso do objeto livro – somaram-se à possibilidade de servir-se dessa estrutura para a criação de uma narrativa visual. Assim, a sequencialidade proporcionada pelas páginas também configurava um elemento a ser articulado para criação da imagem, ou de um conjunto delas.

Passei também a trabalhar com a fotografia, produzindo imagens que integrariam as publicações. Estas experiências com o aparato fotográfico me proporcionaram um novo entendimento da natureza da imagem, diferente e complementar daquela da imagem impressa e da colagem. Se nas duas últimas situações a imagem estava intrinsecamente atrelada à uma dimensão material, fosse pelo contato ou pela sobreposição, a câmera fotográfica parecia ter por sua vez um poder de captura, situando a origem na imagem não no material, mas antes, no visível, no processo luminoso que de maneira análoga, constitui o próprio mecanismo da visão humana. A imagem fotográfica destacava uma película do mundo real, do mundo visível, se prestando assim a

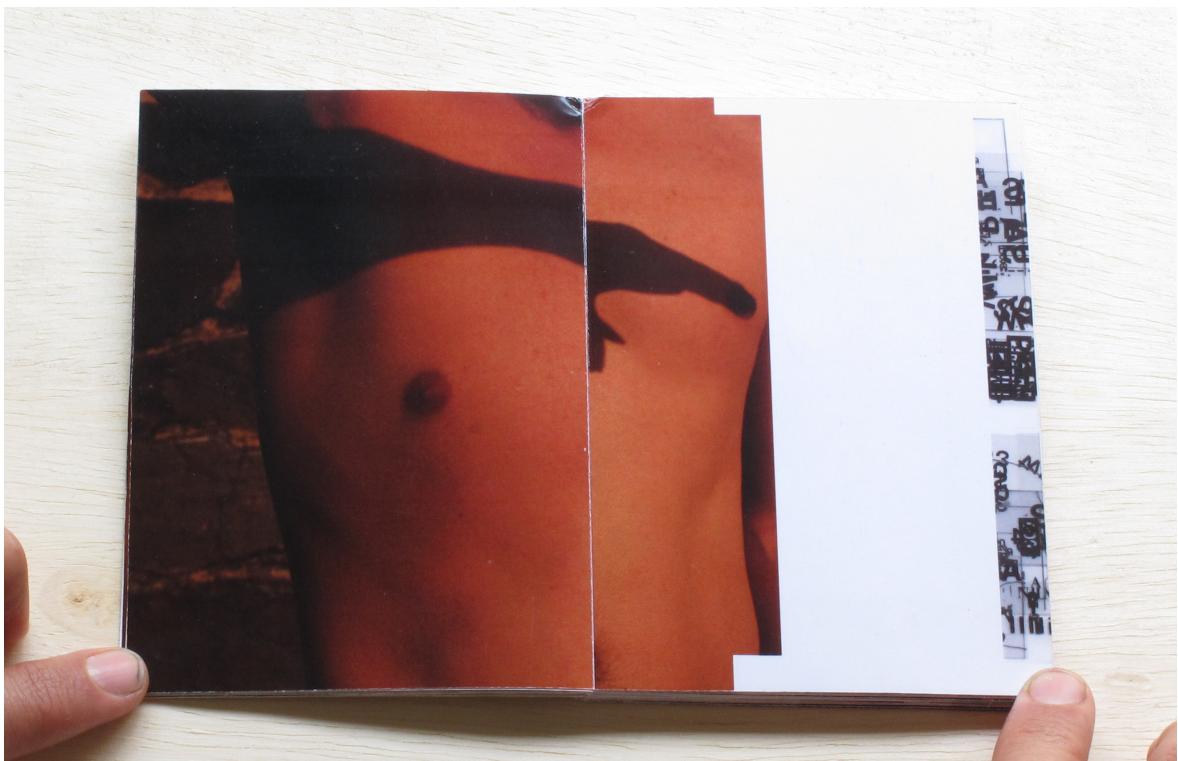
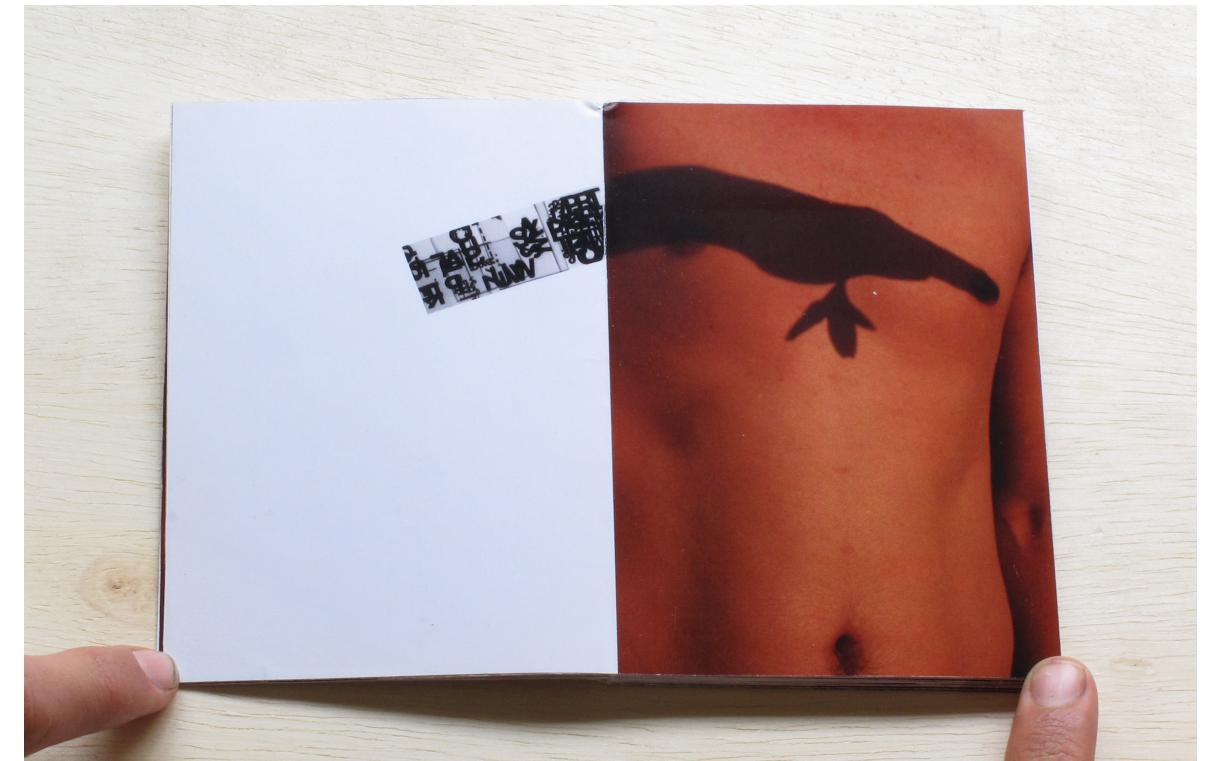
representar qualquer objeto que fosse postado diante da lente e o mecanismo acionado.

Experimentei este entendimento da fotografia a partir da criação de uma publicação intitulada *Revista das Sombras* (2007/02), desenvolvida em parceira com Vicente Pessôa. Durante uma tarde, quando os raios solares incidiam sobre os objetos criando grandes massas de sombra, saímos pela cidade para fotografar. Buscávamos por sombras que pudessem se sobrepor ao corpo, recobrindo-o como uma vestimenta, criando uma massa escura sobre a pele. Relacionávamos o formato criado pela sombra com uma determinada parte do corpo e produzímos uma imagem fotográfica a partir desta situação.

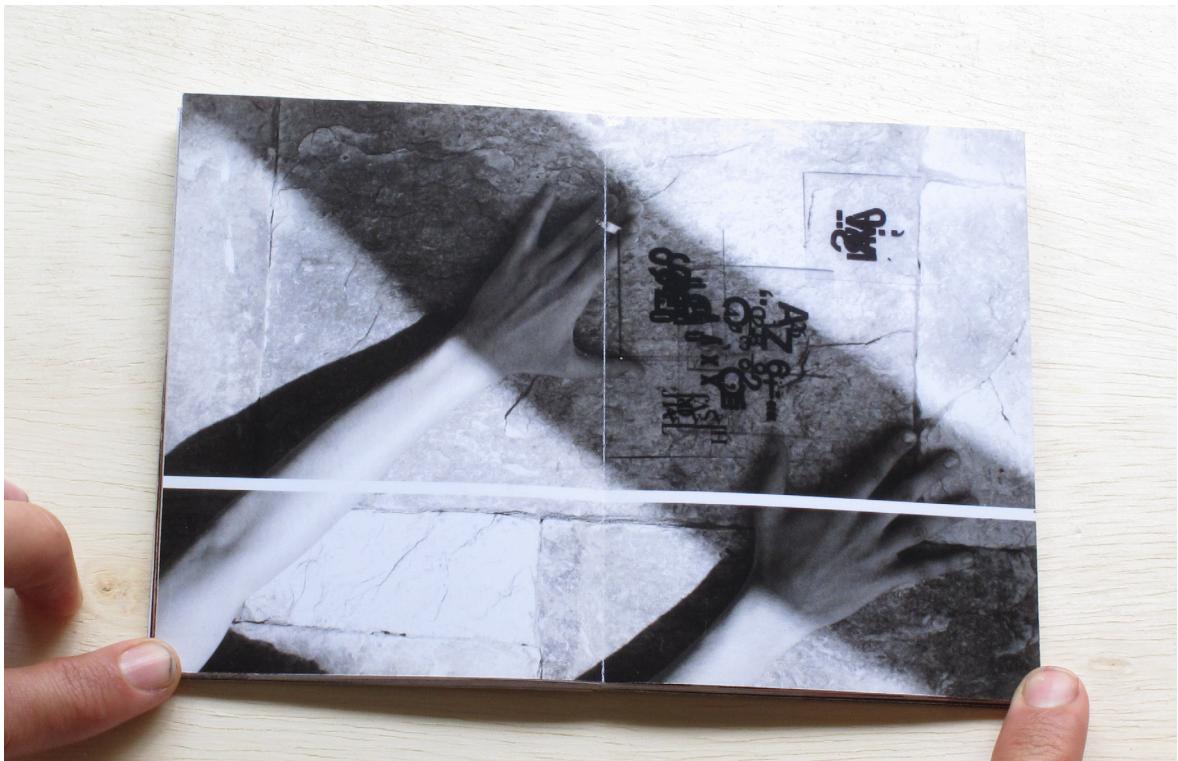
A possibilidade de recobrimento, proporcionada pela ausência de luz, me parecia um desdobramento dos raciocínios de sobreposição experimentados na colagem, agora entendidos a partir de processos luminosos, sob uma lógica fotográfica. A criação de camadas, ou planos, nesse sentido, pressupunha uma colocação do corpo no espaço, posicionando-se em relação à luz e à sombra, a partir de um determinado ponto de vista. A câmera fotográfica apreendia este momento capturando por um orifício certos raios luminosos que incidiam sobre os objetos. Estes raios reagiam sobre uma superfície fotossensível, inscrevendo a imagem. Esta apresentava-se como a planificação de uma situação visual antes tridimensional, e a sombra, nesta superfície, equivalia à uma camada de ausência de luz, uma mancha sobreposta que se aderia à imagem do corpo.

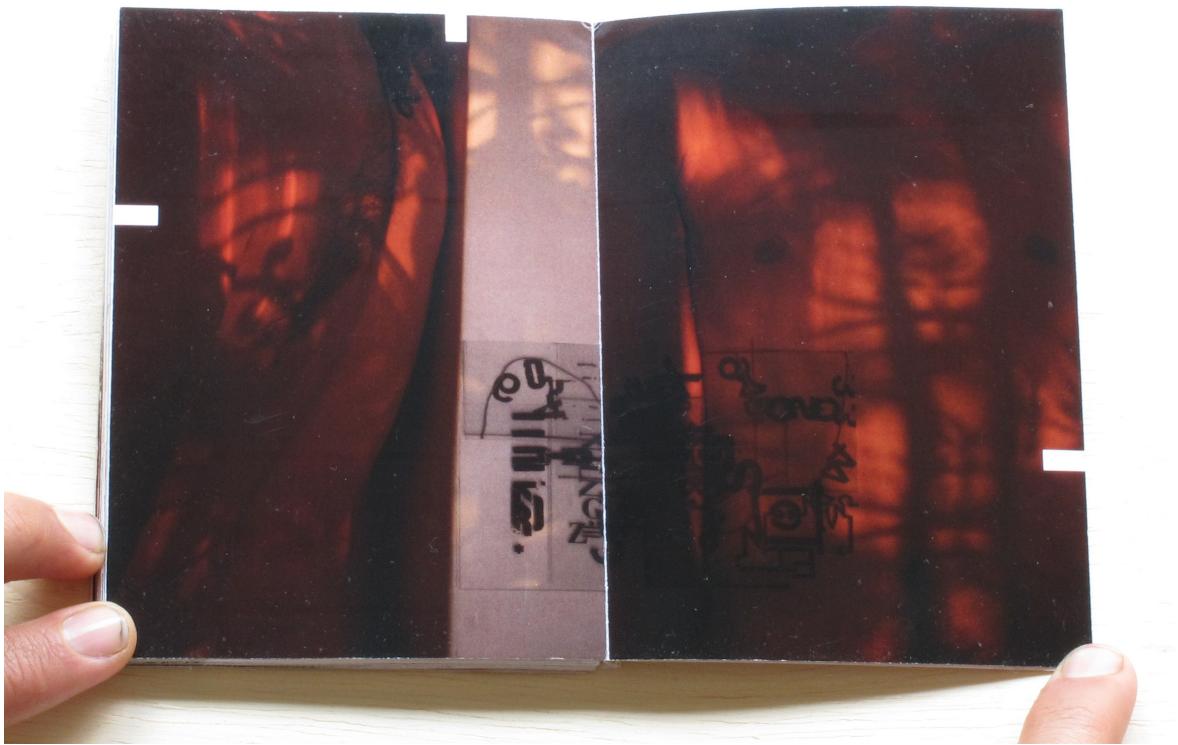
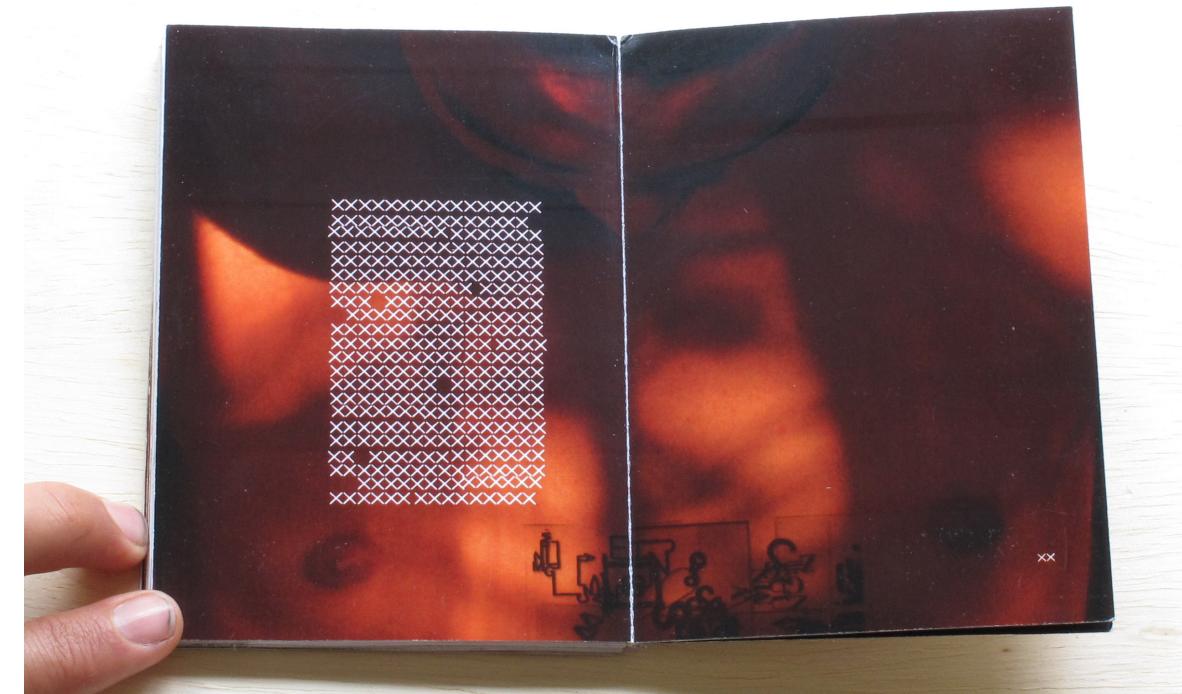
Na elaboração de *Revista das Sombras* as imagens fotográficas produzidas foram dispostas sequencialmente, enquanto elementos de uma narrativa visual que combinava também áreas e formas em branco.











Foram acrescentadas digitalmente à publicação colagens feitas em superfícies translúcidas, utilizando letras-set (ou letras transferíveis) para a criação de pequenas composições tipográficas. Esta camada de letras era sobreposta ora sobre as fotografias, ora sobre os espaços em branco, conformando uma nova camada de leitura. Nesta situação, a letra foi disfuncionalizada enquanto componente da linguagem textual e escrita, prevalecendo seu aspecto formal para a criação e construção de sentido da imagem.

Em 2008 optei por cursar a habilitação de Artes Gráficas simultaneamente à habilitação em Gravura. Neste período também prossegui com o desenvolvimento de trabalhos em parceria com Vicente Pessoa, que já havia se iniciado na criação de *Revista das Sombras*. Vicente era então aluno do curso de Design Gráfico da UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais) e juntos desenvolvímos propostas que buscavam estabelecer relações entre elementos do universo gráfico e a prática artística.

Nas disciplinas cursadas durante o primeiro semestre de 2008, busquei aprofundar-me no entendimento da fotografia desenvolvendo propostas que relacionassem este tipo de imagem com aquela própria da colagem, dando continuidade às experiências com camadas, sobreposições e planificações. Desenvolvi durante a disciplina de *Artes Gráficas: Projeto*, um trabalho intitulado *Revista dos Vidros*. Esta proposta consistia no desenvolvimento de um simples dispositivo, criado a partir do empilhamento de vidros suspensos, apoiados laterais sobre dois bancos.

Os vidros eram utilizados como camadas transparentes, sobrepostas, sobre as quais elaborava colagens utilizando uma variedade de

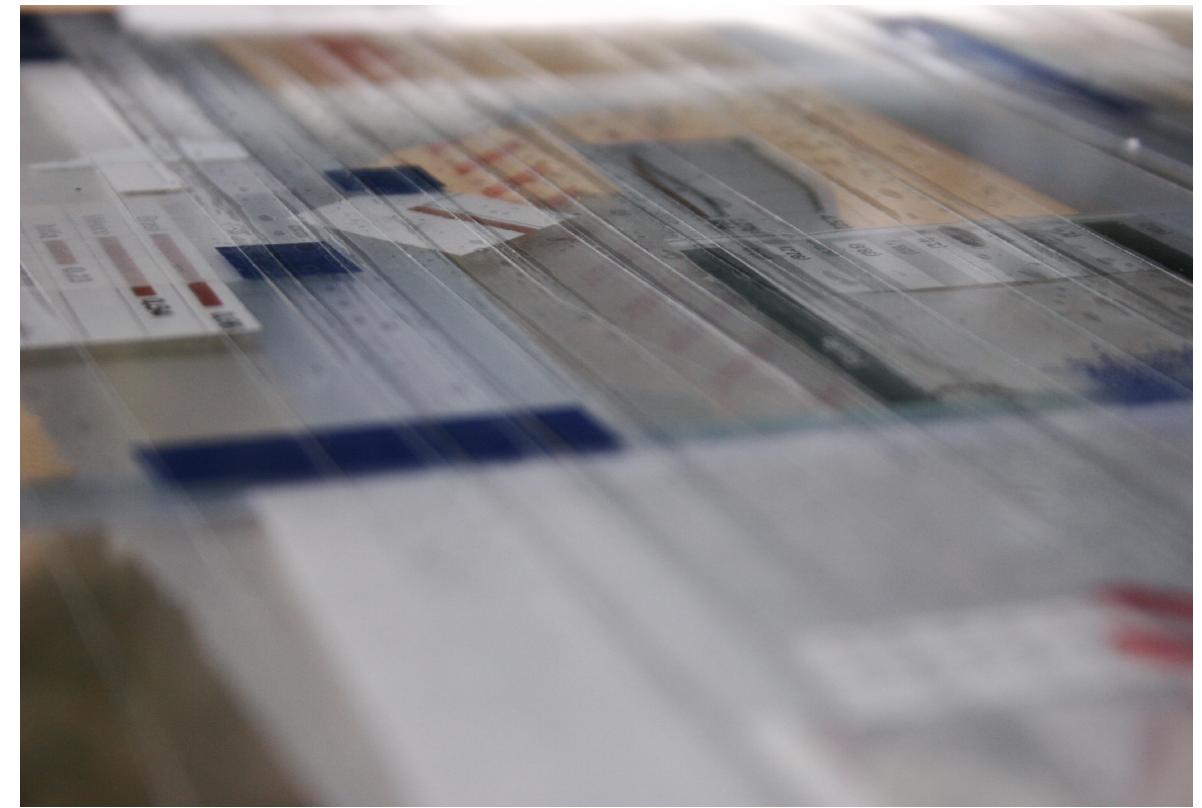


Revista
dos Vidros
2008/01
colagem
s/ vidro,
fotografia
digital.

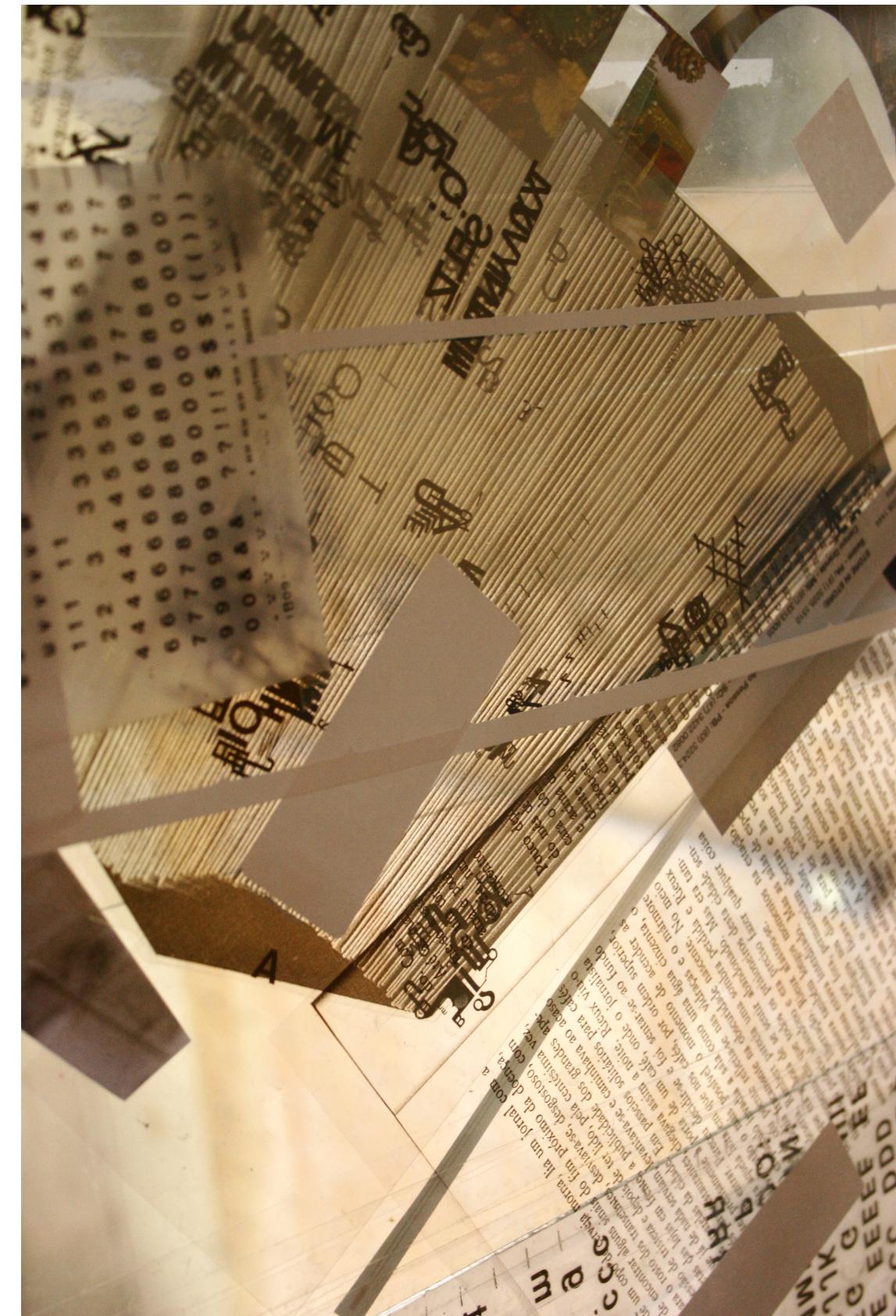
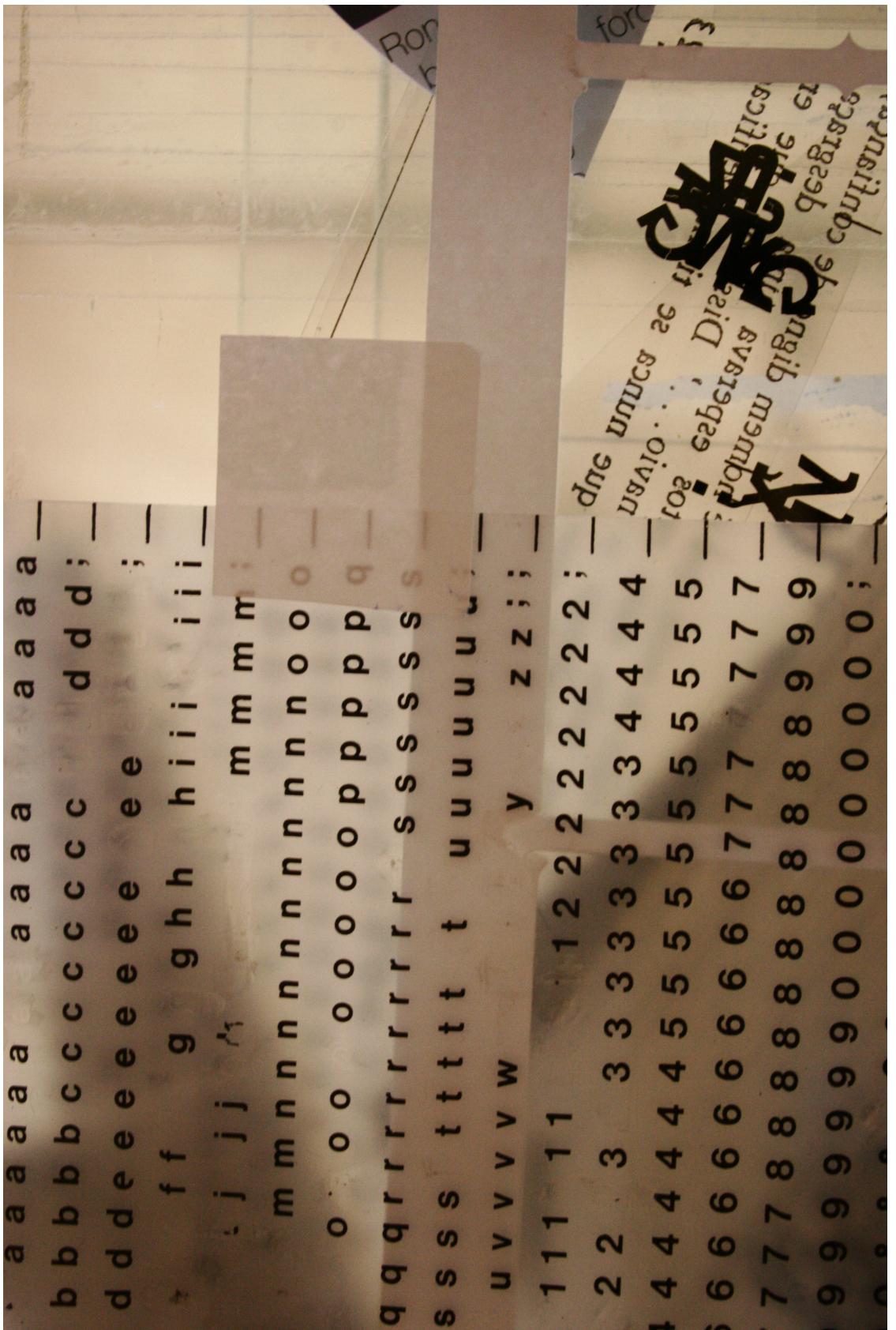
materiais: recortes de papéis, jornais e revistas, fitas adesivas diversas, etiquetas, xerox sobre transparências, letras-set. A escolha de um material translúcido possibilitou um outro entendimento da superfície e do suporte da colagem, seu fundo não era mais o plano oco do papel, mas sim o plano ao fundo, visível através do vidro. Assim, a colagem parecia um corpo suspenso, era possível tocar suas camadas, percebendo espacialmente suas sobreposições materiais e formais.

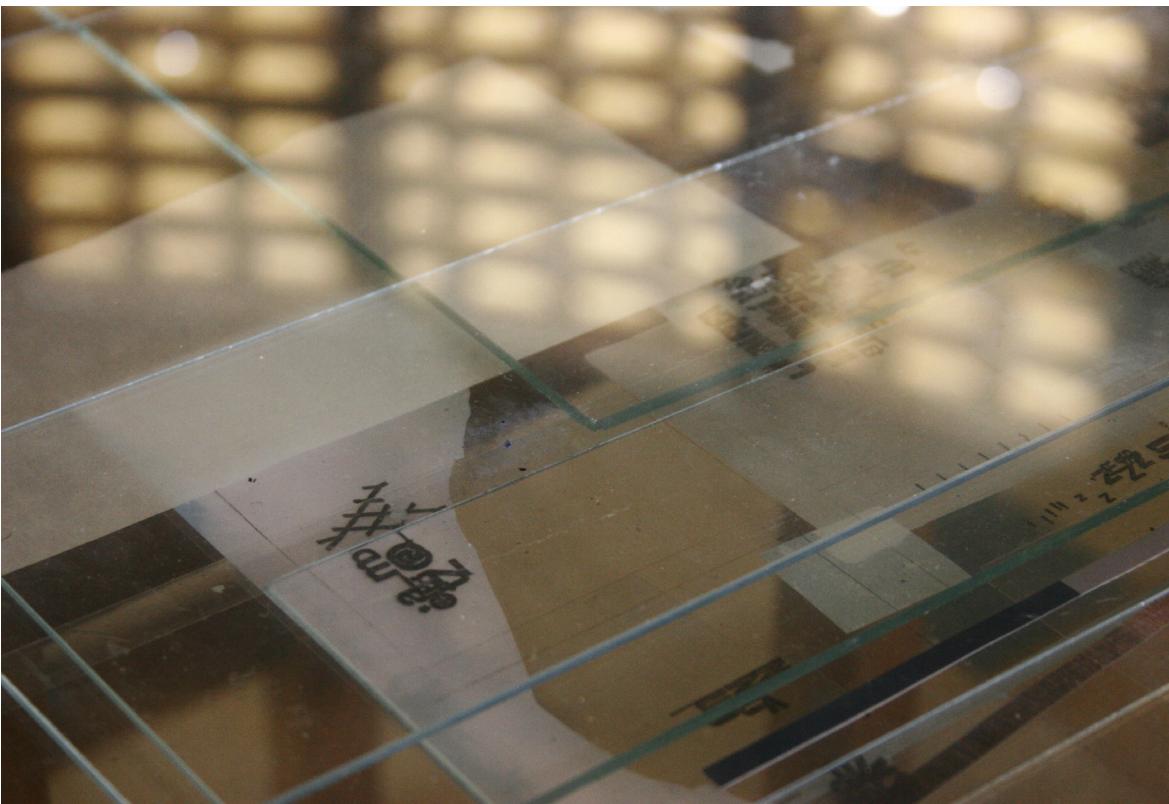
Dispunha este dispositivo com as colagens em espaços externos e internos, buscando expô-lo a diferentes situações luminosas. Olhando através do visor da câmera, experimentava diversos enquadramentos e pontos de vista em relação ao dispositivo criado, visualizando reflexos, sombras e sobreposições de planos específicos. Era possível situar-me acima ou abaixo do empilhamento de vidros, podia enxergá-los paralelamente ou de lado. O posicionamento do meu corpo e de meu olhar, munidos do aparato fotográfico, fazia surgir uma imagem que não apenas representava as camadas de colagem, mas que as mesclava, numa só corpo, numa mesma superfície, com os reflexos luminosos do ambiente circundante. Deste modo, produzi séries de fotografias que associavam as colagens com os efeitos da luz sobre o vidro, criando novas imagens.











Este exercício, somado às experiências anteriores, me possibilitaram experimentar a imagem fotográfica, a colagem e a impressão entendendo-as a partir de questões envolvidas em seus processos de formação. Ao compartilharem a dimensão de serem imagens, ou seja, instâncias de representação, cada uma parecia situar, através de seus mecanismos de acontecimento, uma relação muito peculiar com o que muitos chamam Real, ou o mundo visível.

A *técnica*, nesse sentido me parecia ser um ponto de partida para relacionar as diferentes naturezas de imagens trabalhadas. Uma colocação do pesquisador e teórico Philippe Debouis em seu texto *Máquinas de imagens: uma questão de linha geral* me parece esclarecedora para pensar o sentido que eu então atribuía à *técnica*:

Uma perspectiva histórica elementar mostra claramente, porém, que não foi preciso esperar o advento do computador para se engendrar imagens sobre bases tecnológicas. De certo modo, é evidente que toda imagem, mesmo a mais arcaica, requer tecnologia (de produção ao menos, e por vezes de recepção), pois pressupõe um gesto de fabricação de artefatos por meio de instrumentos, regras e condições de eficácia, assim como de um saber. Na origem, a tecnologia é simplesmente, e literalmente, um saber-fazer.¹

Este sentido tecnológico apresentado por Debouis estava vinculado a um princípio que os gregos entendiam por *technè*, “uma categoria intermediária do fazer”², haveria, neste sentido, “somente uma tecnologia, isto é, uma reflexão sobre a técnica como instrumento e como saber-fazer.”³ Partindo deste pressuposto, colagem, gravura e fotografia, etc., poderiam ser agrupadas por serem todas, em uma instância

1 DUBOIS, 2004: 31 e 32.

2 ibdem: 32.

3 ibdem: 32.

comum, imagens que

(...) pressupõe (ao menos) um dispositivo que institui uma esfera “técnica” necessária à constituição da imagem: uma arte do fazer que necessita, ao mesmo tempo, de instrumentos (regras, procedimentos, materiais, construções, peças) e de um funcionamento (processo, dinâmica, ação, agenciamento, jogo).⁴

Assim, ao pensar sobre os instrumentos e funcionamentos das esferas tecnológicas que eu então trabalhava, era possível observar que, diferentemente da colagem, os procedimentos próprios da imagem impressa e da imagem fotográfica tinham a particularidade de estarem, em diferentes instâncias, atrelados a um mecanismo. Estes deveriam ser necessariamente acionados para a criação da imagem. Cada um de um modo, os mecanismos se colocavam entre aquele que produz a imagem e a imagem produzida, determinando uma dinâmica para seu processo de construção. A colagem, por sua vez, era conformada pelo gesto manual de quem a produz, sua construção pressupunha o jogo de manipulação direta do material, construindo a imagem sobre determinada superfície.

No caso da gravura, essa gestualidade era ainda presente na incisão ou no entalhe para gravação da chapa de metal ou madeira, por exemplo. No entanto, para que a imagem se formasse, era necessária a impressão, a passagem na prensa ou no prelo, que por contato e pressão entre a superfície entintada e o papel, fazia surgir a gravura. A gestualidade, nesse sentido, compreendia uma das etapas de formação da imagem, sendo indissociável de um outro gesto, de natureza mecânica.

Já no caso da fotografia, o mecanismo se postava entre sujeito pro-

dutor e imagem produzida enquanto um anteparo. O gesto que conformava a imagem fotográfica se restringia a apontar – o olhar e a câmera –, enquadrar, ajustar alguns comandos, e acionar um botão para que o mecanismo interno da câmera operasse o restante. A imagem assim produzida não carregava consigo evidências de traçado humano, como na colagem ou ainda na gravura era possível identificar; o que se verificava era antes uma simulação do próprio mecanismo da visão, na medida em que a fotografia era capaz de captar não somente o visível como também aspectos desse universo ótico que o olho humano, por si só, não seria capaz de perceber. Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica*, descreve a fotografia como uma situação em que “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”.⁵

A fotografia, nesse sentido, parecia distanciar-se das imagens produzidas em gravura e colagem a partir das questões envolvidas em seu fazer. Neste processo a imagem era inscrita pela própria máquina, que se inseria entre

o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o princípio mesmo da representação. Se a imagem é uma relação entre o Sujeito e o Real, o jogo de máquinas figurativas, e sobretudo seu progressivo incremento, virá cada vez mais a distender e separar os dois polos, como um jogo de filtros ou de telas se adicionando.⁶

Sobre as questões relacionadas ao fazer maquinico da fotografia, atreladas à gestualidade pressuposta por este aparato, Debouis coloca as seguintes questões:

5 BENJAMIN, 1994: 167.
6 DUBOIS, 2004: 38.

A “máquina” intervém aqui, portanto, no coração mesmo do processo de constituição da imagem, que aparece assim como representação quase “automática”, “objetiva”, “*sine manu facta*” (*acheiro-poiete*). O gesto humano passa a ser um gesto mais de condução da máquina do que de figuração direta.⁷

O uso do aparato fotográfico me permitia obter uma representação objetiva e planificada da realidade. Sua natureza icônica gerava uma representação por analogia, remetendo ao próprio instante de um acontecimento luminoso, visual, que fora capturado e inscrito pela câmera. A fotografia, neste sentido, retratava com fidelidade uma situação vivida, cristalizando seu acontecimento enquanto imagem, criando sua memória.

Durante o desenvolvimento de meus trabalhos explorei manipulação o aparato fotográfico de diferentes maneiras, em uma tentativa que poderia agora relacionar ao desejo de reconhecimento destes planos apresentados por Debouis, situados entre o sujeito e a imagem. Percebia que no trabalho com a fotografia a formação da imagem me escapulia das mãos, ela se formava num lugar diferente e distante do corpo. Aos dedos, antes manipuladores da materialidade das imagens da gravação e da colagem, era dada apenas a possibilidade de pequenos gestos para ajustes do mecanismo fotográfico. Cabia ao olho prever a imagem e ao sujeito imaginar, a partir do visor, a fotografia a ser gerada. Um dedo acionava o mecanismo com um simples clique, e em frações de segundo já era possível ver uma imagem.

Busquei um entendimento da fotografia produzindo muitas imagens com este aparato. Sua facilidade de produção colaborava para a

criação de grandes quantidades de imagens. Assim, a partir da experiência fui compreendendo gradativamente a natureza deste tipo de imagem.

⁷ ibdem, 38.

CAPÍTULO 3

Em dupla, em ação

Paralelamente à produção que desenvolvia nas disciplinas e ateliês da Escola de Belas Artes, passei a trabalhar intensamente em parceria com Vicente Pessôa. Esta situação de compartilhamento do processo criativo me possibilitou uma outra compreensão do trabalho com arte, estabelecido a partir de uma relação com o outro. O fazer em dupla, diferentemente do trabalho individual, pressupunha o diálogo, a troca, a busca pelo entendimento e construção conjunta. Assim, o trabalho com a imagem passou a ser também um exercício de alteridade, proporcionando a ativação de questões sensíveis e percepções a partir da troca interpessoal.

Do segundo semestre de 2008 ao início de 2010, desenvolvemos uma série de trabalhos e projetos, participamos de coletivos artísticos, produzimos exposições, etc. Compartilhávamos um interesse pela produção de imagens, servindo-se principalmente da linguagem e meios gráficos. O entendimento da imagem enquanto elemento de uma narrativa visual, que estabelece relações temporais com outras imagens ao serem dispostas em uma estrutura sequencial, era também algo que nos interessava explorar

Vicente, enquanto aluno do curso de Design Gráfico, havia desenvolvido durante sua graduação diversos trabalhos que tensionavam os limites entre o Design e a Arte, servindo-se muitas vezes de livros e publicações enquanto suporte e estrutura para o desenvolvimento de suas propostas. Em seu percurso ele havia também vivenciado diversas experiências com colagem e fotografia, sempre trabalhando as possibilidades expressivas e narrativas do texto e da imagem, ambos tratados por um viés poético, de grande teor simbólico. Na medida em que eu,

enquanto aluna do curso de Artes Visuais, me aprofundava nos trabalhos com a Gravura e as Artes Gráficas, nossos interesses em comum fizeram surgir uma parceria demarcada pelo desejo de experimentação.

As questões em comum que inicialmente nos aproximaram foram somadas durante o desenvolvimento de nossos trabalhos a um novo universo, ainda pouco experimentado nos momentos anteriores à nossa parceria. Juntos, passamos a trabalhar o desenvolvimento de *ações* enquanto um dos elementos em jogo na construção da imagem. Nos interessava trabalhar as imagens destes corpos, destes sujeitos em ação, a partir da criação de fotografias e registros visuais que diziam de algo realizado, vivido. A experiência iniciada em *Revista das Sombras*, que atrelava a fotografia à dimensão narrativa própria da publicação, revelara a potencialidade deste tipo de imagem em compor um registro visual e também temporal, produzido e disposto para representar um acontecimento. A fotografia nesse sentido configurava uma memória de algo que se passou, permitindo recontar e resignificar a ação a partir de uma imagem planificada, enquadrada, que representava de maneira objetiva um instante a partir de um determinado ponto de vista. Nos interessava experimentar a manipulação do aparato fotográfico para construção das próprias ações e das imagens, buscávamos entender como cada situação de registro, cada enquadramento e ponto de vista, reproduzia um possível olhar diante da ação. A fotografia, enquanto um conjunto de imagens elaborado a partir da ação, gerava, por sua vez, a possibilidade de narrar algo desenvolvido no tempo e no espaço, transpondo o acontecimento para uma outra situação, posterior e complementar ao momento da ação.

Nós – Volta Singela, foi um trabalho apresentado durante a III Semana-ria das Artes Gráficas (2008/02) e também durante a segunda edição da MIP – Manifestação Internacional de Performance (2009/02). Esta ação me parece significativa por articular a manipulação da fotografia, o corpo em ação, gestos e suportes a partir da criação de um dispositivo a ser utilizado pelo público. Desta forma, ela me parece conseguir sintetizar as questões mais centrais e sensíveis exploradas durante o trabalho em dupla com Vicente.

Tratava-se de um dispositivo para o envio de cartas, criado para ser utilizado por qualquer pessoa presente que desejasse enviá-las para alguém. Sobre uma mesa foram dispostas as instruções de uso, envelopes, canetas, e letras recortadas em papel cartão, cada uma delas com um pequeno gancho de metal afixado em seu verso.

Vestidos de branco, eu e Vicente permanecíamos imóveis, de olhos fechados, sentados cada qual em uma cadeira, diante de uma mesa. Os cotovelos eram apoiados sobre esta mesa, os braços eretos e conectados por quatro linhas costuradas à pele, tensionadas por suas extremidades. À frente de cada um de nós, foi posicionada uma câmera sobre um tripé. Um fotógrafo participava da ação operando estes equipamentos fotográficos.

As instruções orientavam a pessoa que utilizasse este dispositivo a preencher no envelope os campos do *remetente* e *destinatário*, e inserir ali uma quantia de dinheiro, referente ao envio da correspondência. Em seguida, deveriam ser recolhidas da mesa as letras necessárias para compor a mensagem desejada. A escrita se dava sobre o suporte configurado a partir do meu corpo e do de Vicente, as letras deveriam ser penduradas sobre as linhas que conectavam nossos braços. Terminada a escrita da mensagem, o fotógrafo era avisado. Sempre respeitando



Nós – Volta Singela
2008/02, 2009/02.
ação.
duração: aprox. 3h.
instruções de uso,
envelopes, canetas,
letras de papel cartão
com gancho afiado
ao verso, linhas de
costura, 2 câmeras
fotográficas s/ 2 tripés,
fotógrafo.



um mesmo enquadramento, produzia então uma imagem da mensagem escrita sobre as linhas. A ação teve uma duração aproximada de três horas. Após sua realização, as fotografias produzidas foram reveladas, colocadas dentro do respectivo envelope, e enviadas aos seus destinatários. A carta, nesse sentido, equivalia à imagem fotográfica da escrita promovida pelo dispositivo criado.

A narrativa literária que eu havia experimentado em *Impresso Aqui* e a narrativa visual trabalhada nas publicações como *Revista das Sombras*,

foram somadas à dimensão da narrativa epistolar, de um texto criado para um leitor em particular. O desejo de presentificação do remetente no momento da leitura, nesta situação, é vinculado à própria estrutura do texto, evidenciando pelo desejo de alcance e contato com o destinatário. Assim, o dispositivo criado em *Nós – Volta Singela*, propunha um acontecimento que se projetava para além do tempo da ação, que compreendia a etapa da escrita e registro fotográfico. Ao ser enviada e recebida, a correspondência resignificava a ação, remontando ao tempo de sua realização para estender seu sentido.



A carta era condicionada por uma situação particular de escrita, em que o gesto do remetente não passava pela mão em punho, pelo traçado da letra sobre um papel. A carta era composta a partir da combinação de um conjunto de letras, conformadas para se adequar ao dispositivo. O corpo era encarado enquanto suporte para essa escrita, as linhas costuradas à pele funcionando como as pautas que sustentavam a palavra em sua dimensão física e simbólica. Este corpo imóvel, disponível, de peito aberto, vestido de branco, assumia o papel da folha por receber o texto. Folha viva, encarnada. O corpo tratado enquanto suporte era utilizado por um outro corpo, vivo, de quem escreve para alguém. Para este sujeito, esta percepção era inevitável e essencial, pois me postava diante dele enquanto semelhante, ser vivo, circunstancialmente em estado de imobilidade, à disposição para quem desejasse escrever algo para alguém.







A escolha de perfurar a pele superficialmente com uso de uma agulha, para nela prender uma linha, buscava associar diretamente este objeto ao corpo, acentuando suas relações física e materiais. A sustentação das letras foi assim vinculada à própria pele, superfície de recobrimento do corpo, que tensionava as extremidades das pautas/linhas.

O enquadramento utilizado subtraía o rosto, ou partes dele, impossibilitando a identificação daquele corpo com uma face, uma fisionomia. Desta forma, este corte despersonalizava a figura humana, reforçando a percepção do *corpo* mais do *sujeito* enquanto elemento em jogo na construção da imagem fotográfica. O ponto central da imagem eram as letras que conformavam o texto. No plano conformado pela fotografia, as letras penduradas sobre as linhas funcionavam como uma camada sobreposta ao fundo branco da blusa, gerando contraste e permitindo sua visualização e leitura. O raciocínio de sobreposição experimentado em momentos anteriores nos trabalhos com a colagem e a fotografia, desdobravam-se na criação de uma nova situação de entendimento das camadas, sendo o corpo um elemento fixo sobre o qual diversas combinações das letras poderiam ser feitas. Assim, fotografia, ação e o corpo eram articulados para a criação de uma imagem que era simultaneamente um registro do acontecimento e da escrita. Ao ser enviada para um destinário, que recebia esta imagem, ela carregava consigo uma mensagem textual bem como a dimensão física e temporal de seu acontecimento.

CAPÍTULO 4

Na cidade

A partir do desenvolvimento de ações, como no caso de *Nós – Volta Sinala*, passei a me interessar pelas relações que o meu trabalho poderia estabelecer com o espaço e contexto de seu acontecimento. Percebia que a construção de sentido estava também fortemente atrelada à recepção e ao modo como o trabalho era acessado, ou mesmo acionado. Desde *Impresso Aqui* (2006/01) estas questões já estavam de certa forma em jogo, quando as figuras de autor e leitor foram problematizadas diante de um mesmo objeto: livro. No caso da criação do dispositivo para envio de cartas, o trabalho dependia essencialmente da ação de um outro para acontecer. O remetente gerava uma mensagem que era também uma imagem, que completava seu sentido ao alcançar o destinatário. Assim, era possível entender o trajeto estabelecido pela correspondência, bem como seu momento de leitura, como partes do acontecimento proposto.

Estas percepções foram aprofundadas no desenvolvimento de projetos durante os *Ateliês das Artes Gráficas*, nos anos de 2009 e 2010. Neste período, foram propostas pelos professores diferentes atividades que buscavam na cidade um possível território de atuação e intervenção artísticas. Meu desejo de explorar a situação e contexto de acontecimento do trabalho foi projetado, nesse sentido, para o espaço público, por excelência um espaço de encontro, permanência e circulação.

Entendida a partir de sua visualidade, demarcada pela adoção de diversos processos gráficos e de reprodução para veiculação de informações textuais e imagéticas, a cidade me parecia um organismo vivo. Contexto de convivência, portanto político, de acumulação e fluxo contínuos, de produção, troca e consumo. Enquanto construção essencial-

mente humana, a paisagem urbana tornava tangíveis relações de organização e construção da vida em sociedade, evidenciadas a partir de seus aspectos espaciais, visuais e dinâmicos. Produto e produtora de cultura, a cidade me parecia simultaneamente viabilizar e conformar a vida do homem, determinando a partir de suas estruturas móveis e imóveis modos e hábitos de vida. Assim, a experiência de compreensão desta estrutura organizacional me era possível sobretudo enquanto participante de seu funcionamento cotidiano: cidadã, sujeito e corpo que habita a urbe.

Sobre este exercício de entendimento da cidade, uma colocação de Giulio Carlo Argan me parece esclarecedora:

Há uma cidade de grandes estruturas que tem, necessariamente, uma duração de anos ou de séculos. E há a cidade de um dia, a cidade que dá a imediata impressão de ser feita de imagens, de sensações, de impulsos mentais, a que realmente vemos e que não é dada pelas arquiteturas imóveis – que talvez não existirão mais ou que serão estruturas distantes e quase invisíveis –, mas pelos automóveis, pelas pessoas, pelas infinitas notícias que são transmitidas através da publicidade e dos outros canais de comunicação. Esta é a cidade que vemos; este é o ambiente completo, o ambiente físico (...) no qual vivemos. As grandes estruturas, as estruturas geratrizess, escapar-nos-ão, não as poderemos ver mais.¹

Esta percepção da cidade descrita por Argan, configurada a partir da escala humana, da experiência do indivíduo que vivencia e percorre o espaço em sua fisicalidade direta, era bastante próxima daquela que eu então experimentava. No desenvolvimento de meus trabalhos, interessou-me igualmente a possibilidade de intervir neste ambiente para gerar situações capazes de operar a captura de um olhar individual, passante. Buscava a construção de proposições que chegassem até o su-

jeito/cidadão/pessoa enquanto transeunte, entrando em contato com aquele que vê e vive a cidade ao longo de seus percursos cotidianos.

Assim, um pensamento sobre a circulação, conformada pelos inúmeros trajetos estabelecidos ao longo de um dia, apresentava-se como ponto de partida para tratar das percepções sobre a conformação do espaço urbano. Interessava-me a possibilidade de defrontar este sujeito, este corpo em trânsito, com uma intervenção atrelada à própria estrutura de organização da cidade, a partir de seus equipamentos e mobiliários. Os sistemas de sinalização urbana, nesse sentido, tornaram-se objetos de interesse por sintetizarem visualmente um modo estabelecido para identificação e orientação no espaço da cidade. Elementos funcionais, gráficos, impressos, em série: placas de esquina, de trânsito, faixas de pedestres e demais sinalizações sobre vias, calçadas, postes e muros. A experiência de deslocamento era deste modo visualmente configurada por dispositivos dispostos pelo espaço, como um diagrama a orientar e determinar seu fluxo.

Busquei, através de algumas experiências, trabalhar com a manipulação da formatação gráfica e visual deste tipo de sinalização, subvertendo sua utilização funcional, transfigurando seu sentido e propósito iniciais. Servia-me de estruturas da própria cidade enquanto suporte e circunstância para acontecimento um determinado trabalho. Assim, buscava estabelecer seu acesso a partir da experiência urbana habitual, conformada pelas estruturas vigentes. Mais do que um espectador, o sujeito que acessasse o trabalho era entendido essencialmente como alguém que vivenciava a cidade a partir de seus percursos e deslocamentos, sendo interceptado por uma intervenção de alterava sua ordem convencional.

¹ ARGAN, 1984: 223.

Projeto De: Para: (2010/01), desenvolvido em parceira com Jairo dos Santos Pereira, me parece um trabalho significativo para tratar destas experiências na cidade. Esta proposta consistia na criação de um adesivo que simulava a configuração das placas de esquinas, mobiliários urbanos destinados à sinalização de vias. Sobre estes adesivos, que mimetizam as placas, o nome da via era substituído em algumas placas pelo dizer *De:* e em outras pelo dizer *Para:.* Assim, no lugar de uma identificação, que denotava uma lógica de configuração urbana, eram dispostos dizeres referentes aos interlocutores de uma narrativa epistolar, remetente e destinatário. Os adesivos foram afixados em diversas placas de esquinas pelas ruas de Belo Horizonte, impossibilitando a identificação de certas vias em determinados pontos, indo na contramão do que fora previsto pelo projeto de sinalização.





As relações de envio e recepção, envolvidas na produção das cartas, já haviam sido experimentadas no desenvolvimento de *Nós – Volta Singela*. Nesta situação, os trajetos estabelecidos pelas correspondências conectavam instâncias distintas e complementares imbricadas do acontecimento do trabalho, configurado enquanto ação e dispositivo. O *trajeto*, que neste primeiro momento era percorrido pela carta, sendo parte da construção de sentido do trabalho, passou a ser o ponto central de interesse para proposição de intervenções urbanas, como *Projeto De: Para:*. Entendido a partir do contexto da cidade, o sentido do *trajeto* poderia ser entendido enquanto percurso estabelecido no espaço, caminho percorrido por um sujeito, experiência física de percepção e construção da ideia de cidade.

Partindo de uma inserção que reproduzia a configuração “oficial” da sinalização, as placas *De: Para:* buscavam subverter a noção funcional de identificação pressuposta para orientar o deslocamento do sujeito no espaço da cidade. Assim, buscava-se acionar uma percepção do trajeto enquanto possível vivência do espaço, evidenciada pela associação do remente com uma origem e do destinatário com um destino. O sujeito que, buscando localizar-se no espaço, recorre-se à sinalização alterada, não teria uma resposta direta e imediata, conformada segundo a lógica de organização do espaço urbano. Esta placa, visualmente idêntica à “oficial”, retornaria para o transeunte não uma informação, mas antes um questionamento, associado à sua própria situação de trânsito, de experiência da cidade ao longo de um trajeto. Deste modo, a semelhanças formais compartilhadas pelas diferentes placas tornavam possíveis estas confusões de sentido, espécies de pequenos curtos-circuitos gerados na própria construção do espaço urbano, a ser experimentado pelo sujeito em deslocamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final do segundo semestre de 2010 concluí o conjunto de disciplinas previstas para as habilitações em Gravura e Artes Gráficas; Cursadas de forma entrelaçada e em alguns momentos simultânea, uma naturalmente levando à outra. Num contexto de visível fragmentação da formação acadêmica no que tange à Graduação em Artes Visuais – quanto áreas, práticas e saberes muito próximos, irmãos, são tratados de forma distanciada, com pouco diálogo e troca escassa –, busquei traçar um percurso de formação que fosse estabelecido mais por interesses e questionamentos que me instigavam, me impulsionando à prática e descoberta artísticas, do que pelo cumprimento rigoroso e linear de uma grade curricular estruturada a partir de certas disciplinas e suas respectivas ementas.

Hoje percebo o quanto desnecessárias são determinadas divisões compartimentadas do processo de construção do conhecimento, e o quanto nos é custoso enquanto alunos superá-las. Foi no entendimento das interseções, raízes e meios em comum, compartilhados por diferentes habilitações e campos do conhecimento, que pude atingir uma percepção mais aguçada e sensível do que é, de como se produz, de como se percebe e se mostra uma imagem, conteúdo decorrente e promotor de troca simbólica.

O trajeto traçado para representar meu processo de formação em Artes Visuais foi demarcado por diferentes instâncias de produção e entendimento da imagem, conformando um processo cumulativo e gradual, permeado por percepções, experimentações e tomadas de consciênc-

cia. O exercício inicial pela linha do tempo, necessário para organização de um universo material e imagético, revelou-se também como ferramenta metodológica, possibilitando um entendimento do curso de formação enquanto metáfora hidrográfica.

Das experiências nas Oficinas de Gravura às intervenções na cidade, busquei situar a escolha dos trabalhos a partir de um entendimento material e processual de construção da imagem e de imaginário, compreendendo seus agentes, modos e meios de acontecimento e transmissão. Desta forma, as proposições apresentadas partiram de um entendimento do curso de Graduação enquanto fluxo, de natureza corrente, que não poderia ser abarcado em sua totalidade, sendo capaz de transbordar divisões e compartimentações pressupostas por disciplinas, ementas, grades curriculares e instituições.

A produção da imagem, nesse sentido, revelou-se sobretudo enquanto experiência, acontecimento e vivência. O exercício do texto, de falar sobre imagem escrevendo, me possibilitou agregar conhecimento ao meu trabalho, problematizando questões envolvidas desde sua concepção até a recepção pelo outro; da nascente à foz. Deste modo, a construção do Trabalho de Conclusão de Curso objetivou apontar reflexões possíveis sobre a construção visual e de sentido da imagem, formulando questões mais do que apresentando respostas. A rota traçada, que contemplou um olhar panorâmico sobre o curso, pode ser entendida, nesse sentido, enquanto uma dentre tantas outras possíveis, não se prestando a definições mas sim a um exercício de sensibilidade e entendimento.

O rio, ao final de seu curso, alcança uma foz em delta¹, desaguando no mar por muitos caminhos.

¹ **Delta.** [Do fenício, atr. do gr. *délta*, pelo lat. *delta*] S.m. [...] 2. Foz caracterizada pela presença de aluvião, geralmente de configuração triangular, assentada à embocadura de um rio, e que forma canais até o mar. (BUARQUE DE HOLANDA, 1986: 533.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. 1^a edição. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BENJAMIN, Walter, 1892-1940. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7^a edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2^a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DEBRAY, Régis. *Curso de Midiologia Geral*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte* – Catálogo de Exposição. Centre Georges Pompidou. Paris, 1997. (Adaptação e tradução para o Mestrado em Artes Visuais por Patrícia Franca).

DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FRANCA-HUCHET, Patrícia. *Patrícia Franca-Huchet: depoimentos*. 1^a edição. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.