



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

FÁBIO LIMA FREIRE

GENEALOGIAS IMAGINÁRIAS: MEMÓRIAS IMPRESSAS E
ESCAVADAS

IMAGINERY GENEALOGIES: PRINTED AND EXCAVETED MEMORIES

CAMPINAS

2018

FÁBIO LIMA FREIRE

GENEALOGIAS IMAGINÁRIAS: MEMÓRIAS IMPRESSAS E
ESCAVADAS

IMAGINERY GENEALOGIES: PRINTED AND EXCAVATED MEMORIES

Tese apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas como parte dos
Requisitos exigidos para a
obtenção do título de Doutor em
Artes Visuais.

*Thesis presented to the Institute of
Arts of the University of Campinas
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor in the area of Visual Arts.*

ORIENTADOR: PROFA. DRA. LUISE WEISS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO FÁBIO LIMA FREIRE,
E ORIENTADO PELA PROFA. DRA LUISE WEISS.

CAMPINAS

2018

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

Freire, Fábio Lima, 1961-
F883g Genealogias imaginárias : memórias impressas e escavadas / Fábio Lima
Freire. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Luise Weiss.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Gravura. 2. Memória na arte. 3. Fotografia. 4. Álbuns de fotografias. 5.
Arte e fotografia. I. Weiss, Luise, 1953-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Imaginary genealogies : printed and excavated
memories

Palavras-chave em inglês:

Prints

Memory in art

Photography

Photograph albums

Art and photography

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes Visuais

Banca examinadora:

Luise Weiss [Orientador]

Klara Anna Maria Kaiser Mori

Mário Fiore Moreira Junior

Ernesto Giovanni Boccara

Sérgio Niculitcheff

Data de defesa: 20-09-2018

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

FÁBIO LIMA FREIRE

ORIENTADORA: PROFA. DRA. LUISE WEISS

MEMBROS:

1. **PROFA.DRA.** LUISE WEISS
2. **PROFA.DRA.** KLARA ANNA MARIA KAISER MORI
3. **PROF.DR.** MÁRIO FIORE MOREIRA JUNIOR
4. **PROF.DR.** ERNESTO GIOVANNI BOCCARA
5. **PROF.DR.** SÉRGIO NICULITCHEFF

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

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

DATA DA DEFESA: 20.09.2018

DEDICATÓRIA

Ao meu pai e por seu gosto pela fotografia, pelos livros e pela música, à minha mãe (*in memoriam*), por seu gosto pela cerâmica, pelas cores e pelos objetos, que modificava na parede forrada de feltro, painel dos afetos, mundo à parte.

Aos meus avós e tios avós (*in memoriam*) pelo convívio e por suas histórias que, gentilmente transmitidas a mim, estimularam minha memória e minha imaginação desde cedo... sempre comigo.

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Luise Weiss, pelo incentivo à pesquisa.

Ao mestre impressor Tião.

Aos amigos Rubens Matuck, Rosely Nakagawa, Renato Camasmie Dib e Heloisa de Castro. Aos primos Mario Roberto Iadanza Freire, Augusto Freire Coutinho, Rodrigo Marques e Cândida Monteiro de Carvalho.

RESUMO

O hábito de olhar álbuns de fotos antigas na minha infância, foi o início de um olhar atento que procuraria por vestígios das pessoas ali retratadas. Aqueles álbuns me chamaram a atenção, eram registros de uma vida inteira colada em páginas cartonadas, para serem vistas por gerações. Absorvendo aquelas imagens e as sensações que elas me provocavam, entrei em contato com um material, que no futuro serviria como suporte para aquelas imagens. O feltro, povoava minha infância, e quando adulto, li sobre o piloto de avião que sobreviveu ao frio, porque foi embrulhado em feltro e gordura.

Como o calor que as imagens familiares nos provocam e a vontade de preservá-las, dando continuidade a seus percursos, protegendo-as da devastação do tempo. A tentativa de outorgar uma sobrevida as imagens que nos povoam, seja através dos papéis, fotos, feltros coloridos, cheiros, da entrada da arte na vida, me fazem querer juntar todo este conjunto de achados. De constituir uma ordem, de dar nomes a esta genealogia imaginária. Misturados a esse interesse, a pintura e os trabalhos em madeira, constituindo um corpo de trabalho que se entrelaça, formando uma floresta densa de galhos, espinhos e algumas flores. As gravuras atuais, registram a sobrevivência das imagens dos rostos, corpos e plantas. Tudo se ilumina e percebo como as imagens vão e voltam, até um momento que começam a sumir lentamente, pedindo que um novo ciclo de preservação se instale, dando início a um percurso infinito.

Palavras-chave: GRAVURA - MEMÓRIA – FOTOGRAFIA

ABSTRACT

The habit of looking at old photo albums in my childhood was the beginning of a watchful eye that would search for traces of the people portrayed there.

Those albums caught my attention, were records of a lifetime pasted on cartoned pages, to be seen for generations. Absorbing those images and the sensations they caused me, I came into contact with a material, which in the future would serve as support for those images.

The felt, populated my childhood, and as an adult, I read about the plane pilot who survived the cold, because it was wrapped in felt and grease.

As the warmth that the familiar images provoke us and the will to preserve them, giving continuity to their paths, protecting them from the devastation of time. The attempt to grant a survival to the images that populate us, whether through the papers, photos, felts colorful, smells, from the entrance of art into life, make me want to join this whole set of finds.

To constitute an order, to give names to this imaginary genealogy. Mixed with this interest, the painting and the works in wood, constituting a body of work that intertwines, forming a dense forest of twigs, thorns and someflowers. The current engravings record the survival of the images of faces,bodies and plants.

Everything lights up and I see how the images come and go, until a moment that begins to disappear slowly, asking that a new cycle of preservation be installed, beginning an infinite course.

Keywords: PRINT- MEMORY- PHOTOGRAPHY

SUMÁRIO

<u>Introdução.....</u>	<u>p. 10</u>
<u>O painel teia –vitral.....</u>	<u>p. 13</u>
<u>Arqueologia.....</u>	<u>p. 18</u>
<u>Phosphoros/Portador(es) de luz.....</u>	<u>p. 25</u>
<u>O álbum de feltro, Refúgio das imagens.....</u>	<u>p. 34</u>
<u>As pequenas imagens.....</u>	<u>p. 39</u>
<u>Processos da pedra.....</u>	<u>p. 43</u>
<u>O homem tatuado.....</u>	<u>p. 81</u>
<u>Imago.....</u>	<u>p. 104</u>
<u>Constelações e galáxias.....</u>	<u>p. 119</u>
<u>O ateliê/as mãos.....</u>	<u>p. 123</u>
<u>Os entalhes e as formas ocas.....</u>	<u>p. 127</u>
<u>“Ophelias”.....</u>	<u>p. 134</u>
<u>Referências.....</u>	<u>p. 137</u>
<u>Bibliografia.....</u>	<u>p. 146</u>

INTRODUÇÃO

Talvez tenhamos uma resistência invencível para acreditar no passado, na História, a não ser sob forma de mito. A Fotografia, pela primeira vez, faz cessar essa resistência: o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca. “É o advento da Fotografia – e não, como se disse, o do cinema – que partilha a história do mundo”*

(BARTHES, Roland, *A câmara clara*, p. 80) *Legendre

Posso dizer, que o início da pesquisa artística aconteceu na adolescência, um espaço no meu quarto onde havia uma parede de cortiça, no qual eu afixava tudo o que gostava: pôsteres antigos, tampas de latas de balas, símbolos de marcas de carros, um arreio de cavalo, entre outros. Ali já existia a semente de todo o trabalho.

A presente pesquisa apresenta olhares sobre percursos de fotos encontradas por mim quando criança e que se transformaram em gravuras e álbuns de gravuras impressas em feltro.

Não imaginei que trabalharia com fotografia, de maneira indireta, a foto era de interesse do meu pai, meus interesses eram a pintura, a gravura, porém o tempo juntou tudo.

As fotos que guardei acompanharam-me durante muitos e muitos anos. Havia um grande interesse meu por essas fotos e por quem as possuiu.

As pessoas guardam fotos antigas e pequenos objetos, que juntos fazem parte de outro tempo, um mundo diferente em segundo plano. As coleções ficam permanentemente com a marca do tempo, quando desmanchadas, restam apenas alguns vestígios do que foram, da cor que possuíram, de sua forma, da transparência que ficou opáca.

Talvez tenha acontecido destes resquícios terem servido para eu elaborar, o que viria a ser meu trabalho, juntando estes vestígios que estavam espalhados por caixas, gavetas, armários, e no processo de juntá-los, tenha se formado o primeiro painel em meu quarto e muito tempo depois, o painel do qual surgiu esta pesquisa.

Da construção e da contemplação contínua do painel com fotos, de sua reunião de fragmentos, fotocópias e pequenos objetos, nasceu a idéia das gravuras e dos álbuns.

Memórias dispersas numa parede, eram uma superfície própria para observação, foi quando atentei para possibilidade da construção de uma rede interligada de imagens que quase sempre estiveram presentes no meu imaginário.

Um olhar particular, conservado na memória e que retornava, formando família de objetos encontrados, fotos de parentes desconhecidos, olhares, mãos. Todo um volume de coisas, que não paravam de crescer e que pediam uma organização.

Todos aqueles objetos sintetizavam sentimentos, numa infinita linha de consanguinidades com outros objetos, divididos por cores, tamanhos, que acabariam no lixo e que deveriam ser poupados, de alguma forma.

A organização do painel depurou esta infinidade de cores e formas, num objeto colorido e quente (o álbum de feltro).

As pinturas redondas, foram executadas em madeira nos anos 1992/1993, mostrando o percurso de “Ofélia” através de rios e lagos imaginários.

Desta mesma época, os bordados em feltro, mostram a história de *Hamlet*.

As madeiras escavadas, fizeram parte de meu trabalho final na faculdade, são arquiteturas, campos escavados, onde eu procura por algo – pesquisa que ainda desenvolvo.

O ato de cavar, forma um deslocamento da matéria, que traz indícios do que esta ali, como num campo arqueológico.

As lascas da madeira, são a matéria retirada daquele corpo que exala perfume, descobrindo poros resinados.

Há no ato de cavar a formação do espaço vazio e oco, que tento regatar para formação do meu “eu”.

Todo este conjunto de trabalhos, realizados durante anos, compõem a minha memória e o meu mundo. Os trabalhos conduzem o observador, mobilizando seu olhar, os sentidos o conduzem neste trajeto, que intereje com a madeira.

Com relação as litogravuras, houve uma investigação das fotos escolhidas e ampliadas, me fazendo aprofundar em experiências e realizando gravuras com estas imagens.

Nesta série de gravuras, sinto que meu olhar, funcionou como uma lente de aumento, ampliando um mundo que necessitava ser mostrado, porém deveria passar por um processo, onde o velho se transformaria no novo, trazendo o que estava abandonado no fundo para a superfície.

O PAINEL TEIA – VITRAL

A criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização. Sem estas haveria apenas uma competência abstrata para lidar com os dados do passado, mas não a memória.”

(BOSI, Ecléa, *Memória & sociedade: lembrança de velhos*, 1979, p. 73)



Figura 1- A teia de fotos e imagens achadas...

A organização do painel possui uma trajetória, mostrando fotos familiares, imagens de pinturas, desenhos e alguns xerox de outras

imagens, formando no painel uma mancha que se estende como um gráfico.

A genealogia imaginária esta materializada naquela parede. Com as imagens guardadas, selecionei as que me eram mais representativas para elaboração do painel. Alguns objetos, poucas fotos originais e algumas fotocópias. O painel surge no início do Doutorado, como polarizador de imagens e, durante sua construção, formou-se uma história.

A construção foi decisiva para estruturar o começo desta pesquisa. Impressões causadas pelo conjunto de imagens e cores trouxeram à tona não somente fotos que guardei, mas o sentimento de lhes estar dando um sentido, transformando imagens e construindo uma narrativa particular, com idas e voltas.

Ali se expressavam os projetos, o conjunto de coisas que eu gostaria de manter e fazer evoluir, imagens que poderiam virar gravuras, cores que viriam de determinado material a ser escolhido.



Figura 2 - Bisavós/Maria Amélia e Carlos

Durante a construção do painel, interliguei fotos e objetos com linhas e tachinhas. Estabeleci uma conexão entre todos através dessa linha, que aprisionava imagens e segurava os celofanes coloridos.

As tachinhas firmavam as bordas das imagens no painel e serviam para o tracejado da linha. Um mapa crescia e expandia sua superfície no painel. Eu construía uma teia e o resultado era o nascimento dessa genealogia de imagens parcialmente reais, talvez como todas elas sejam.

O aprisionamento das imagens no cruzamento das linhas era a metáfora do tempo que passava por ali. O painel é a materialização de um grande álbum, que continha essas imagens. Ele serviria de referência para futuros trabalhos, devendo haver um destino para seu conteúdo. As imagens afixadas ali e o rompimento das linhas evidenciava um caminho, uma procura.



Figura 3 - *A teia desmanchada*

A ampliação daquelas imagens fez surgir detalhes imperceptíveis, ligações “imaginárias”. O painel seria o núcleo formador deste trabalho, irradiando vínculos entre o passado e o presente. No entanto, o percurso parecia “desordenado”, onde seria o começo? E o fim?



Figura 4 - *Teia desmanchada*



Figura 5 - *Meus avós, Crescência e Guiô.*

Nas fotos do painel, trabalhei com outros materiais, como o celofane colorido. Sobre o emaranhado de fios, afixei os celofanes redondos que modificam a cor original daquelas fotos, acrescentando-lhes a cor que nunca tiveram.

O celofane age como película colorida dividindo estes dois olhares: quem olha e quem é olhado, como um percurso feito com uma lente de aumento.

ARQUEOLOGIA

La généalogie ordonne les objets, classes les sujets em fonction de leur âge, de leur sexe, proposant um tableau de famille où chaque sujet est différencié, unique, mais aussi affilié. Le descendant occupe une position déterminée: la confusion est interdit, menaçante, meurtrière. L'ordre des générations étant irréversible, on ne peut ni prétendre à l'identité de l'autre, ni occuper plusieurs place à la fois. Tragiques, les filiations s'incrivent dans l'écriture, véhiculées par les mythologies, les textes sacrés - elles hantent les livres. L'histoire de famille se transmet de génération em génération. Les plus souvent, elle est racontée par lès mères, gardiennes des légendes et des secrets.

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui*: les images subites, p. 38)

Fora do painel, descobri mais imagens perdidas. Imagens que me chamaram a atenção, que não foram usadas como material para gravuras. Tive vontade de colori-las no computador, repetindo dessa maneira a atração pela cor dada pelo feltro, dependendo da cor escolhida para colori-las, evidenciam-se ou apagam-se determinadas características de sua conservação. Contudo, eu apenas as restaurei, evidenciando as marcas deixadas pelo tempo.

A história da família misturava-se com outros interesses meus no painel, e este ajuntamento foi o início de um trabalho arqueológico da memória.

Imagens perdidas e reencontradas na internet mostram que o desaparecimento pode não ser algo perpétuo e que podem ser utilizados novos recursos tecnológicos para perpetuá-las.

Estas imagens são indícios deste grande quebra-cabeça. Identifiquei o homem da foto abaixo, como um parente próximo das meninas Virgínia e Glorita.

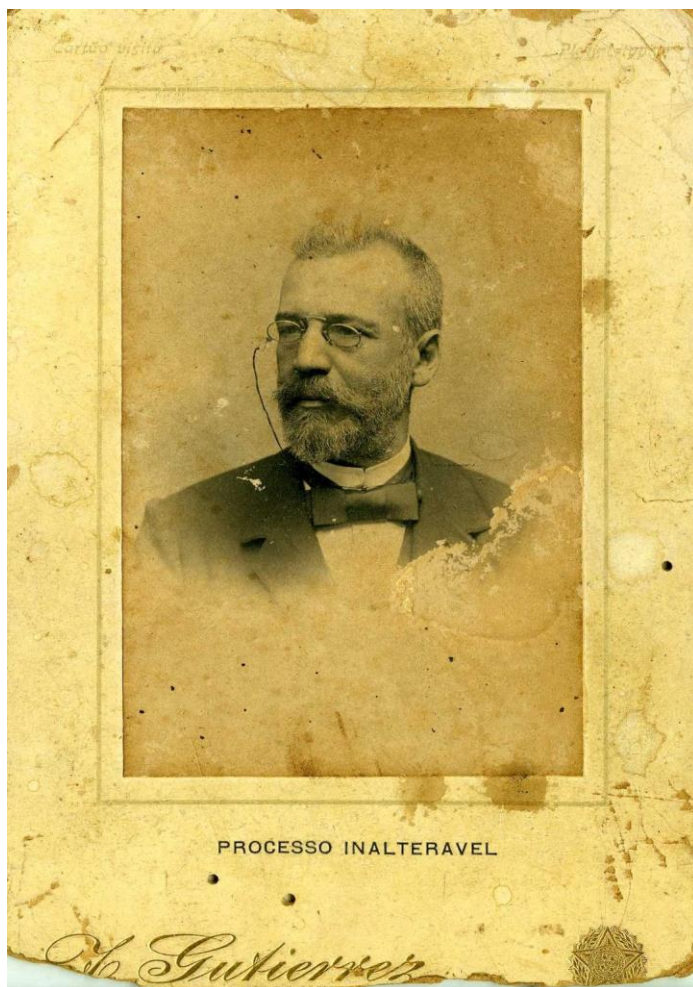


Figura 6 - O parente desconhecido

Posso me basear nos traços físicos de alguém que viveu há 150 anos, como o homem da foto acima, para fazer uma comparação com a foto das meninas, na página seguinte? uma imagem pertencente a um arquivo solto na rede virtual?

Na menina do lado esquerdo (minha avó), percebo a semelhança dos traços, como o nariz e os olhos, com os do homem da foto acima. A foto das irmãs, original em sépia, pertencia ao painel, que gerou outro trabalho, no qual sobrepus outros materiais, fazendo uma colagem.

Esse tipo de foto pede um resgate; como pedaços de vitral colorido de um quebra-cabeça espalhado nesta rede a ser desvendada.



Figura 7 - *Virgínia e Glorita*

Outra imagem encontrada na rede virtual, que acredito ter pertencido a algum álbum familiar, é a do homem a cavalo, que pode ter uma conexão comigo.

São imagens que me trazem outras imagens, parentescos verdadeiros que se misturam com outros construídos, imaginados virtualmente.

Mas eis algo mais insidioso, mais penetrante que a semelhança; a Fotografia, às vezes, faz aparecer o que jamais percebemos de um rosto real (ou refletido em um espelho): um traço genético, o pedaço de si mesmo ou de um parente que vem de um ascendente. Em tal foto, tenho o "focinho" da irmã de meu pai. A Fotografia dá um pouco de verdade, com a condição de retalhar o corpo
(BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 94)

É o traço genético que pode dar pistas sobre a similaridade dos rostos, o formato dos olhos, que não se perderam, que deixam pistas sobre as origens, sobre nossas ligações tênues como fios, que ainda se mantém.

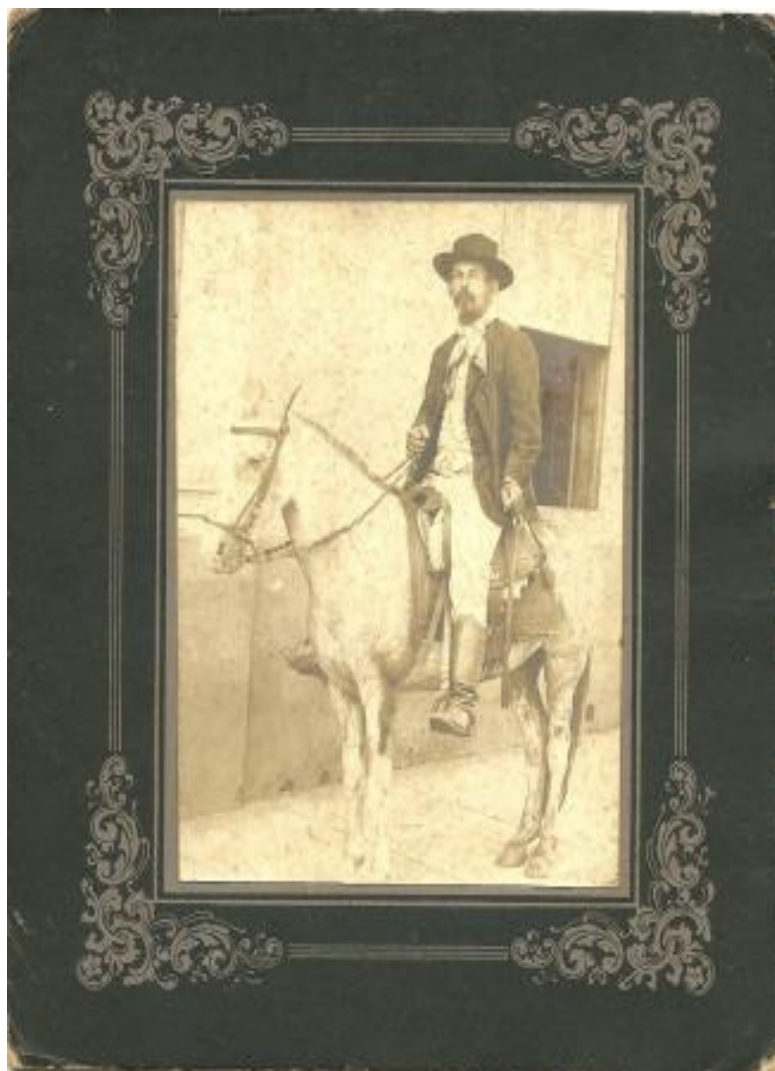


Figura 8 - *Amador Ferreira Alves Adorno, séc. XIX.*

O homem a cavalo tem alguma conexão familiar comigo? Talvez este homem possa ser o irmão do meu trisavô... longa viagem percorrida por uma imagem, encontrada em excelente estado de conservação. O tempo parece ter parado ali para ser achado. Reviver o passado através destas imagens é a oportunidade que elas têm de voltar ao presente, retornar de onde estavam. O cavaleiro me olha, esperando por décadas o reconhecimento de alguém, para catlogá-lo, para que sua imagem possa fazer parte da genealogia de alguém.

O cavaleiro pertence a essa genealogia imaginaria, na qual realidade e sonho se misturam?

Provavelmente, não há o compromisso com a certeza, esta genealogia imaginária, parte de fotos de familiares e de histórias contadas por antepassados. Não sei nada sobre o cavaleiro, apenas um sobrenome igual ao de meu tataravô abaixo e uma semelhança no rosto .

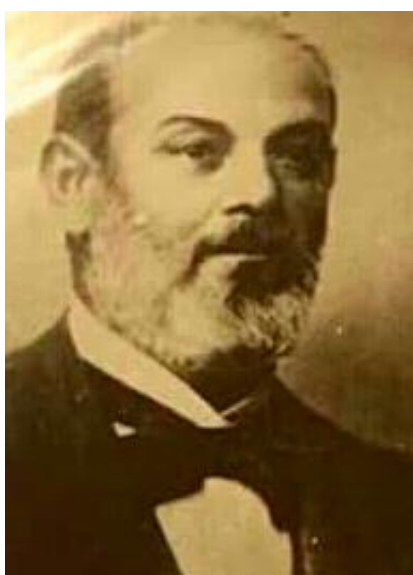


Figura 9 - O Coronel

O homem a cavalo e meu tataravô, podem ter sido irmãos....

A incerteza faz parte da pesquisa, para quem pesquisa, é importante expor a dúvida, comparando as imagens, que consegui agrupar.

Outras imagens continuam a aparecer; contatos com familiares que não conhecia me fazem entrar em contato com mais imagens, dessa vez, imagens com referência de identidade.

Fotos importantes que contribuíram para enriquecer essa “constelação” perdida de imagens, que começo a explorar.

Tudo isso parece um jogo.



Figura 10 - João... filho de Carolina, sogra de Amélia

O jogo das semelhanças, ou dos iguais?

A partir de cada foto, pode ser traçada uma linha, que se conecta com outra, abrindo-se numa infinidade de ramos, até a perda da origem, labirinto infindável de comparações.

PHOSPHOROS/ PORTADOR(ES) DE LUZ

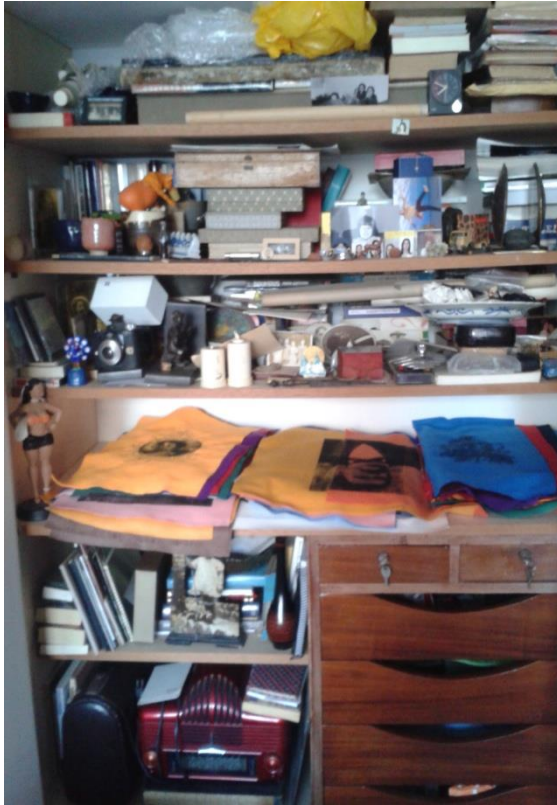


Figura - 11 *Capela particular*

Quelque chose meurt, un être disparaît. Le survivant se retrouve devant une perte totale, un retour impossible. La séparation définitive semble insupportable à l'homme. Devant la mort, l'être humain tente de conserver quelque chose du défunt ou de créer un objet qui exprimera le disparu. Il invente ou élit un substitut afin de pallier le manque, de combler l'absence. Dans le phénomène de la disparition, la relique est engendrée.

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 24)

A morte das pessoas próximas, traz o vazio, restam os objetos, “reliquias” do cotidiano.

Essa perda torna-se irreparável, guardamos os objetos, fotos que nos compensem dessa ausência de alguma maneira.

“ São estes objetos que Viollete Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-mundi do viajante. Cada um desses objetos representa um experiência vivida”

(BOSI, Ecléa; Memória e Sociedade / LEMBRANÇAS DE VELHOS, p.441)

Não me recordo quando guardei algo pela primeira vez, algo que devo ter achado importante, um brinquedo. Quem sabe, bolinhas de gude, moedas? Lembro-me de brincar com dinheiro antigo dado por tios no Rio de Janeiro.

Fotos e brinquedos antigos, talvez tenham sido estes objetos que suscitaram a vontade de guardá-los, organizando-os por categorias, como o vidro colorido de bolinhas, criando desse modo pequenos arquivos mentais de objetos.

Quando ganhava algum objeto, não sabia se o que estava ganhando, se havia pertencido a alguém, não havia a noção da morte e, quando gostei das primeiras fotos antigas, havia o sentimento da brincadeira de “descobrir”, olhar, escutar o que falavam dos objetos, guardados em vitrines fechadas. Por que guardar fotos antigas? ou o brinquedo antigo de sua infância?

Talvez pela lembrança daquele tempo, de quem lhe deu o presente, pela lembrança da imagem de seus parentes nas fotos.

Dessa maneira comecei a ampliar o gosto e a guardar tudo em diversos lugares. Locais onde guardamos coisas, como nossas “capelas particulares”, lugares íntimos.

Ao abrir esses lugares, sabemos que ali está determinado objeto e quem o deu. São tantos objetos e tantas fotos que não nos importamos em pôr ordem nesse mundo de coisas.

O excesso faz com que tudo ali se amontoe, objetos sobre fotos, sobre livros, sobre gravuras, sobre...

A “capela particular” é o lugar do acúmulo, um espaço lotado que pede uma ordem. Os objetos guardados ali – as “reliquias” – são algo especial para quem as possui; quase amuletos, que nos fazem lembrar do tempo e das pessoas que desapareceram.

[...] o objeto da relíquia, migra, muda de aspecto através dos tempos (selon lês époques).

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 24)

Esse lugar dos “guardados”, é um lugar de presença e ausência, ali estão seguros do tempo que não os irá desgastar, envelhecer, destruir. A foto do século XIX, guardada por tanto tempo numa gaveta se manteve em boas condições, então, por que não continuar a guardá-la em algum lugar que a proteja?

A boneca da avó está intacta em sua caixa, passados setenta anos...

[...] *le moment de l'instantané est irrémédiablement perdu, évanoui dans le passé.*

[...]

Le descendant occupe une position déterminée: La confusion est interdit, menaçante, meurtrière. L'ordre des générations étant irréversible, on ne peut ni prétendre à l'identité de l'autre, ni occuper plusieurs places à la fois. Tragiques, les filiations s'incrivent dans l'écriture, véhiculées par les mythologies, les textes sacrés - elles hantent lès livres. L'histoire de famille se transmet de génération en génération. Les plus souvent, elle est racontée par lès mères, gardiennes des légendes et des secrets.

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 25 e 38, respectivamente)



Figura 12 - *Phosphorus*



Figuras 13 e 14 - Coleção de brinquedos de Bia M. Freire; Figura 15 - Coleção de souvenirs de Ana Helena Arruda

“La relique conserve un objet, une image, une bribe, um souvenir qui symbolisent et remplacent le disparu, qui favorisent une relation, un culte funèbre intime. Avec la relique, le mort demeure présent. La relique constitue un reste inaltérable qui semble doué d’une qualité de survie pacifique et bénéfique. Inutile et inutilisable, ordinairement de peu de valeur, parfois répugnant, hideux ou insolite, l’objet, mis en évidence et destine à instaurer le souvenir et même à incarner le défunt, quitte le circuit de l’économie. Il n’a de valeur que sentimentale et ne se soumet pas à une quelconque fonction.”

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*. p. 88)

Algumas fotos remetem a relatos sobre a vida das pessoas, quem eram, quais eram seus nomes, porém, aos poucos, esses dados diluem-se. Se seus nomes não puderem ser lembrados, restarão suas fotos.



Figura 16 – Trisavós/ frente e verso

O autor da foto acima, Mathieu Deroche, foi o inventor do processo que permite transferir a imagem fotográfica para placa de porcelana.

A foto provavelmente é dos anos 1880...,sendo transferida para placa em 1900, durante a grande exposição de Paris .



Figura 17 - Joaquim, o bisavô paterno.

Iniciando o processo litográfico, transferi as fotografias familiares, para a pedra calcária.



Figura 18 - Mapa

A imagem da fotografia, ao ser impressa sobre o feltro, sofreria alterações: o feltro, a textura da superfície da pedra litográfica, como resultaria a impressão? E por que a escolha do feltro? Eram perguntas que norteavam a pesquisa gráfica.

O ÁLBUM DE FELTRO, REFÚGIO DAS IMAGENS



Figura 19 - Álbuns

Une pratique moderne de la mémoire familiale se passe autour de la photographie. La mère, le père, la grand-mère, le frère ou la soeur prennent les plus petits autour d'eux et tournent les pages de l'album de famille en commentant chaque image. Il s'agit d'un véritable rite de mémoire, un rite d'intégration du nouveau venu, dit Pierre Bourdieu: "Rien ne ressemble moins à la recherche du temps perdu que ces présentations commentées des photographies de famille, rites d'intégration que la famille fait subir à ses nouveaux.

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 38)

Num dos álbuns de avós, pai e mãe acima, foram registrados o crescimento dos filhos, as fantasias de carnaval, os brinquedos, a imagem da filha com o bisavô, rastros que ficaram registrados ali.

A memória passa pela foto; os parentes constroem essa integração com os novos membros da família, desde seu nascimento, e o álbum é a testemunha desse tempo, do lugar, dos anos passageiros.



Figura 20 - *Testemunha do tempo*

No álbum e nas gravuras em feltro que venho realizando, fica marcada a presença do material e suas características, não sendo um suporte tradicional para a gravura, o feltro deixará em evidência sua textura que intervirá na imagem, lhe dando certa profundidade. Além da questão da cor, que evidencia o preto ou o branco da tinta litográfica.

A gravura pode se tornar mais iluminada, escura ou delicada, dependendo da cor do feltro que está sendo usada para impressão.

O álbum de feltro absorve a tinta, assim como as imagens nele contidas – passado impregnado em sua superfície/pele.

Quero citar a questão lúdica deste material, e sua proximidade na casa dos meus pais, quando criança, havia colcha de cama feita de feltro, almofadas, revestimento de parede, painéis nas escolas e brinquedos. Era um material muito presente e sua textura evocava uma tapeçaria, um suporte onde poderiam ser colados recortes feitos do mesmo material.

“Em sua pesquisa, Warburg estudou as tapeçarias como veículo de transmissão de formas, já que esta arte de origem flamenga e norte europeia eram as que interessavam a Warburg, sendo apreciadas não apenas pelos reis da França e os duques de Borgonha, mas também por príncipes e poderosos italianos que estavam introduzindo o Renascimento em suas cortes “

WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Akal/ Arte y estética, pg 149

Com relação as tapeçarias, ou a um pedaço de tecido que pode reproduzir um desenho em sua superfície, lembro-me desde muito cedo de conhecer a pintura de Campin e sua Santa Verônica.

Na imagem, ela segura o lenço que tirou de seu bolso para enxugar o sangue no rosto de cristo, o tecido absorve o sangue, gerando uma imagem fiel de seu rosto., uma impressão. Porém, considerada, como tendo sido feita, por mãos divinas, *“que não foi feito por mãos humanas”*.

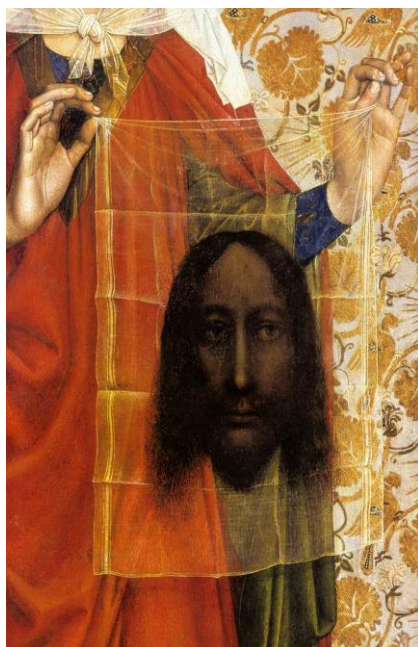


Figura 102 - Detalhe da pintura Verônica, de Robert Campin.



Figura 22 - O álbum/O bisavô

A tentativa de preservar estas imagens, acabaram gerando as gravuras.

Os trabalhos em madeira se iniciaram, pelo contato com a xilogravura, posteriormente eu pintava as matrizes, havia um grande interesse pelo material, madeira, mas eu sentia falta da cor.

Durante minha graduação em Artes Pláticas, o contato com a madeira havia mudado, eu não sentia mais falta da cor, queria explorar o material de outra forma.

Comecei a escavar as madeiras, deixando-as parcialmente ocas.

Foi durante este processo, que tive contato com algumas sensações provocadas pelo material, como a porosidade do cedro, seu cheiro, liberando uma resina perfumada durante o processo do trabalho.

Era como estar num sítio arqueológico, onde eu procurava por vestígios, provas da existência de algo.

Finalizei parte de minha graduação, trabalhando com litogravura no Museu Lasar Segall, onde Cláudio Mubarak me orientou, foi neste museu, que fiz meu primeiro trabalho de lito impresso em feltro.

Retomando a atual pesquisa e as litogravuras em feltro, sobre algumas impressões há o bordado com uma roseira, folhas e pequenos espinhos misturam-se com outra imagem, tornando difícil identificar o que há por baixo da imagem impressa.

O bordado sobre a impressão torna-se uma tatuagem, mistura-se borrando essa pele falsa, criando outro padrão de estampa, um “*pattern*”.

Essa “tatuagem/*pattern*” modifica a primeira imagem impressa, ela cobre os rostos e os torna parte da natureza que a envolve; os dois tornam-se a mesma coisa.

AS PEQUENAS IMAGENS



Figura 23 - *Imagens achadas numa gaveta*

As fotos redondas cabem na palma da minha mão, foram as primeiras imagens achadas por mim numa gaveta, atrás de uma cama, quando eu tinha 13 anos. Desde então, mantive-as como sempre foram. A miniatura do homem perdeu parte do vidro, essa é a única diferença desde que estão comigo.

Guardadas não haviam sofrido nenhum dano, a partir do momento em que começam outro percurso, são manuseadas, iniciando um processo de interferência do tempo.

Início o processo de ampliação, imprimindo-as em fotocópias, observando as alterações que ocorrem na imagem, notando detalhes, que antes não percebia.

Essas fotos são do final do século XIX, talvez de 1898, e ficaram guardadas até 2012/2013.

O vidro, poderia ser o cristalino que observa o mundo.

Essas fotos deram início a uma história, com base em uma coleção e em sua transposição para o painel.

Esse grupo de fotos reúne informações perdidas, pedaços de conversas, perguntas feitas..., servindo para dar início à pesquisa artística.

Todos estão próximos de mim, tento interpretar seus traços físicos, sendo eu a extremidade dessa linha do tempo que faz uma conexão com todos.

Percebo a importância da manutenção dessas imagens, foi através de minha avó que vieram informações sobre seus pais e seus avós, informações pouco comentadas, fechadas havia muito tempo na memória de quem guardava nomes, datas de nascimentos e mortes.

Todos nós fazemos parte de um sistema genealógico, somos o resultado de uma união, e de outras uniões infinitamente.

Herdamos características desse passado, que se apresenta em nosso corpo, sendo a genealogia uma colagem que pertence a esse quebra-cabeça do qual fazemos parte.

Essa história é transmitida página por página, encontrando aos poucos resquícios perdidos em fotos de pessoas que já morreram ou em nós mesmos.

Esse novo “brinquedo” está ali, ou foi descoberto ali, para receber o toque humano e com isso despertar de seu longo sono.

Brincamos com estes objetos, como crianças atraídas pelos jogos.

Segundo Didi-Huberman (*Ante el tiempo*, p. 182), o jogo infantil permite a possibilidade de divertir-se loucamente. Ele diz que a criança tem prazer em fazer novas montagens, tanto com seres como com as coisas.

[...] *formas bizarras y (sus) colores disparatados*"; el espacio saturado de una habitación donde "el techo desaparecía cubierto por una floración de juguetes que cuelgan como estalactites maravillosas.

(HUBERMAN, Georges Didi. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p. 182)

Huberman nos diz que o jogo se joga também quando ele ainda esta desmontado e a criança já começa a pensar em como montá-lo. E que logo após o conflito da montagem, a vontade de destruir o que se construiu:

Talvez não valorizemos como adultos estes jogos e brincadeiras, e o foto de colecionarmos objetos pode sér um reflexo de nossa infância, uma perpetuação de algo prazeroso, de um jogo ou parte dele, que pode ser cuidado, para se jogar em outra ocasião.

Por outro lado, eles exercem um efeito sobre mim, eu optei em guardá-los, para mantê-los longe da destruição dos outros e do tempo.

La mayoría de los chicos quieren sobre todo ver el alma, unos al cabo de algún tiempo, otros inmediatamente. es la más o menos rápida invasión de esse deseo que hace la más o menos grande longevidade del juguete.

(HUBERMAN, Georges Didi. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p. 183)

É com o brinquedo que as crianças podem observar o mundo de outra forma, com fantasia, reescrevendo aquele momento em que se brinca, recriando a realidade.

Essas miniaturas redondas, quando achadas, me deram a sensação de estar achando algo que fazia parte de um todo, como um pequeno brinquedo.

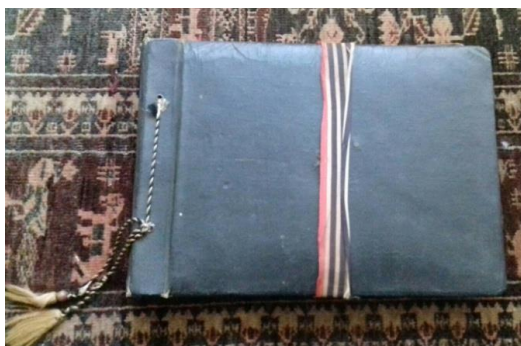


Figura 24 – *Álbum dos avós, anos 30.*

PROCESSOS DA PEDRA

La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastrillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos metódicos o de tanteo, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual.

(HUBERMAN, Georges Didi. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p. 163)

Selecionei um grupo de fotos do século XIX para reproduzi-las, as mais antigas que eu guardara. Durante o processo de transferência das fotos, com a ampliação, aumentou também a superfície granulada das imagens.

Quando transferi a imagem para o feltro esta questão se evidencia, devido a composição do material.

Estes grãos das fotos transferidos para pedra, era, o grão da foto original, o pó de outro século impregnado na imagem.

A imagem ampliada, possui um limite de expansão de seu tamanho, além dele limite, ocorre a desintegração, com as imagens transformando-se em *pixels*.

Como por exemplo, no trabalho desenvolvido por Gerhardt Richter, que experimentou o limite da desintegração da imagem, onde podemos ver apenas “*pixels*” coloridos.

Richter incorporou esse resultado da pulverização da imagem em sua obra, passando a trabalhar com seus fragmentos.



Figura 25 - Gerhard Richter. (Lito), 2011.

As fotos que trabalho, são fragmentos de um álbum, houve um percurso dessas imagens que selecionei até a pedra de lito.

Após o entintamento, tiram-se diversas cópias e finalizado o processo de cópias, a pedra é apagada.

Antes da ampliação das imagens, temos a foto onde pessoas forma retratadas, onde eram personagens em um estúdio; com a ampliação, a imagem adquire uma proximidade que as torna quase presentes.

As roupas são mais visíveis, os adornos, suas peles são mais visíveis. Há a sensação de proximidade dos retratados.

[...] se amplio, se me contento em escutar, obtenho apenas esse único saber, possuído há muito tempo, desde meu primeiro olhar: que isso efetivamente foi: as voltas não deram em nada.

(BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 91)

No processo litográfico, a pedra participa do trabalho com sua porosidade, e durante a impressão partículas da pedra flutuam num turbilhão de grãos.

A luz que aparece, congelada, adquiriu a opacidade do tempo. Opacidade dos objetos manipulados em excesso, gastos.

Com a ampliação, veremos suas partículas, imagem-vapor.

A pré-desintegração da imagem é um aspecto que me atrai, e influenciado por este aspecto, meu olhar foi educado instintivamente para se direcionar para obras que contem esta problemática.

Send assim , quero nomear alguns artistas que contribuíram para formação do meu olhar: Seurat, Goeldi e Gerhard Richter.

Em seus trabalhos, ocorre determinado momento em que pontos e hachuras se aglomeram para a construção da imagem, ao mesmo tempo que as tornam mais opacas e embaçadas.



Figura 26 - Gerhard Richter, Dançarinas, 1966



Figura 27 - Oswaldo Goeldi. *O paraquedista*. Desenho, 1942.



Figura 28 - Seurat – *desenho*, 1866



Figura 29 - Custódio – *Litogravura*, 2014

Observando atentamente a composição do desenho e como ele se forma, notamos que em Seurat, neste desenho de 1866, constrói a cabeça com uma infinidade de achuras, que ao se cruzarem formam o rosto.

Em Goeldi, parece que o artista, “bate” com o grafite sobre o papel formando grãos que se aglutinam e formam o desenho.

Na imagem fotográfica de Custódio, que se torna uma litogravura, os grãos expandidos de seu bigode, deixam à vista marcas da porosidade da pedra e do feltro.



Figura 30 - O bigode retocado.

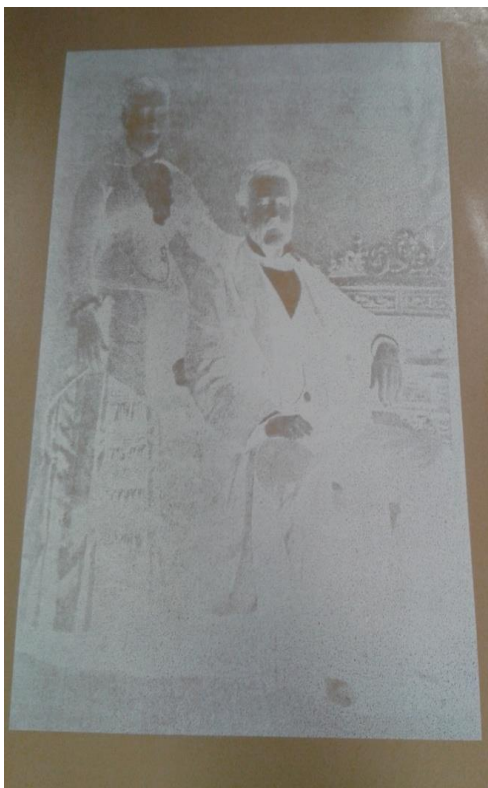


Figura 31 - *Pedra de lito negativa*

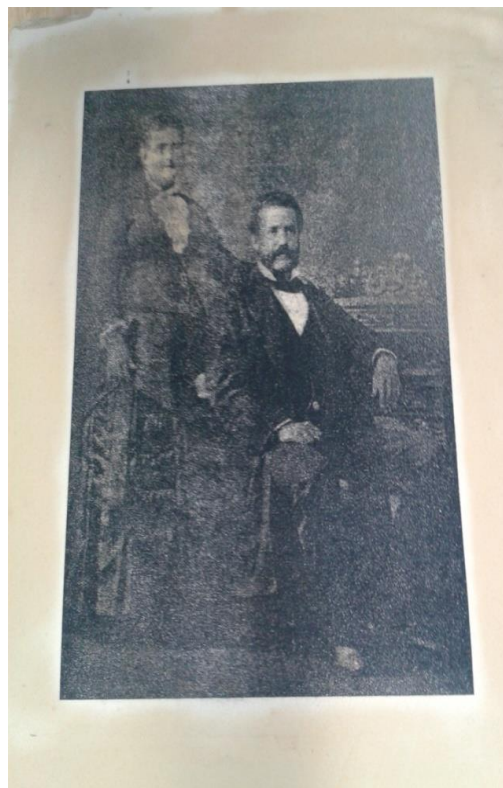


Figura 32 - *Pedra de lito positiva*

Nas duas pedras de lito trabalhadas com a mesma imagem, vemos a primeira pedra impressa e sua imagem em “negativo”, sendo na segunda a imagem “positiva”.

Na primeira imagem foi utilizada tinta branca para impressão, o resultado foi a aparência de um negativo em vidro, usado tradicionalmente no século XIX como negativo fotográfico da imagem.

Na segunda, foi usada o preto, que por sua vez, seria o “positivo”, a imagem que foi “revelada”.

Processos que na verdade aparentam ter acontecido, mas que não aconteceram de fato, estamos nos iludindo com essas imagens, as pedras estão nos mostrando fantasmas de processos usados há muito tempo na fotografia.

As pedras, como que se transformam em bandejas de revelação.

Notamos em ambas as pedras, com mais evidência na primeira, os contornos que se sobressaem, evidenciando as formas, as dobras das roupas, os detalhes brilhantes dos móveis.

Na segunda imagem (pg 48), se estabelece um maior equilíbrio, acontece um diálogo entre a pedra e o suporte de feltro.

Ocorrem modificações, não tão radicais como a da primeira imagem, mais sutis, há um princípio de desaparecimento da reprodução, ocorre um aumento na granulação em razão do material, a ampliação além da luz formadora de claros e escuros no retrato.

Observo as perdas que aconteceram, a tentativa de salvar a imagem, imprimi-la não a deixa fantasmagórica como a primeira, nem a torna transparente.

Na impressão no feltro colorido, quanto mais vibrante a cor, menos evidente é a imagem, a sutileza da tinta branca sobre o feltro é que torna a imagem quase imperceptível.

A sutileza que a cor pode trazer é que nos possibilita fazer outras associações: com nossa pele, com uma foto antiga em sépia, quando impressa no feltro marrom. Essas mudanças de “aparência” tornam este conjunto de gravuras em um conjunto “mutante”, a imagem se metamorfosea conforme a cor usada na impressão.

Mudanças, características dessas impressões, ocorridas a partir de uma foto do séc. XIX, na parede do meu ateliê, formam um conjunto de gravuras com cores variadas da mesma imagem, “*pixels*” ampliados, como vitrais que emanam luz interna.

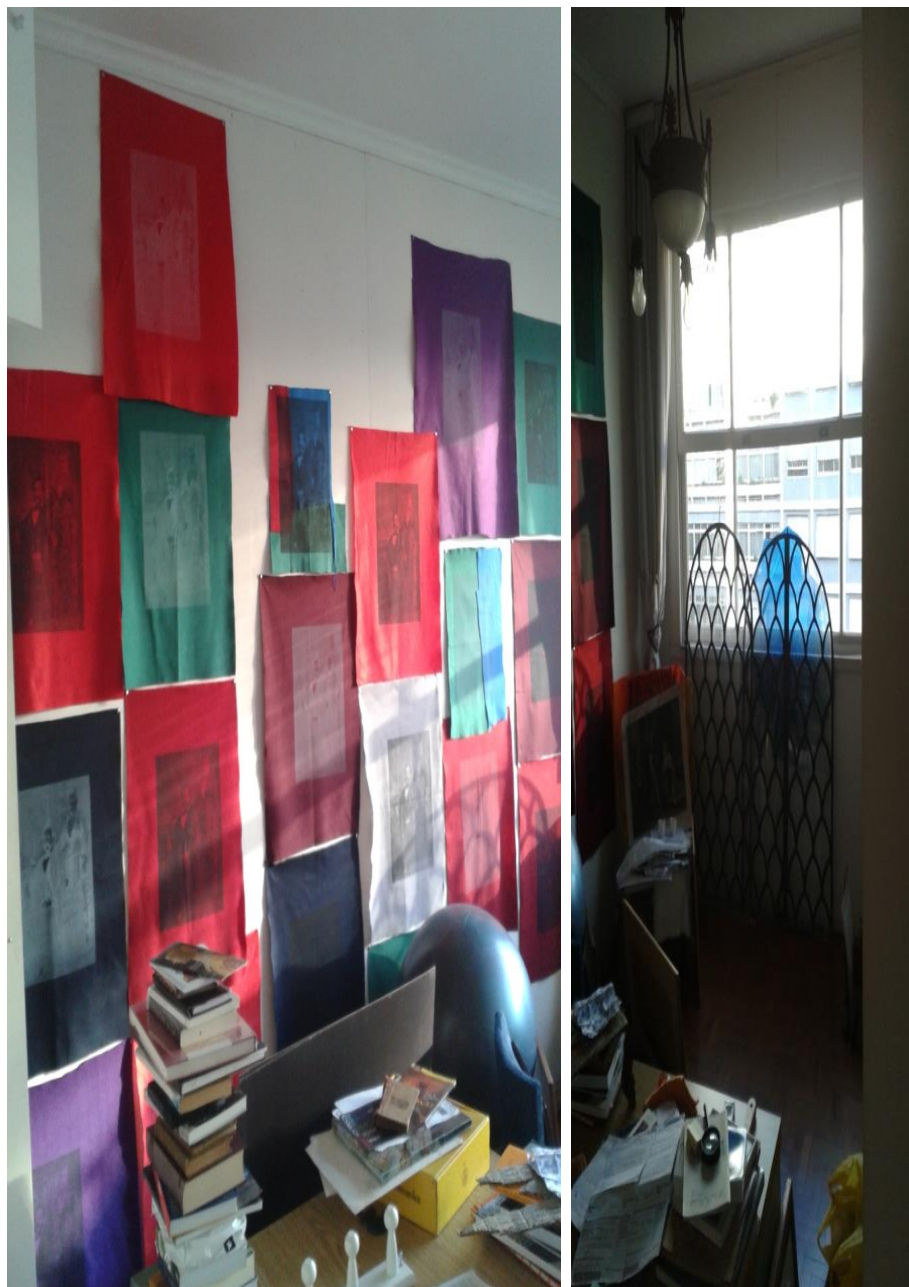


Figura 33 - O ateliê

No processo de produção da gravura em lito, a pedra é trabalhada com carborundum de diversas gramaturas.

Uma pedra fica sobre a outra e com movimentos circulares e giratórios, sua superfície será alisada, serão apagadas imagens, pré-existentes.

A pedra será protegida por gomas, vernizes, e finalmente é entintada para a impressão.

Durante este processo, sua superfície, lisa e fria – pele sensível –, não pode ser tocada, já que pode transferir para pedra a oleosidade que contemos nas mãos.

É a transferência de um corpo para outro, quente e frio, um inerte, outro receptivo, que ativa e deixa a pedra pronta para impressão da imagem.

Na impressão, ocorre a revelação da imagem.

As primeiras gravuras foram usadas para confecção de dois livros de feltro, nos quais cada página é de uma cor. Outras impressões estão soltas; impressas com tinta branca, pertencem a outra família de gravuras, dando outro caráter para esse grupo de imagens.

São gravuras de imagens tênues, crepusculares, linhas finas e brancas, que não pertencem a nenhum álbum, foram afixadas na parede do ateliê há mais de um ano, formando uma parede de cores intensas e profundas.

São a representação do álbum de fotos do século XIX, porém, são gravuras, não possuem a estrutura rígida, transformaram-se num álbum aberto, exposto nessa parede.

Elas aquecem esse espaço, onde são mantidas por determinado tempo, até serem agrupadas, para formar um novo corpo.

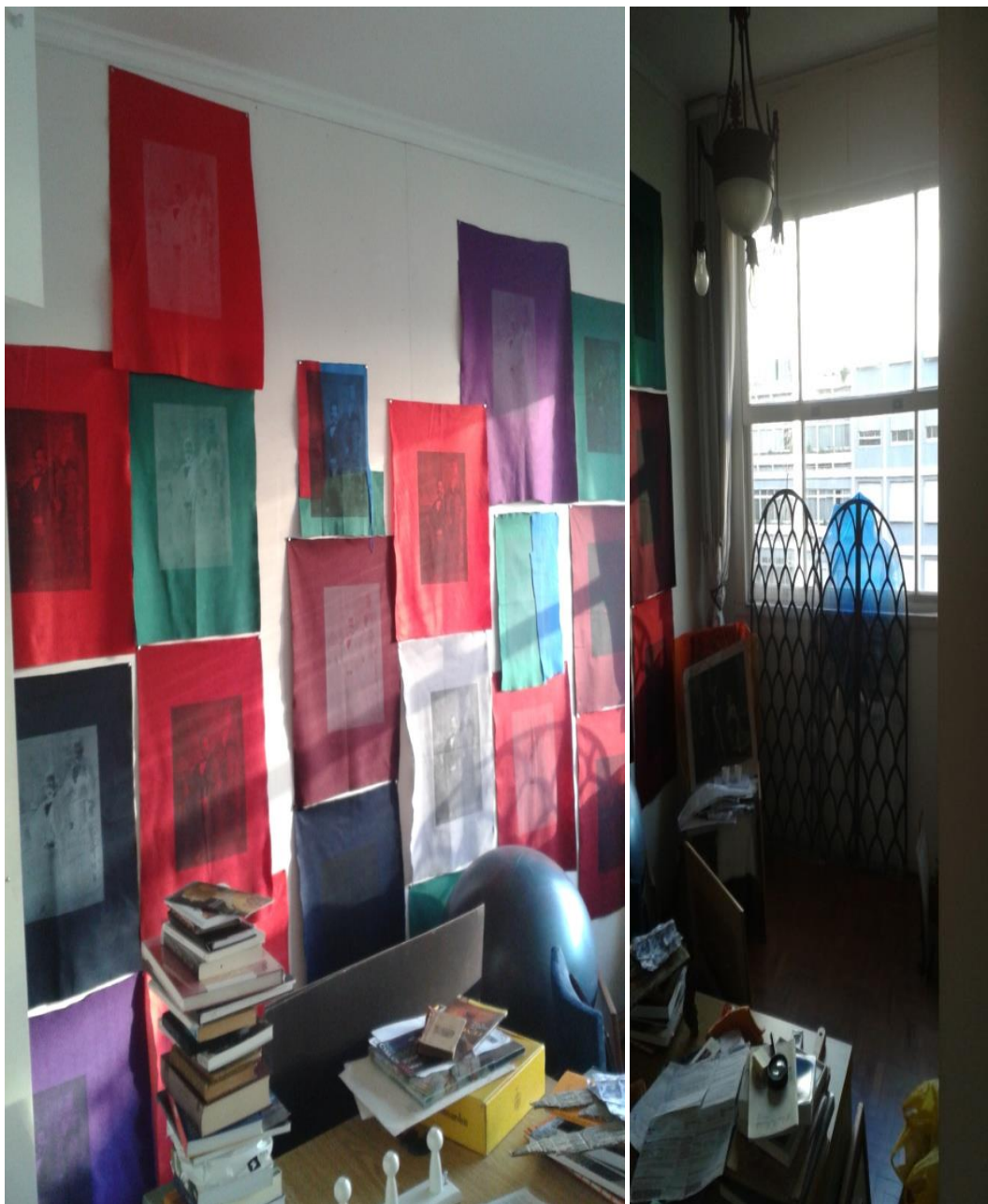


Figura 33 - O ateliê

Fica na pedra a impressão em negativo de outra imagem, a original, a imagem carrega em sua composição a ideia do fim.

A finitude da imagem, o que restou por último dela, transforma-se durante a impressão, a pedra tornou-se um veículo que transporta a imagem.

Espelho-tela-visor, a pedra é tudo isso, levando suas características para o feltro.

A pedra imita o processo original de revelação da chapa fotográfica, transportando resquícios desse processos.

Até a impressão, tudo é mecânico, o desenho na pedra aparece posteriormente, compondo a foto para impressão, diferentemente de outros processos gráficos, a imagem pode receber o acréscimo do desenho feito com o lápis litográfico.

Este desenho restaura partes que desapareceram durante o processo de transferência da foto ou cria outros que não existiam.



Figura 34 - Fayuns



Figura 35 - Pedras litográficas gravadas

Foi ordenando as pedras gravadas com imagens, sobre a mesa de impressão, que comecei a estabelecer semelhanças com os “*fayuns*”, imagens feitas para perpetuação do rosto de um parente morto.

A riqueza dos detalhes dessas pinturas e os detalhes das imagens nas pedras lembram a elaboração das pinturas feitas sobre madeira, que eram postas sobre os rostos dos mortos.

As pedras tornaram-se rostos ampliados que pertencem a outro tempo, parecem lápides ou trabalhos contemporâneos que evocam o passado.

Eu estava imprimindo aqueles rostos para lembrá-los e conhecê-los, era um jogo de descobrir, ampliar, transferir, perpetuar.

Nesta série de rostos, trabalho com a identidade dos retratados ,explorando a proximidade oferecida pela sensação que os materiais: proporcionam: feltro/pele, madeiras/carne.

Este processo ritualístico,exercita minha identidade.

*A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar com os raios retardados de uma estrela**. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado”*

(BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 75) * Sontag

Estas imagens são espelhos, restos do reflexo que chega até mim de maneira embaçada.

Existe um vínculo, cordão que não se rompeu, venho daquelas imagens. A pedra servirá para “guardar” a imagem, o trabalho de gravura impresso no feltro atrai pelo toque, pelas cores e pela carga afetiva advinda de ambos.

Uma incerteza se estabelece ao retirar a gravura da prensa com as pontas dos dedos. A constatação da impressão da imagem ao contrário e a visão de sua fidelidade, além das imperfeições que podem ocorrer na impressão e que incorporo no trabalho, é o momento da “aparição” daqueles rostos.

Apparitions

Comment se produit la réapparition? Sur quel mode?

Le mort, rendu soudain visible, retrouve une apparence, il reçoit une forme qui permet qu'on le voie. Comme une sorte d'épiphanie, de réveil, sous la forme d'une ombre, d'une pensée, d'une chimère, d'un cauchemar, d'une image, ou d'un personnage romanesque, le corps de l'absent retrouve une place au lieu des vivants.

Jacques Derrida met en perspective la question du spectre et de la sur-vie. Le spectre conjugue apparition et disparition – il est apparition disparaissante de ci qui a déjà disparu. On ne peut savoir ce qu'est un spectre car il n'appartient pas au domaine du connaissable – c'est un “non -objet” un “présent non présent”.

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 48)

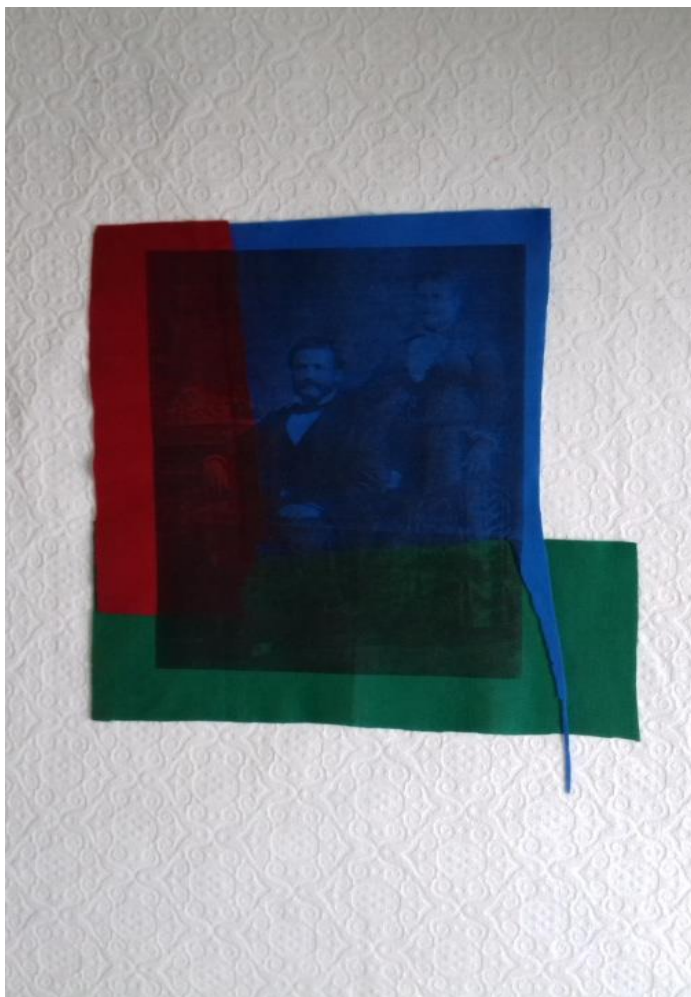


Figura 36 - *Lito Vitral*

A gravura acima, foi uma das primeiras realizadas, “nasce”, influenciada pelo painel aranha-vitral, com pedaços coloridos de feltro, que se assemelham a pedaços de vidro colorido.

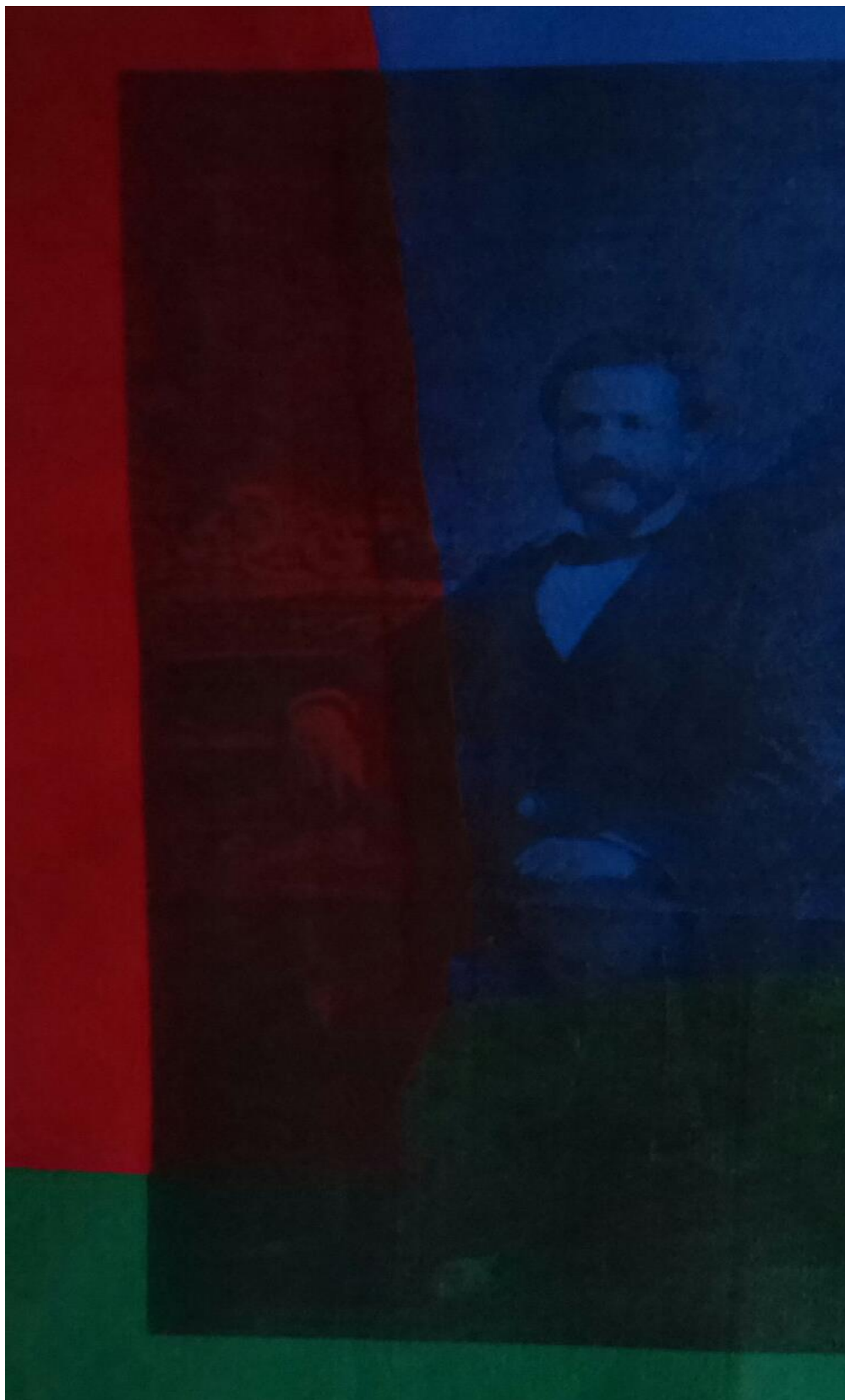


Figura 37 - Lito vitral/ampliação



Figura 38 - Lito vitral/ampliação

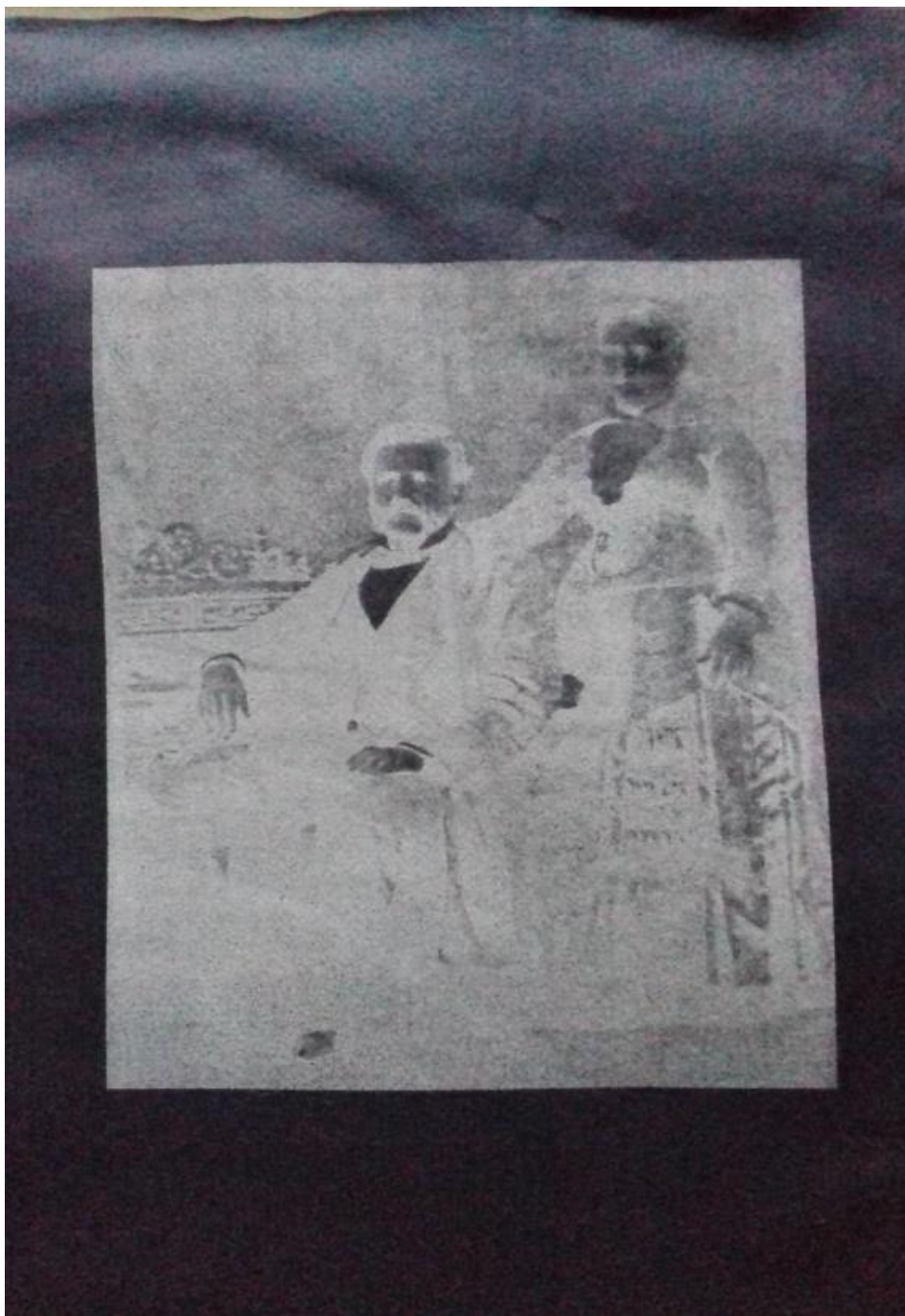


Figura 39 - *Fantasmagoria I*

A impressão com tinta branca dá à imagem o aspecto de “negativo”.

A imagem originalmente austera incorpora outros valores, torna-se misteriosa, como uma fantasmagoria.



Figura 40 - *Fantasmagoria II*

Aspectos negativos, causados pela imagem, atenuam-se quando esta é impressa sobre feltro colorido.

A cor suaviza o aspecto fanstasmagórico da imagem.

“On ne peut saisir sa forme, on ne peut voir le spectre “ en chair et en os”, c’est une chose qui nous regarde et qui nous “voit ne pas la voir quand elle est là”. Nous ne participons ni du même temps, ni du même espace: le regarde du spectre vient d’une anteriorité générationnelle, il vient d’un temps que nous ignorons.

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 48)



Figura 41 - *Fantasmagorias* III, IV

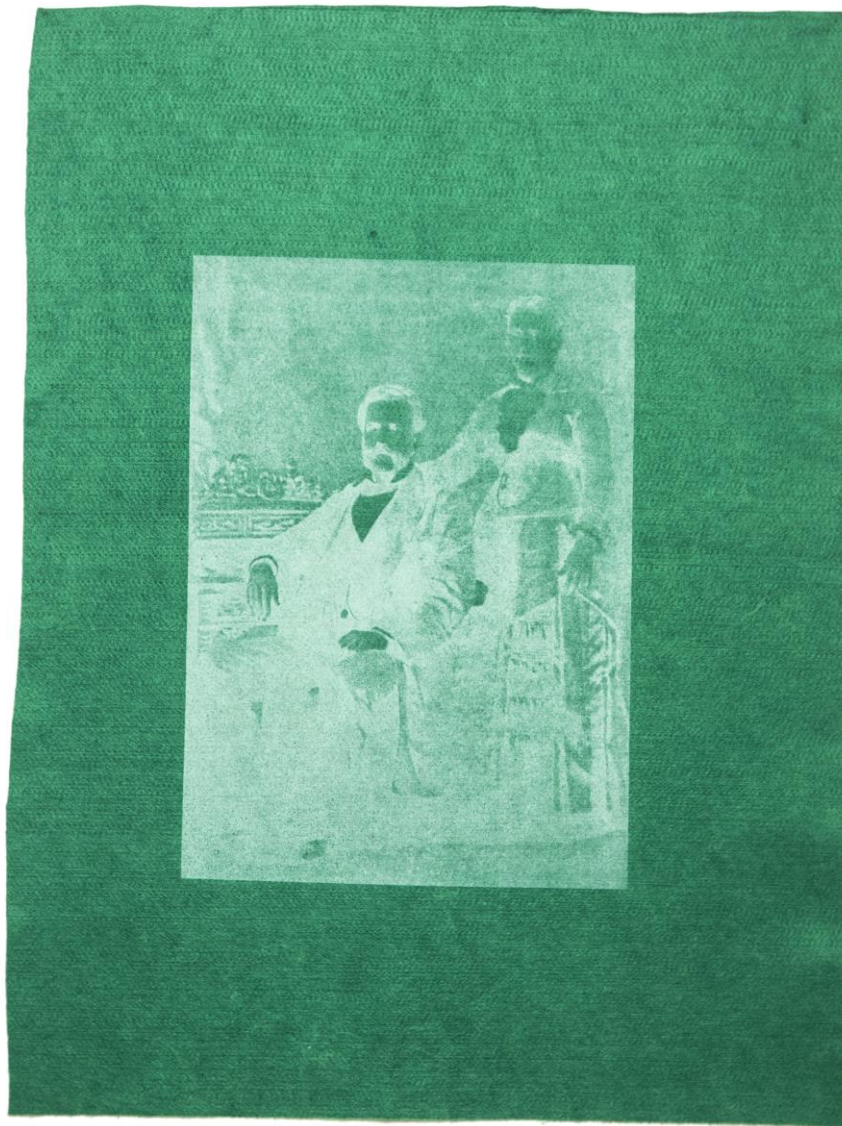


Figura 42 - *Fantasmagoria V*



Figura 43 - *Cena de um casamento em 1895/ Vermelho*

La réapparition vient des ancêtres et concerne les descendants, le monde passé et le monde à venir. Le fantôme est le halo d'un corps mort, disparu, qui nous interpelle et qui surgit dans notre présent. C'est la porte ouverte à un passé insistant. C'est la beauté de l'anachronie, la joie de l'accueil qui fait de l'«<ici>> le lieu de l'ailleurs, du «< maintenant>> la simultanéité des temps rejoins. La synchronie est brisée. Le fantôme, anachronique? Il est là et n'est pas là, il vient du passé, charge de son passé, il est une trace du passé dans le présent, comme l'écrit Derrida: "Répétition et première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme? Qu'est-ce que l'effectivité ou la présence d'un spectre, c'est à dire de ce qui semble rester aussi ineffective, virtuel, inconsistent qu'un simulacre? Y a-t-il là, entre la chose même et son simulacre? Une opposition que tienne? Répétition et première fois mais aussi répétition et dernière fois, car la singularité de toute première fois en fait aussi une dernière fois." Le fantôme permet le cycle. Il n'a ni début, ni fin, puisqu'il est une survivance.

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 48)



Figura 44 - Cena de um casamento em 1895/Azul



Figura 45 - *Trio I*

Restos do feltro saem por baixo das gravuras, repetem momentos que aconteceram no momento da foto, roupas, dobras, barras. Assim como as páginas moles dos livros de feltro, umas sobre as outras, com tamanhos e cores diferentes, mostrando as diferenças, as sobras que se formam, o excesso de tecidos, do calor que cobre os corpos, que cobre as superfícies do álbum.

Ao tocarmos no álbum, sentimos a maciez e calor, a densidade que todas aquelas roupas possuíam, o excesso de roupas íntimas, camisas, espartilhos, *plastrons*, meias e botas, ligas e laços delineando e apertando corpos.

O álbum é testemunha desse amontoado de tecidos.

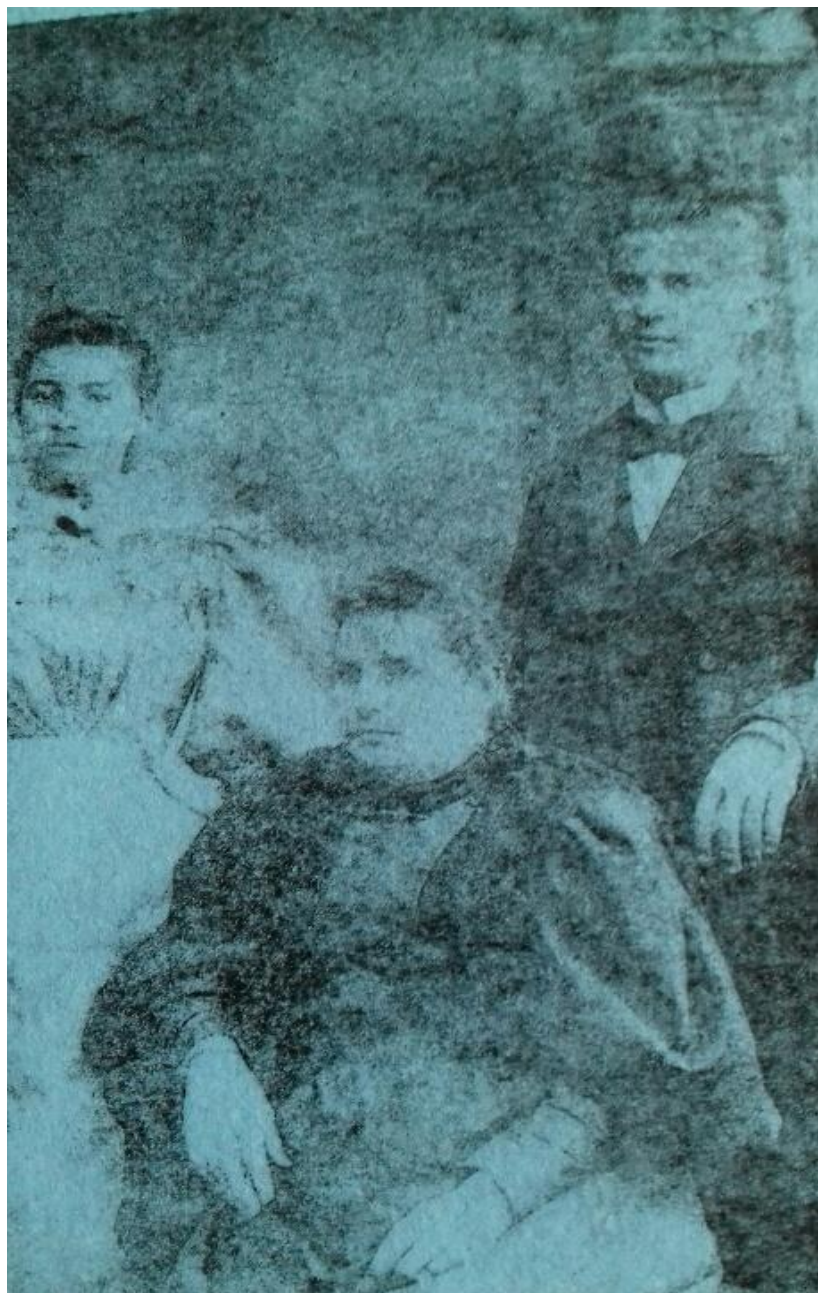


Figura 46 - *Trio II*



Figura 47 - Cena de um casamento em 1895/Laranja

Resíduo

[...] *Pois de tudo fica um pouco.*

*Fica um pouco de teu queixo
no queixo de tua filha.*

*De teu áspero silêncio
um pouco ficou, um pouco
nos muros zangados,
nas folhas, mudas, que sobem.*

*Ficou um pouco de tudo
no pires de porcelana,
dragão partido, flor branca,
ficou um pouco
de ruga na vossa testa,
retrato.*

[...] *E de tudo fica um pouco.*

*Oh, abre os vidros de loção
e abafa*

o insuportável mau cheiro da memória. [...]

(ANDRADE, Carlos Drummond de. In: *A Rosa do Povo*, 1945)

Fica na pedra impregnada, seus poros, a tinta plasmada como imagem. Ali numa infinidade de poros abertos, impregnados milímetro por milímetro, formam-se manchas, desenhos e formas.

Há um elo entre as fotos e o passado, o ritual – preservar por mais tempo aquelas imagens – até que, em determinado momento, o elo se rompe dando fim a essa história de lembranças.

A dona das fotos foi a última conexão entre as fotos e eu.

Ela as passou para mim e me contou sobre elas, algo de que ainda me lembro, sobre o casal retratado.

Eu dependia de seu depoimento para guardar alguma coisa que já se perdera, uma vez que ela havia posto fogo numa caixa de daguerreótipos e fotos em papel que seu filho tanto gostava.

Ela não se lembrava mais da imagem de seu pai, muito menos da de seus avós, de seus tios...

O passado era algo incômodo para minha avó.



Figura 48 - *Cena de família em 1917*

Na foto acima, o menino (tio Mário), vestido como um pequeno marinheiro, ainda aparece no canto, travando uma batalha de permanência de sua imagem.

Durante a impressão, a tinta litográfica impregnou demasiadamente o feltro, fazendo com que sua imagem quase desaparecesse.

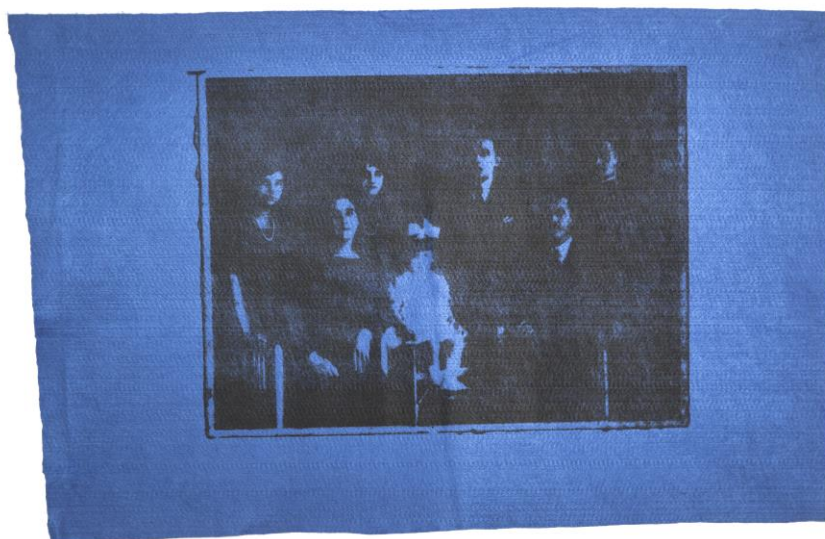


Figura 49 - *Cena de família em 1917/Azul*

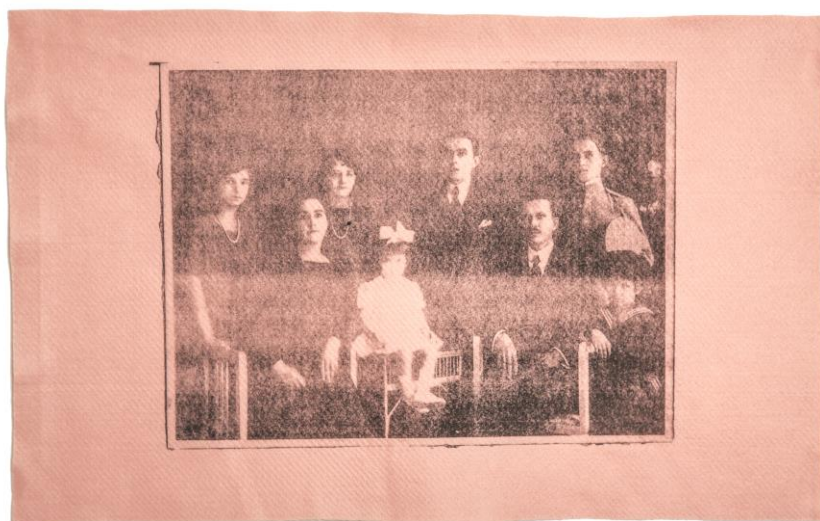


Figura 50 - *Cena de família em 1917/Rosa*



Fig 51-Edmundo e Mário



Fig 52 -Maria Amélia e suas filhas



Fig 53 Azul profundo/mãe e filhas



Fig 53 Azul profundo/ pai e filhos



Fig 55 Família





Fig 57 Cena de um casamento em 1895/Rosa



Fig 58 Cena de um casamento em 1895/Marrom

O HOMEM TATUADO

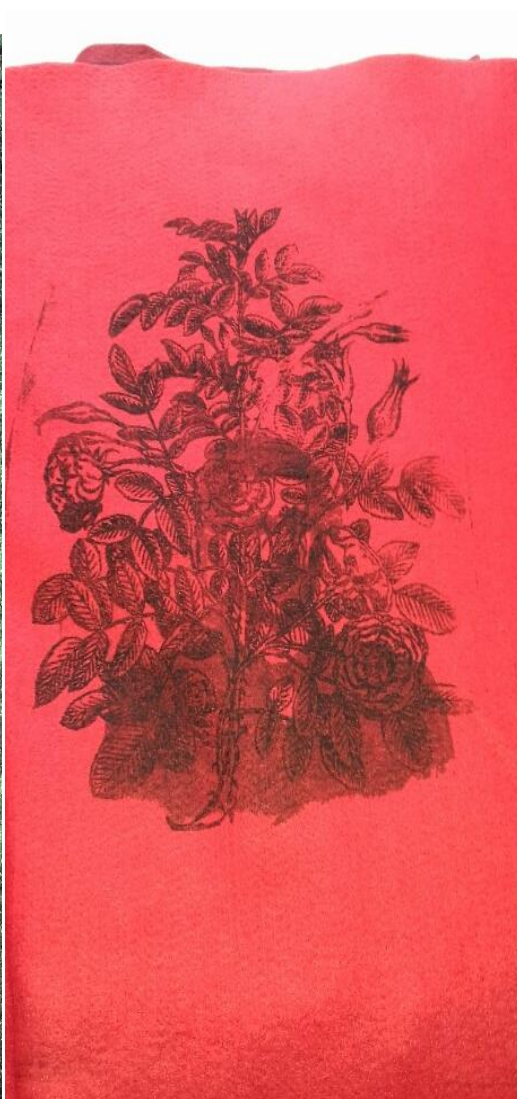
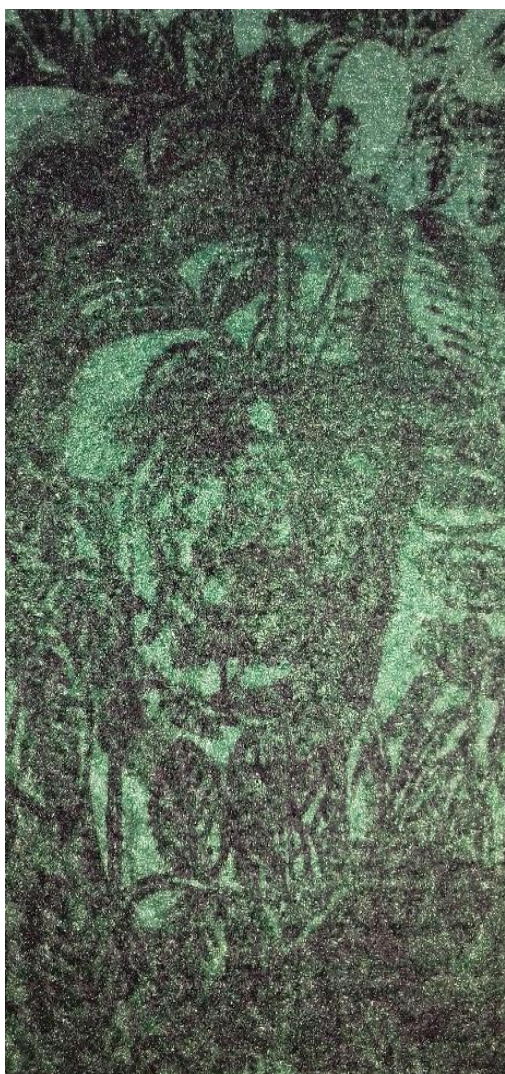


Figura 62 - *O homem tatuado/detalhe/verde* 2013 Figura 63 - *O homem tatuado/vermelho* 2013

Nesta serie de gravuras, imprimir imagens de familiares.

O feltro é o suporte das litogravuras, e se expõe ao nosso contato como uma 2ª pele. É um material impregnado de significados, possuindo uma história milenar. Foi um material fundamental para cultura de vários povos antigos, como os mongóis, que o usavam como proteção para suas mercadorias, previamente mergulhado no leite para se tornar impermeável.

Feito de restos de lã e de pelo de animais, tornando-se um material macio e leve. Sua textura suave ao toque nos lembra algo familiar; é um tecido maleável, encorpado, que traz em sua estrutura uma história também associada a práticas religiosas e cerimoniais (LAUFER, Bertold. The Early History of Felt. In: *American anthropologist*, v. 32, n. 1 (jan-mar, 1930), p. 2).

Escolhi para realizar esta série de litografias, um material que possui a aura de proteção e aquecimento. Os restos desse material são a metáfora do pó, das sobras do tempo que rearranjo, aglutinando-as para formar um corpo.

As litos em feltro substituem a pele de todos aqueles corpos retratados, oferecendo sua superfície para que a toquemos.

No momento dessa troca de sensações, ocorre a sensibilização com a imagem inerte, e através desse material condutor se estabelece um diálogo entre os corpos.

Posteriormente imprimir a imagem da roseira. As linhas das imagens se misturaram e o homem / meu bisavô, tornou-se o homem tatuado. Na 2ª etapa da impressão, rostos foram cobertos por arbustos, folhas, espinhos e a imagem de uma roseira.

A roseira transformou os rostos, tatuando-os, e transformando-os em personagens que observam um mundo fora de seus limites.

Estas peles, não podem ser classificadas apenas em brancas, pretas, amarelas, vermelhas, há mais cores a serem exploradas.



Figura 64 - A dama misteriosa, 2013/ bordado sobre lito.

“A pele, segunda função, é a superfície que marca o limite com o de fora e o contém no exterior; é a barreira que protege da avidez e das agressões que provêm dos outros, seres e objetos.”

(JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*, p. 83)

Nos trabalhos onde o bordado interage com a gravura, a sobreposição das imagens gera um “*pattern*”, uma estampa sobre os rostos

velados. Há algo separando o observador e o observado, um pontilhado que forma uma trama de furos que divide duas realidades, frente e fundo.

Os pontilhados do bordado compõem esta pele invisível, na qual dois lados observam seu contrário

Segundo Henry-Pierre Jeudy, em seu livro, *O corpo como objeto de arte*, p. 95:

“Quanto mais a forma e a textura agradam, mais o desejo de tocar torna-se forte, “como se a percepção visual fosse insuficiente”.

Não basta observar, o toque representaria a quebra da divisão desse espaço, do limite imposto entre estes rostos.

A imagem da roseira, presente em meu trabalho há muito tempo, usada em meus desenhos, reaparece sobre os rostos das pessoas, nos quais um corpo se metamorfoseia em planta.



Figuras 68 e 69 - Pintura Corporal Caduveo



Figura 65 - *Roseira/Pastel seco/2012*



Figura 67 - *Pintura corporal Yanomami*

Em determinados momentos, os bordados se assemelham a teias, nos remetendo ao painel de referências, teia-vitral, que executei no início deste doutorado.



Figura 70 - Guerreira Mundurucu, circa de 1828 / Hercule Florence

Figura x Ninfa, V sec. a.C., Roma, Musei Capitolini Baccante, bassorilievo neoattico, Napoli, Museo Nazionale

A imagem da índia guerreira mundurucu, poderia ser comparada a imagem da ninfa de Warburg, reaparecendo nas matas brasileiras, com uma pintura corporal de listras e desenhos geométricos nos braços, peito e rosto. As linhas verticais, pintadas nas pernas, poderiam ser a representação das pregas do vestido da ninfa.

Seus adornos, nos dão a ideia do movimento, as contas e penas penduradas em sua cintura, cabeça e braços parecem ter congelado seu balançar. O corpo não é coberto por tecidos, mas por tatuagens tribais de sua etnia.

Híbrido de todas as imagens, ninfa, guerreira, Ofélia, Dafne, que se transforma ao longo da história, agora é uma guerreira Mundurucu, flor perdida.



Figura 72 - *Dama tatuada*

O bordado faz parte da transformação da imagem, protegido pela distância imposta por esta rede que separa duas realidades, a da litogravura e a do bordado.

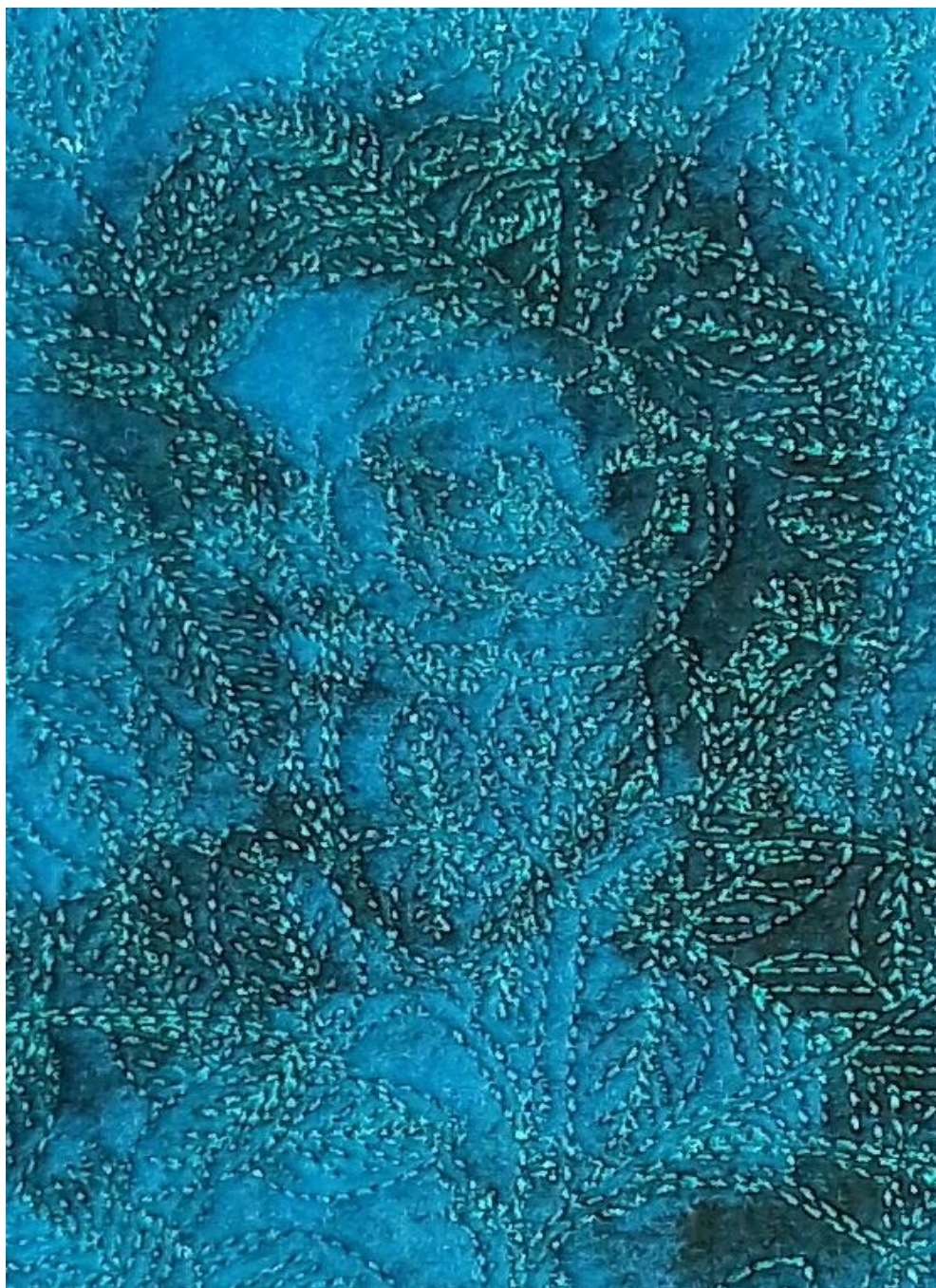


Figura 75 - Dama tatuada/imagem ampliada



Figura 76 - O álbum de feltro/ Dama tatuada



Figura 79 - *A Dama misteriosa tatuada*, 2012.

Nas gravuras Bambola I e II, a menina segura uma flor, oferecida no estúdio ou ofertada por alguém.

É a imagem de minha avó, provavelmente de 1917, foi ampliada, recortada e transferida para pedra.

Após a transferência da imagem, desenhei com lápis litográfico ao redor da foto na pedra já impressa, uma roseira.

Nesta imagem retoquei a flor que a menina segurava, pois a imagem havia perdido seu contorno e significado.

A rosa mesmo retocada, na impressão se une ao corpo da menina.

Warburg, desenvolveu seu conceito de história da arte através das imagens, acreditava que as imagens antigas, poderiam ter rememorações que haviam sobrevivido ao tempo, como eco do passado.

Estas rememorações poderiam nos conduzir a questões que já possuíam um percurso anterior, deixando pistas para serem encontradas por nós.

Quando vejo a imagem de minha avó com a rosa, e a “metamorfose” de seu corpo com a flor, rememoro o mito de Dafne, a ninfa que se trasmuta em árvore.

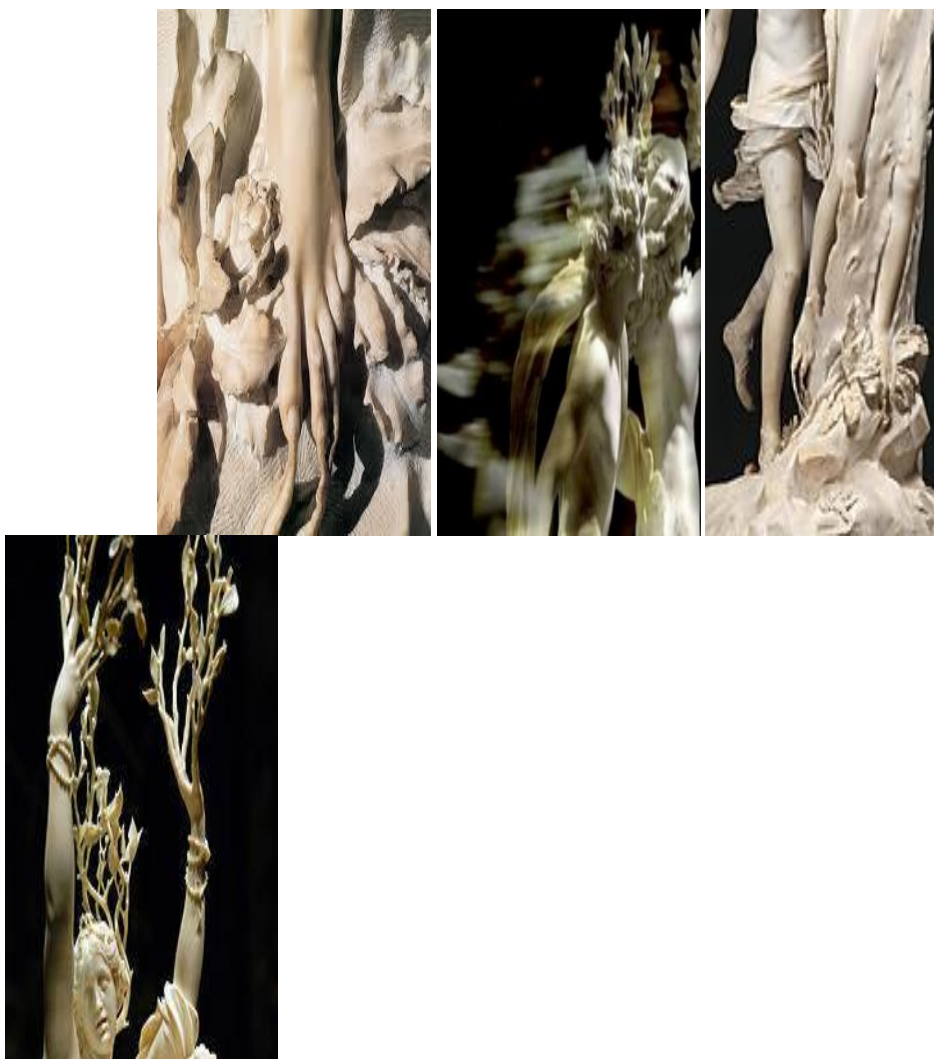


Figura 90 - *A transformação de Dafne/ Bernini*

Nesta série de gravuras, personagens transformaram-se num híbrido de ser humano e vegetal. Seus corpos misturam-se a caules; desaparecendo por completo, adquirem lenhos, a idade da madeira, raízes saem de seus corpos através dos pés.

A flor se perpetua em esculturas clássicas, pinturas em todos os períodos da história da arte.

Conexões são formadas através do tempo, e a genealogia destas imagens não cessa, como a genealogia de um ser vivo, as “rememorações”, são ininterruptas.

Observando mais atentamente a gravura Bambola, no que ela se tornou, passando de uma pequena foto redonda, para uma fotocópia, depois para pedra e posteriormente para o feltro, rememoro a devoção da minha avó/Bambola, para com uma santa que era representada junto à rosas.

São associações feitas de imagens em diferentes momentos, que fazem parte de nossa memória, onde a rosa é representada, nos mais diversos significados.



1-Santa Terezinha, sem autor 2 -Mulher com uma flor, Reembrandt

Percorro esta genealogia labiríntica, onde imagens afetivas traçam suas próprias redes de significados.

Desta maneira construímos nossos mapas de imagens particulares, como álbuns mentais, que nos permitem folheá-los, comparando página por página num incessante procurar.

A cor também traça conexões, com nossas preferências e com o que queremos representar no trabalho.

No uso da cor vermelha, a cor traça um circuito, que nos relembra sua representação em todas as manifestações humanas, seja no alimento, na vestimenta ou através da pintura.

Na série da menina com a rosa ou na dos bebês em cores suaves, podemos observar o caráter da delicadeza da imagem, reforçado pela cor do feltro.



Figura 80 - *Bambola I*



Figura 81 - *Bambola II*

Na imagem da menina, redonda e circundada por uma roseira, recordo a série de pinturas que realizei nos anos 90, as “Ophelias”.

A lito Bambola em laranja, com suas margens desenhadas, também pode ser comparada a personagem de Shakespeare.

Ela olha para a pétala, eu olho para ela...

As cores quentes a iluminam, a aquecem, proporcionando uma definição maior da imagem, salientando o preto da tinta litográfica.

Há a realidade da ausência desta menina/Bambola, minha avó, no entanto esta impressão a traz novamente para meu convívio, tornando o tempo da separação, distante e frio, em quente e iluminado.

Nesta lito, ela se encontra num jardim de rosas, onde o passado se torna presente.

L'imagen est donc double, elle aide l'enfant à se former et en même temps l'aliène. Elle représente à la fois l'image première et la dernière image. L'image du commencement et l'image de la fin; liée aux premiers jours, à la vie de l'enfant, et à sa mort. L'imagen représente deux êtres, la mère et l'enfant, le moi et l'autre, dans une même forme. Pour se détacher de la mère et surmonter le désir de mort, le sublimer, l'enfant joue: Il joue avec la bobine, Il éloigne l'objet de son champ visuel puis le fait revenir – Il reproduit la séparation pour l'approprier. Car ce va – et – vient est le mode même du fantôme: à la fois présent et absent, présent et passé.

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 54-55)

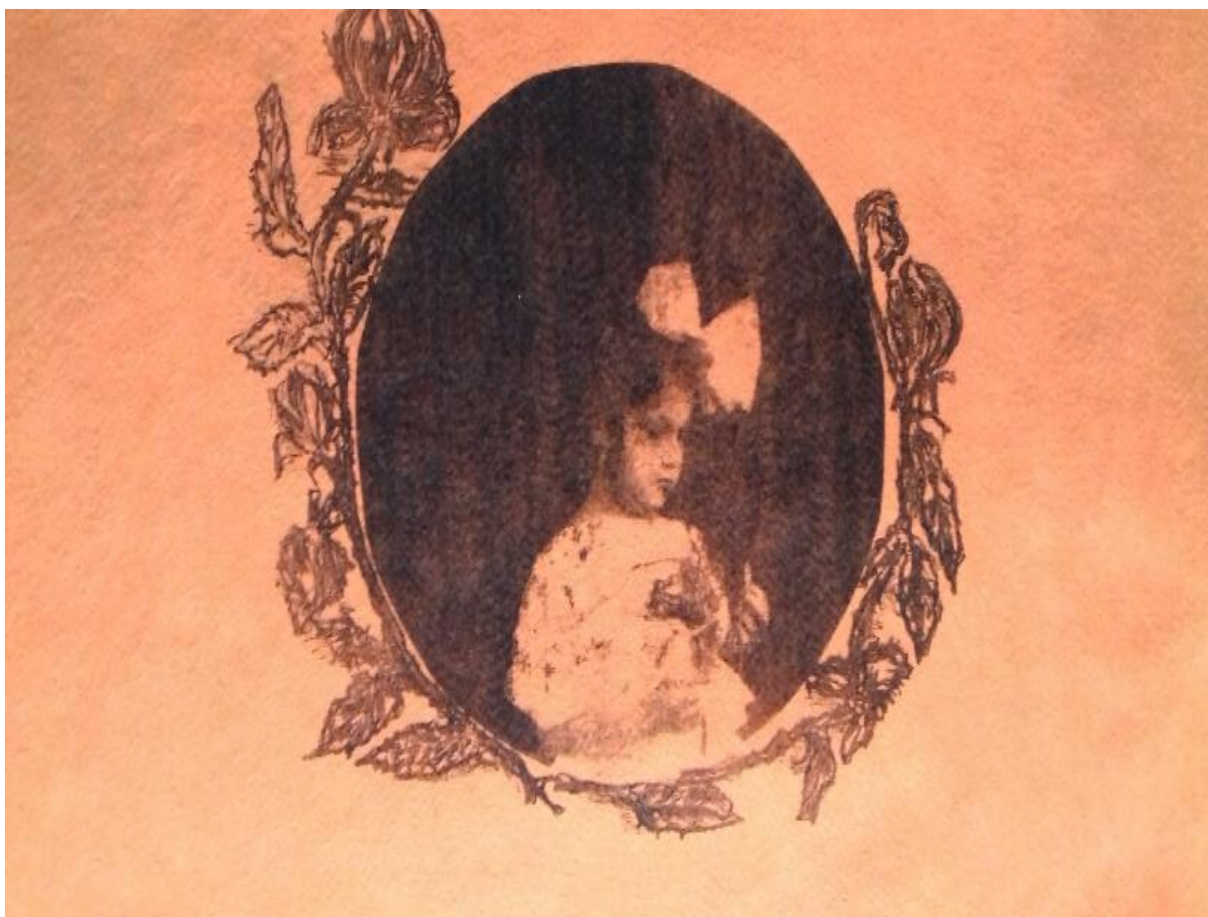


Figura 82 - *Bambola em laranja*



Figura 83 - *Bambola (detalhe)*

Les imago de l'enfance sont aussi les imagines romaines des morts. Ces effigies sont liées au culte des ancêtres et à la conservation de leurs portraits dans les maison patriciennes. Les masques funéraires, moulés en cire sur le visage des morts, permettent le souvenir. Les ancêtres côtoient ainsi les vivants, survivent.

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 55)

O rosto da menina ao longo das impressões, vai se modificando conforme a entintagem da pedra.
Sombras e luzes acham seu lugar.
O feltro absorve a imagem, a luz e as sombras.
A pedra marca o feltro, deixando a
menina, sobrevivente ao tempo.
Quando o
observador a olha, constata que ela faz parte de uma
infância antiga, passada...
Ao alcance de nossos olhos.

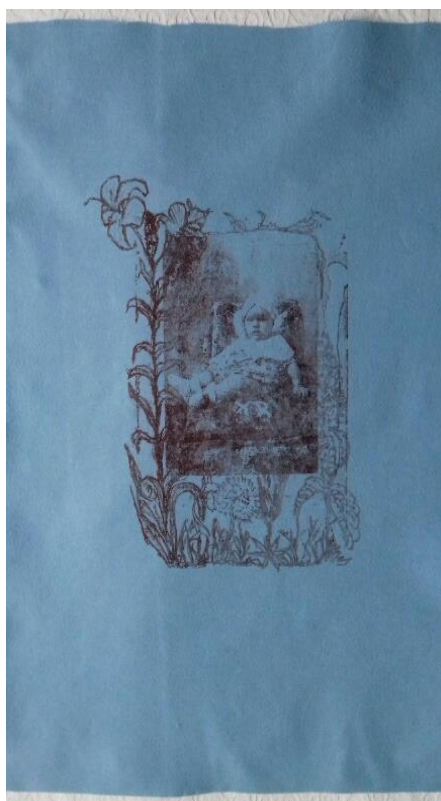


Figura 84 - *Sutilezas da infância I*



Figura 85 - *Sutilezas da infância II*

Nesta série, sutilezas da infância, também desenhei na pedra, ao redor da imagem.

Houve a intenção de criar uma paisagem, onde a criança ficaria acomodada, como nos fundos infinitos de estúdios fotográficos.

A cor do feltro nestes trabalhos, são as cores do mundo infantil antigo, ainda presentes em nossa cultura.

Estas litos - peles, seduzem o olhar do espectador, transportando-o para O mundo das sutilezas, do silêncio..

Um mundo, em seu início de contato com o exterior, protegido por um material que o aquece, bolsa impermeável para transporte do ser.

[...] a pele está na origem dos primeiros contatos com sua mãe e com o mundo. Explicando como as imagens corporais constituem-se como estruturação do Ego, Didier Anzieu escreve: "O eu-pele encontra seu apoio em três funções da pele. A pele, primeira função, é a bolsa que guarda no interior o bom e o pleno que a amamentação os cuidados, o banho de palavras acumularam." (Didier Anzieu. "Le Moi – peau", Nouvelle Revue de psychanalyse, n. 9. Paris: Galimard, primavera 1974, p.207). Estas diferentes funções atribuídas à pele revelam, sobretudo, o papel que esta exerce em todas as modalidades de troca."

(JEUDY, Henri Pierre. *O corpo como objeto de arte*. 2002, p. 83)



Figura 88 - *Sutilezas da infância IV/ foto1913, lito 2014.*

Nesta parte do trabalho, além das tonalidades associadas a infância, uso outras cores, contrastes decorrentes da junção dos pedaços de feltro. O material se doa a imagem, a reconstro e permite uma modificação em minha lembrança.

[...] c'est son premier regard. Il est attiré et absorbé par cette image, dans un acte de "cannibalisme", "fusionnel, ineffable, à la fois actif et passif". Cette image, une fois constituée, domine de l'avis de l'individu. Elle est une figure complexe: nourricière, elle donne un visage à l'enfant, elle l'aide à construire son identité, elle est son image spéculaire, elle permet son unité mentale, mais elle le menace aussi, car elle peut le conduire à la mort. Elle est risquée de mort. Pour retrouver cet état primitif de l'image, pour retrouver l'image de la mère, le sujet s'abandonne à la mort et, comme le dit Lacan, "cette association mentale n'est pas seulement morbide. Elle est générique, comme il se voit dans la pratique de la sépulture, dont certains modes manifestent clairement le sens psychologique de retour au sein de la mère; comme le révèlent encore les connexions établies entre la mère et la mort, tant par les techniques magiques que par les conceptions des théologies analytiques; comme on l'observe enfin dans toute expérience psychanalytique poussée".

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 54)

A primeira imagem da minha avó, é uma imagem absorvida pela pedra, pelo feltro, que continua seu trajeto de suporte a suporte, perpetuando gerações.

A intensidade do laranja revisam a imagem original em sépia.

Ocorrem perdas e ganhos durante a impressão, contribuindo para a elaboração do trabalho.



Figura 89 - *Sutilezas da infância/Vó Guiô*. 1913./Lito 2014



Figura 91 - A roseira

[...] y las ramas del árbol genealógico, com sus ramificaciones lineales, se propagaban em todas direcciones”

(HUBERMAN, Georges Didi. Ante el tempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes, p. 111)

IMAGO

[...] fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a fotografia cria meu corpo ou mortifica, a seu bel-prazer.

(BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 18-19)

Noutra série de litogravuras, destaco a cabeça de Custódio, meu trisavô, sua imagem ampliada traz uma sensação de intimidade.

Constato as semelhanças, e tenho o sentimento de imprimir minha história, recriando um corpo, que surge através dessa primeira impressão. Nesta gravura, o bigode de Custódio aparece parcialmente pintado pelo fotógrafo, nota-se que ele fez uma interferência na imagem .

Na ampliação, surgem grãos pintados, sua pele granulada torna-se visível com uma infinidade de pontinhos. Peles, feltros, poros...

[...] a pele, invólucro do corpo, aparece como uma textura singular, as variantes de sua cor, e como um conjunto de fragmentos que se casam bem com as diferentes formas do corpo”

(JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*, p. 83)

Com esta série de litos, surge o interesse pela representação do rosto e sua história, fato que me remete ao antigo Egito, na região de Fayun¹.

Foi neste lugar, que iniciou-se o costume de pintar rostos de familiares, sobre placas de madeira ou tecido.

Estas placas ficavam em exibição no “atrium” da residência como elemento decorativo de alguém que morava ali, até sua morte, quando então, eram transferidos para o corpo mumificado.

¹ Fayun (circa 300 a.C. - 700 d.C.).

O retrato era posto sobre o rosto de um parente.

Num nicho da casa, havia um espaço para máscaras feitas de cera, expondo a genealogia dos residentes daquele lar.

As máscaras serviriam de lembrança de um antepassado que tinha aquela aparência, este espaço da casa servia para se cultuar os ancestrais.

Este costume, me faz lembrar “ex-votos” feitos em cêra, ofertados por aqueles que receberam uma graça, costume difundido no Brasil em salas especialmente construídas para sua devoção e culto.

O “ex-voto”, é uma forma de pagar a promessa por uma graça alcançada, trata-se de um costume milenar que ainda existe em nosso país.

Ocorre de outro modo com nuestros ancestros (aliter apud maiores): em los átrios se exponía um tipo de efígie, destinadas a ser contempladas: pero no estatuas, ni de bronce ni de marmól, hechas por artistas extranjeros (non signa externorum artificum) sino máscaras moldeadas em cera (expressi cera vultus) colocadas uma em um nicho: había, pues, imágenes (imagenes) para acompañar a los grupos familiares y siempre, cuando moría alguien, estaba presente la multitud de sus desaparecidos; y las ramas del árbol genealógico, con sus ramificaciones lineales, se propagaban em todas direcciones hasta essas imágenes pintadas (imagines picta).

(HUBERMAN, Georges Didi. *Ante el tempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p. 110-111)

[...] *minha imagem – vais nascer: vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um “sujeito distinto?”*

(BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 19)

Durant a impressão, o rosto surge distinto, a impressão é fiel a imagem original, e mesmo após sua ampliação, pouco se perde neste processo.

A imagem impressa no feltro, acrescenta características humanas a imagem impressa.

A imagem ganha, quando reproduzida no feltro.

Características humanas, pele, poros, cicatrizes e marcas do tempo, se evidenciam.

Partes do retrato começam a perder seu contorno.

A imagem é um fantasma, que se evapora em nossa frente, inserida no espaço limitado do feltro.

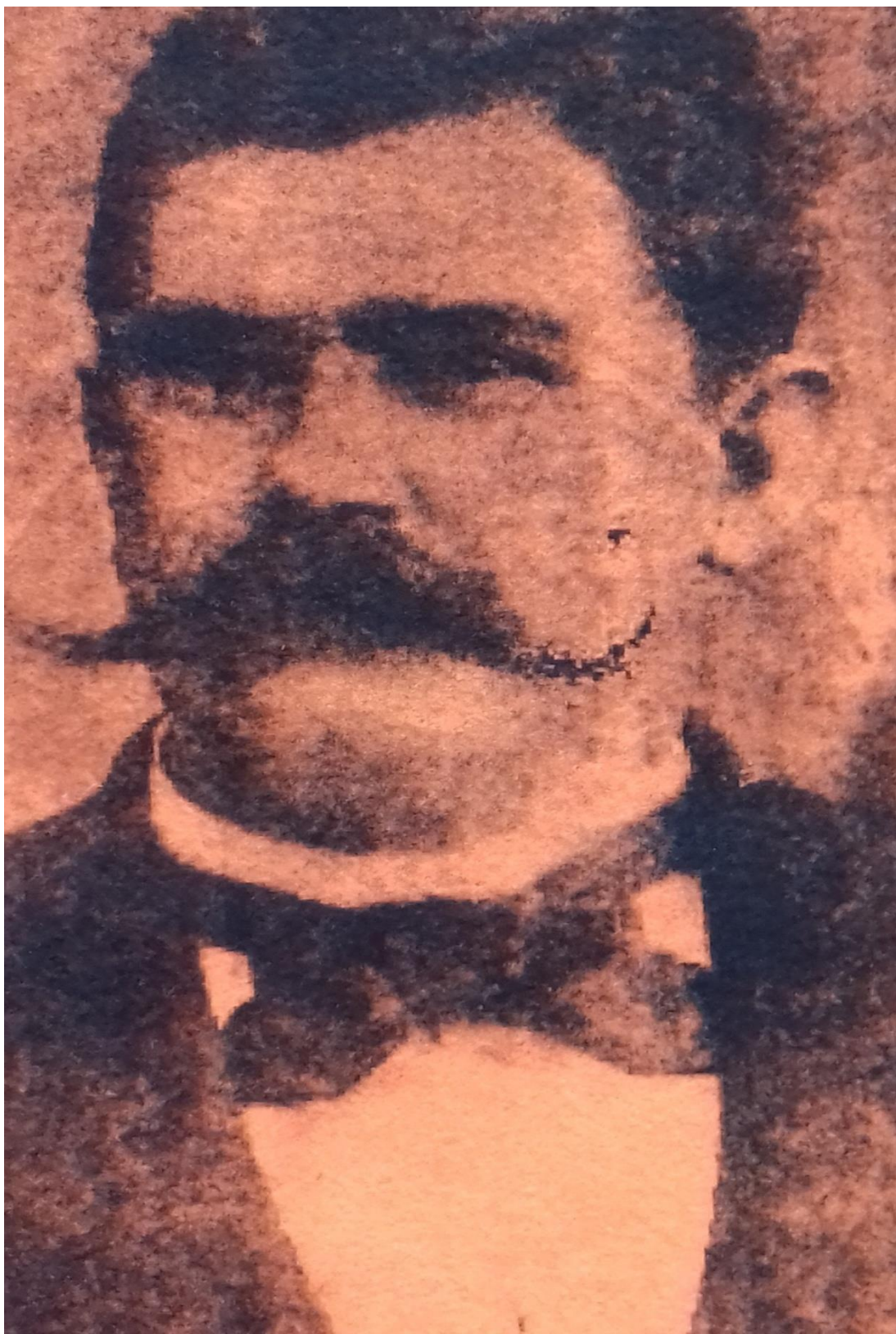


Figura 93 - *Custódio*

Na impressão no feltro laranja, Custódio se ilumina.

O arco fantasma, que passa na altura de seus olhos, é a imagem de outra gravura feita na mesma pedra.

Restos prensados do feltro, interferem na imagem como cicatrizes.

No feltro vinho, a gravura é tomada por uma sombra, apagando e escondendo determinadas áreas, anteriormente mais iluminadas.

Olhos, nariz e queixo misturam-se.

“A Fotografia sempre me espanta, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente. Talvez esse espanto, essa teimosia, mergulho na substância religiosa de que sou forjado; nada a fazer: a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição: não se pode dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo impregnada no Sudário de Turim, isto é, que ela não era feita por mão de homem, acheiro poietos?”

(BARTHES, Roland. A câmara clara, p. 77)

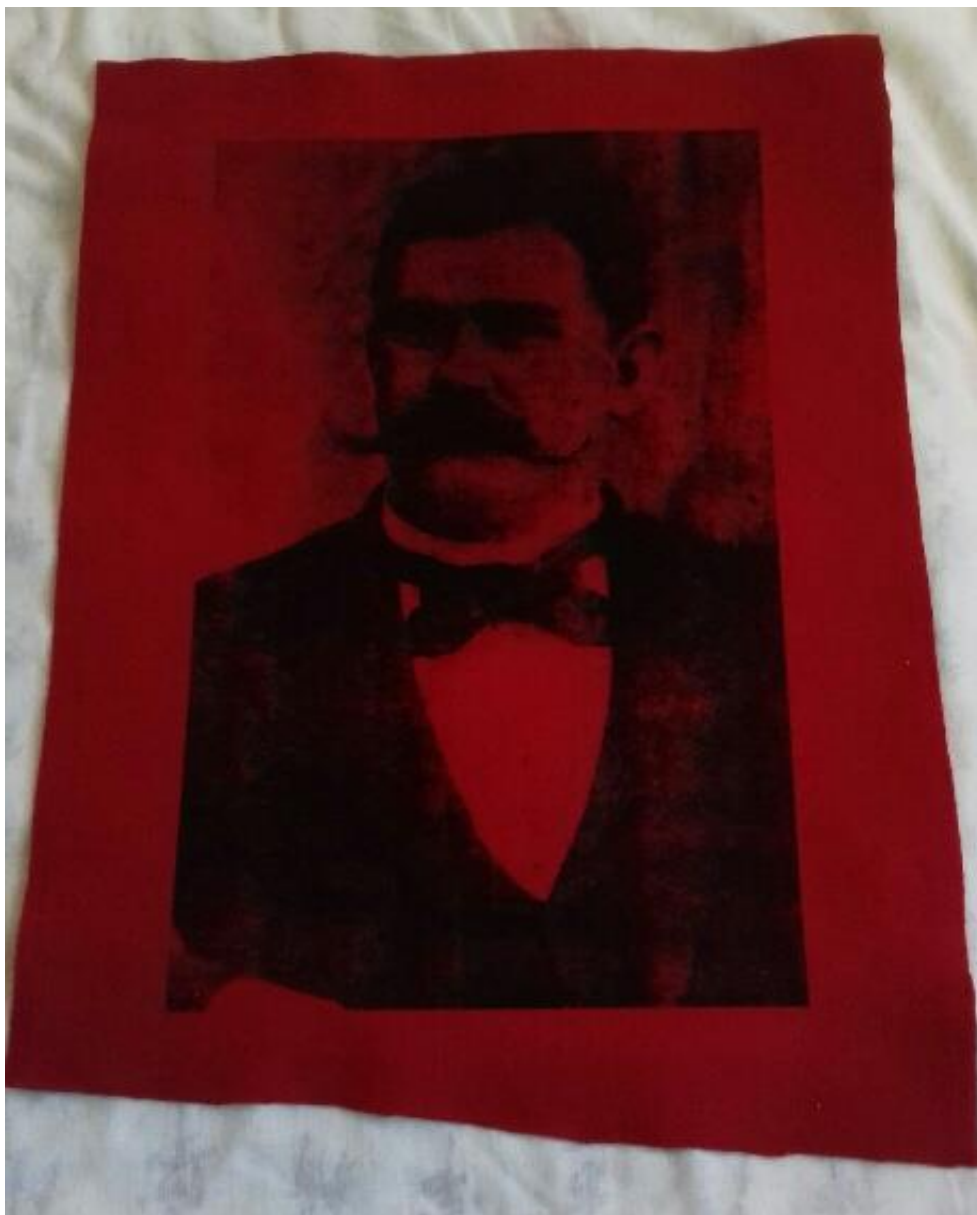


Figura 94 - *Custódio*



Figura 95 - Imago

Experimento sobrepor a gravura sobre meu rosto, tentando em vão dar-lhe vida.

A gravura dele é uma recordação, uma máscara, outra pele, página que continua em mim.

Sou parte deste processo.

“La imaginum pictura, antes que ser el encuentro de una alta idea de la pintura y de um género especializado em la imitación de los rasgos individuales, aparece aqui como el encuentro mas árido (sterili matéria) de uma matéria y de um rito.”

(HUBERMAN, Georges Didi. *Ante el tempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p. 112)

Didi – Huberman; “a noção romana de imago supõe uma duplicação por contato do rosto, um processo de “impressão” (o molde em gesso que “toma” o rosto como tal), logo, expressão física de uma forma obtida (a tirada positiva em cera realizada com base em um molde).

A imago não é uma imitação no sentido clássico de fim, não é fatídica e não requer nenhuma ideia, nenhum talento, nenhuma magia artística. Pelo contrário, é uma imagem matriz produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria (do rosto)” (figuras 2-3) pg. 112.

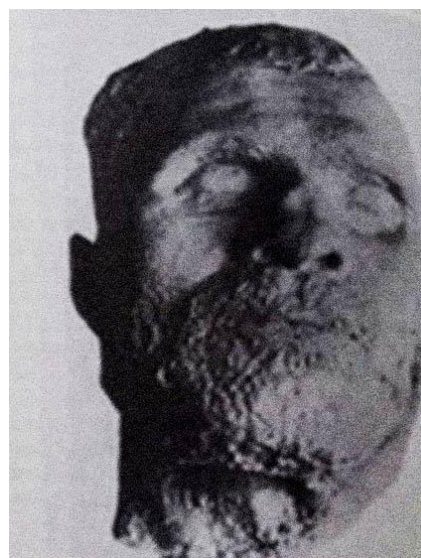


Figura 96 – Molde em gesso de máscara fúnebre Figura 97 – Impressão positiva (atual)



Figura 98 - Imago

Brinco com uma cópia, uma reprodução.

Pertenço a ela diretamente, como trineto.

Tento determinadas poses, procurando algo mais, além dos gestos característicos do rosto dele, do meu e de outros familiares.

[...] el retrato se define como uma imitación óptica (a distancia) del individuo retratado, cuando mucho como una illusion factice de su presencia visible, la noción romana de la imago supone una duplicación por contacto del rostro, um processo de impresión (el molde em yeso que “toma” el rostro como tal), luego “expresión” física de la forma obtenida (la tirada positiva em cera realizada a partir del molde). La imago no es una imitación em el sentido clásico del término; no es fáctica y no requiere ninguna idea ningún talento, ninguna magia artísticas. Por el contrario, es una imagen matriz producida por adherencia, por contacto directo de la matéria (el yeso) com la matéria (del rostro). (fig.2-3)

(HUBERMAN, Georges Didi. *Ante el tempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p. 112)

A gravura sobre meu rosto me surpreende, ela renovou o percurso de sua imagem, provocando o nascimento de outra...

A gravura é do tamanho do meu rosto, transforma-se em máscara bufa, riu da situação, deste ritual que interpreto Custódio.

Quando retiro a gravura, Custódio permanece.

Le lieu privilégié de l'aura est le regard: lorsque l'image, le texte, les fantômes nous regardent. Quand l'image devient imago. Lacan, dans ses articles de l'Encyclopedie française, désigne le complexe, dans un sens large – actes manqués, rêves, symptômes, toute représentation inconsciente –, sous le nom d'imago. La forme primordiale de l'imago se constitue à travers la première image que perçoit l'enfant, celle de la mère au moment du nourissage

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 52)

A imagem de um antepassado, chega antes de nós
no tempo.

Eles estiveram primeiro em algum lugar e suas
marcas de passagem, deixam na família uma série de
impressões, fatos e reminiscências, passados através
do contato com outros membros da família, através
dos mais velhos, dos objetos que restaram e do
sangue.

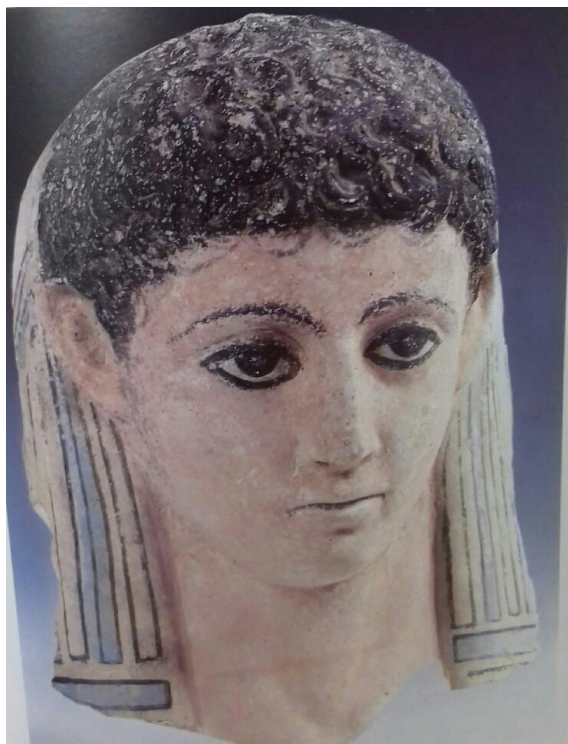


Figura 99 – Máscara de múmia de jovem, egito, miilieu do I século AC., gesso policromado, 37 x 25 x 25 cm. Coleção Jean Paul Croisier, Genebra.

“Accompagnat le défunt, le masque funéraire constitue un double du visage, une image de substitution. Moulé sur les traits du disparu, d’une ressemblance exacte, immédiate et directe, Il permet la conservation, par – delà les siècles, d’une apparence physique, et Il instaure dans le royaume des morts une présence réelle.”

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 118)

Durante este doutorado, um dos objetos mais significativos que encontrei, foi um negativo em vidro, onde esta minha bisavó Michaela.

Este negativo, é o único registro de uma familiar que não conheci, apenas escutei falarem dela, sua “personagem”, construída em minha imaginação, e que não tinha um rosto, tinha qualidades e histórias escutadas, faltava eu conhecê-la, para aos poucos ela ir aparecendo.

Sua imagem no vidro se assemelha ao negativo da máscara em cera, onde rostos parecem côncavos.

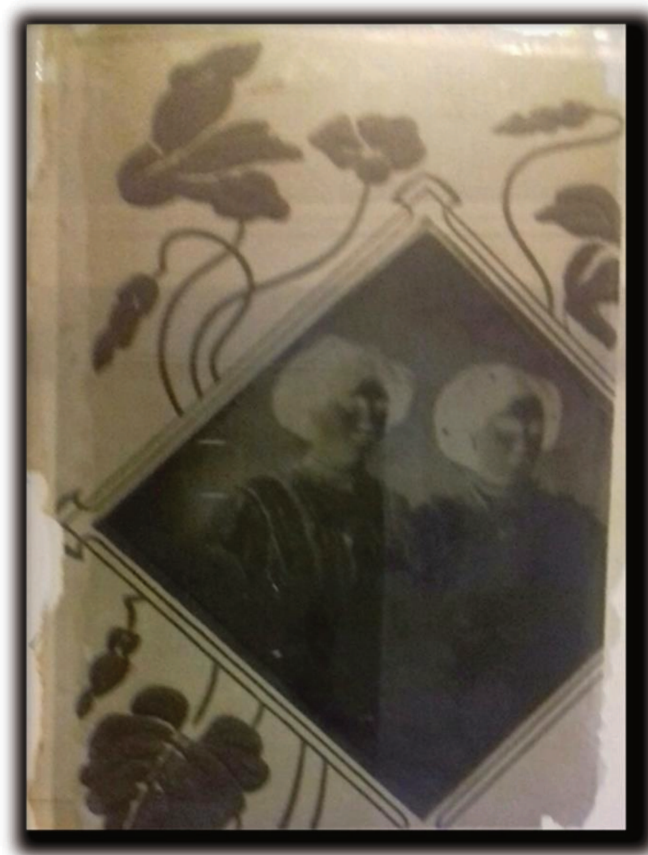


Figura 100 - *Negativo em vidro. Imagem de Michaela e amiga.*

Este negativo sobreviveu décadas sem nunca ter sido revelado. O negativo foi fotografado com o celular, que possui um aplicativo que restaura o negativo, transformando o negativo em positivo, mostrando pela primeira vez Michaela.

A imagem é muito distante no tempo, e magicamente faz surgir a única fotografia da minha bisavó.

Seu rosto possui determinados traços, identificados atualmente em alguns familiares.



Figura 101 - *Primeira imagem de Michaela*

“Les photographies des parents, des ancêtres, les images de l’album de famille, les visages des disparus deviennent des images. A la fois images premières, imago, et images funéraires. Les photographies constituent des images funéraires. Les photographies constituent dès images qui, selon l’expression de Georges Didi-Huberman, nous regardent. Ces images traversent l’image, le récit, le texte, elles atteignent et troublent le lecteur, le spectateur. Elles deviennent ses images ancêtres, de ses fantômes. L’imago donne une identité au lecteur mais le menace aussi d’absorption, de démemberment, de disparition. Images dangereuses, brûlants, qui viennent de très loin, archaïques, distantes et trop proches.”

(RIBAUPIERRE, Claire de; collectif; MAURON, Véronique. *Le corps évanoui: les images subites*, p. 55)



Figura 102 - Tios e tias avós, alguns conhecidos outros não. Constelação de afetos (imagem enviada por Cândida M. de Carvalho, por celular).

CONSTELAÇÕES E GALÁXIAS

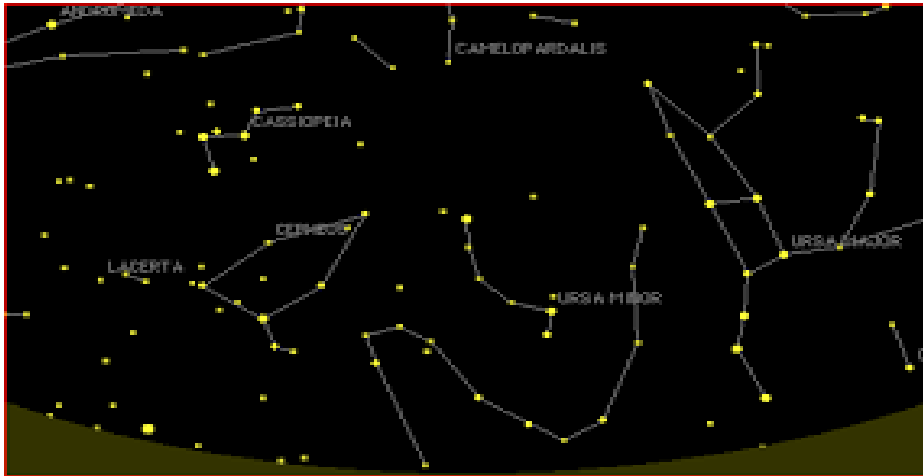


Figura 103 - Representação das estrelas que fazem parte de constelações, tendo como referência a estrela polar (Ursa Menor).

[...] essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis, essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o studium chamarei então punctum, pois punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O punctum de uma foto é esse acaso que, nela me punge.

(BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 32-33)

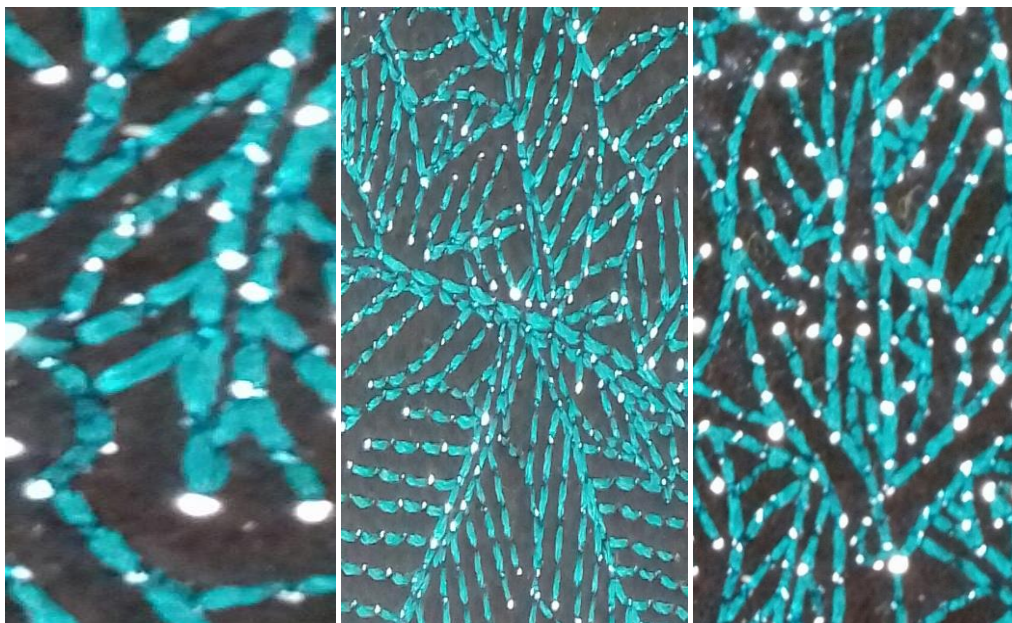
Com a ampliação da imagem das gravuras bordadas, as perfurações do bordado, formam desenhos semelhantes a constelações. Como um mapa estelar das gravuras bordadas, ficam evidentes as perfurações do bordado.

Expostas contra a luz, mostram desenhos formados por pontos semelhantes a estrelas, a imagem surge pulsante, como num mapa estelar.

Bordados pontilhados, feitos com milhares de punções, povoam meu trabalho desde os anos 1990, são constelações em formação, que continuam a se expandir.

Nas gravuras bordadas, surgem galáxias em miniatura, conexões que formam essa genealogia estelar espalhada no feltro, sobrepondo rostos, imagens que devolvem nosso olhar, esse mapa minucioso de riscos, pontos de luz.

Milhares de “*punctuns*” formando uma estória.



Figuras 104, 105 e 106 - *Detalhes ampliados*

O suporte transforma-se no Cosmos, luzes distantes contrastam com o eco de outras mais próximas em azul, roxo, areia...

Nossa visão, transformou-se em telescópios de longo alcance,



Figura 108 - *Detalhe da constelação da rosa (azul)*

Figura 109 - *Detalhe da constelação da rosa (roxo)*

Estes trabalhos precisam de um olhar íntimo para explorá-los, assim como os telescópios de longo alcance, trazima para perto os mapas estelares. Estes mapas também me remetem ao painel do início desta pesquisa, tantas imagens retornam nesta etapa do trabalho, transformadas. Cada foto, gravura, estrela, pó-cósmico pertencente a esta Constelação.

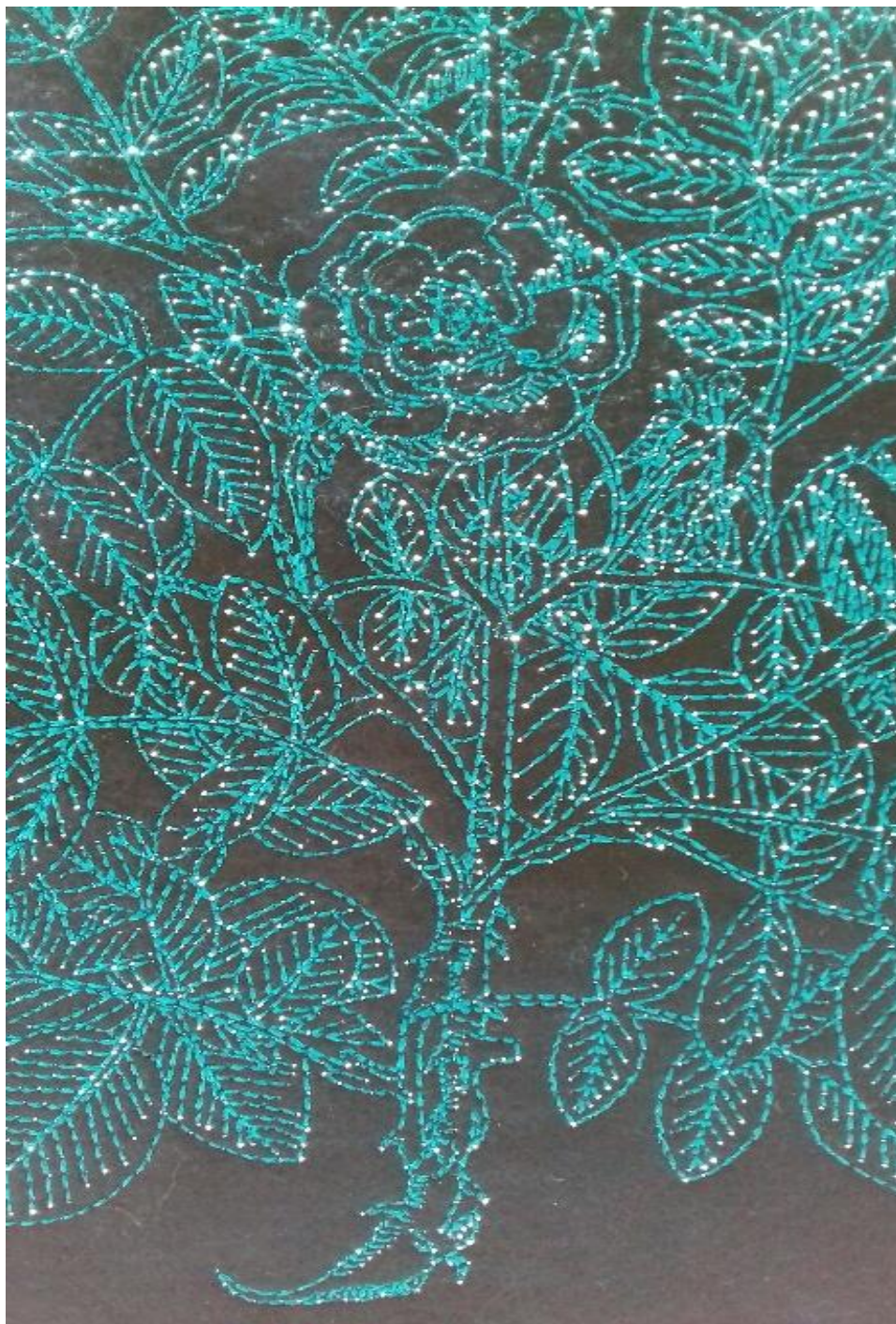
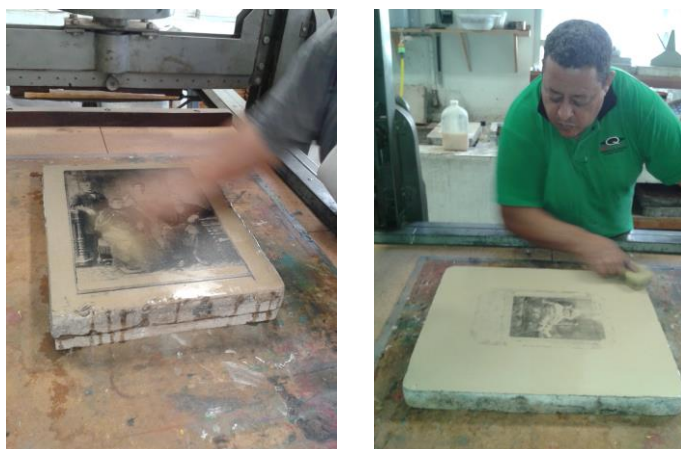


Figura 110 - *A constelação da rosa*, 2013.

ATELIÊ/AS MÃOS

No momento em que o feltro é retirado da pedra, surge o trabalho, acontece a última tentativa de se captar o passado.



Figuras 119 e 120 - *Tião tirando excesso de goma arábica da pedra.*

Ali as mãos estão em seu habitat, o ateliê de gravuras, as prensas, a atmosfera e cores que poderiam estar em outra época.

Quase nada mudou no tempo das prensas.

O modelo é o mesmo há décadas, ainda necessitando da força humana para ser movida.

A grande manivela em constante movimento, para realizar o trabalho da Impressão.

. As mãos têm suas aptidões inscritas em sua silhueta e em seu desenho: mãos finas, dedos longos e móveis do argumentador, mãos proféticas, banhadas por fluidos, mãos espirituais, cuja mesma inação tem graça e caráter, mãos “ternas. (FOCILLON, Henri. Elogio da mão)



Figura 112 – o professor, 2016.

Cinco ramos ósseos, com um sistema de nervos e ligamentos, projetam-se por baixo da pele, para depois se separar de chofre e dar origem a cinco dedos separados, cada um dos quais articulado sobre três juntas, com atitude e espírito peculiares. Uma planície abaulada, percorrida por veias e artérias, arredondada nas bordas, une o punho aos dedos, ao mesmo tempo que lhes encobre a estrutura oculta. O verso é um receptáculo.

(FOCILLON, Henri. Elogio da mão)

“ A mão é ação, ela cria e, por vezes, seria o caso de dizer que pensa. Em repouso, não é uma ferramenta sem alma, largada sobre a mesa ou rente ao corpo: o hábito, o instinto e a vontade de ação meditam nela, e não é preciso um longo exercício para que se adivinhe o gesto que está a ponto de fazer.

(FOCILLON, Henri. Elogio da mão)



Figura 113 - Mãos da bisavó, 1926

Figura 118 – Tios quando crianças. Marília 1933.

Figura 122 – O casamento 1926.

Figura xxx – Os trisavós, cerca 1880

As mãos de quem posam para as fotos são diferentes.

Imóveis, encostadas ou deixadas cair elegantemente sobre o colo.

Crianças dão as mãos, alterando o cenário que carrega ainda a tradição da espera, do tempo que se move lentamente.

OS ENTALHES E AS FORMAS OCAS



Figura 123 - *Os raios atingem os montes mais altos*

Nunca um corpo humano havia sido de tal modo reunido ao redor de seu interior, de tal modo recurvado por sua própria alma e novamente retido pela taça elástica de seu próprio sangue.

(RILKE, Rainer Maria)

O cedro guarda no interior, vestígios em

forma de lascas.

Ao escavar a madeira ,me deparo com uma

sequência de sentidos que não é percebida
através das imagens.

As sensações advindas da madeira,
apresentam-se em forma de perfume, do interior
macio em contato com nossa pele, a troca de calor
entre nossos corpos.

O bloco de cedro expõe-se as goivas, deixando
seu interior ser encontrado e lapidado.

Encontra-se ali a memória de um corpo, do
tempo de crescimento.

Os trabalhos realizados em madeira surgiram nos anos 1990, fiz algumas xilogravuras e logo depois fiquei mais interessado na madeira como suporte para pinturas.

Entalhando o interior da madeira, estar explorando um sítio arqueológico, querendo encontrar algo.

Foi pensando nestes materiais usados em meu trabalho que, acredito existir algo em comum entre estes dois materiais.

O feltro pele/superfície, o cedro corpo / interior, poros e veias.



Figura 124 - *Provocava uma tempestade numa colher.*



Figura 125 - *Trio*



Figura 126 - *Coroai-me de rosas*.



Figura 127 - *Os rios correm de volta para as montanhas.*



Figura 127 - *Não cessas de abrir-me os olhos.*

“OPHELIAS”



Figura 128 - *Ofélia azul* (detalhe)



Figura 129 - *Ofélia amarela* (detalhe)

Nesta série de pinturas denominada “Ophelias”, com suas bordas margeadas por uma flora exuberante, construí o cenário da personagem. Em Shakespeare, a personagem desce boiando um pequeno rio, imagem detalhadamente trabalhada por John Everett Millais, durante os anos de 1851 e 1852, o artista antes de realizar a pintura, fez diversas fotografias, utilizando uma modelo na banheira.

A forma redonda semelhante ao olho, revela manchas de cores, flores contempladas na superfície da água. Os círculos com plantas margeando suas bordas, deixam entrever que o céu. As pinturas também se interligam com as pequenas fotos redondas, mostradas no início este trabalho. São, olhar entre o fotografado e o observador, dividido pelo vidro, separado por arbustos e flores, grades e o tempo. Este pequeno brinquedo, íris de vidro, por onde se olha o mundo com olhar seletivo para o passado, uma tentativa de compreender o que houve com todas aquelas pessoas representadas dentro desta íris de vidro.

A brincadeira dura poucos minutos, afastando-nos da realidade, nos levando para lugares onde o brincar ainda é possível.



Figura 130 - Botticelli/Virgem com o menino e cinco anjos, 1470.

Nestas pinturas, a forma redonda, semelhante ao olho, revela manchas de cores, flores margeando a superfície da água.

São o olhar de “Ofélia”, uma última visão, registrando sua passagem pelo curso do rio.

Os círculos com plantas margeando suas bordas deixam entrever que por trás o céu. Essas pinturas estabelecem uma conexão com as pequenas fotos redondas, do início da pesquisa, são um olhar entre fotografado e observador, dividido pelo vidro..., separado por arbustos e flores.

A rememoração da pequena foto redonda, reaparece como um brinquedo, um grande caleidoscópio.

Este brinquedo, íris de vidro, por onde se vê o mundo, multiplicado em fractais multicoloridos, são a visão do passado.

A brincadeira dura poucos minutos, afastando-nos de nossa realidade conturbada, nos transportando para lugares onde o brincar ainda é possível.

Neste brincar, o uso das pequenas fotos como olhos, se transforma mais uma vez, aumentando de tamanho, voltando no tempo, se transferindo de material para material.

Finalizo mostrando a lito Bambola, que resume as sensações e olhares vistos em outras situações e por outras pessoas, o olhar do fotógrafo, o meu olhar, a pintura de Millais...

Imagens que retornam, nos dando a possibilidade de re-trabalha-las.



Figura 131 - *Bambola/Lito e desenho*

REFERÊNCIAS

As obras escolhidas e representantdas aqui, são algumas das imagens que me povoam, não são todas as imagens de pinturas e gravuras que eu gostaria de mostrar, não é possível fazer isto.

Mesmo esquecendo de outras que certamente, me são mais caras.

São poucas obras, que aqui sintetizam questões, que reparei fazerem parte deste conjunto de obras referenciais.

Em todas percebo a questão do desaparecimento do desenho e da cor, para posteriormente haver um retorno com grande intensidade dos mesmos, num jogo de esconde –esconde.

Em Reveron, a sutileza da sensação causada pelo excesso de luz, me fazendo lembrar das minhas litos impressas em branco no feltro.

Nestas obras, nossa retina, deve se acostumar com a luz excessiva transformada em grãos quase invisíveis.

Em Carlos Oswald, os meios tons e o contraste sutil da tinta preta, assim como em Goeldi, onde espaços são manchas de cor, intercaladas por outros espaços onde a luz margeia o desenho, deixando-o em evidência.

São muitas as questões que nos atraem e nosfazem gostar de determinadas obras, quero citar também J.Carlos, grande ilustrador carioca, que teve seu apogeu nos anos 20 e 30, realizando desenhos pintados a guache para as capas de revistas mais famosas da época.

O artista não tem a preocupação dos outros artistas citados aqui, J.Carlos, mostra a luz e as cores do Rio, numa explosão colorida, que formaria através dos anos, personagens típicos da cidade carioca.

A presença da cor negra em seu trabalho, é feita com o Nanquim, porém me remete as gravuras impressas e a tinta usada para impressão.

Mais sutil é Guignard, em sua pintura Jardim Botânico de 1937, uma obra intimista que nos coloca no lugar..., observando as vitórias régias, sentindo

o cair da tarde, da mudança de luz e o esmaecer das cores.

Cores que retornam na luminosa pintura, Fuzileiro e família I, retomando o jogo de mostra e velar, esmaecer e iluminar.

Com Lhose, temos os desenhos da fauna brasileira, que podemos lembrar em antigas tampas de caixas de lápis ..., o encanto de poder fazer ao vivo e colorir a fauna do país.

Há um ofuscamento na obra de Rosangela Rennó, o menino na foto antiga, foi velado pelo tempo e pela cor, quase não o percebemos, mas ele está ali.

Em Matuck, o contato com sua extensa obra, representada aqui neste bico de pena, Meneguetti, ou retrato de um ladrão, onde a presença dele, nos faz lembrar de uma foto de arquivo policial, uma 3x 4 ampliada, para podermos reconhecer os detalhes, a formação da expressão através das achuras e sombras das aguadas, que velam e deixam exposto o retrato, Meneguetti parece estar ali...

Em Richter como em Rennó, o tempo interfere na imagem, fazendo com que a mesma, saia do ar, comece a se esmanchar, mas de outra maneira, ela não desaparece como em Rennó, ela permanece num estado alterado, como numa má transmissão televisiva, onde uma falha deforma a imagem.

Polke e a utilização de suportes variados, transformando em novas superfícies para seus trabalhos, com alusão a cenas mitológicas, onde Putti brincam com uma máscara, nada mais adequado para se falar da representação da imagem.

ARMANDO REVERON



Figura 134 - *Rosto Blanco*- Reveron/1932



Figura 135 - *El Pláyon*

CARLOS OSWALD



Figura 136 – *Gravura/Dedo de Deus*

OSWALDO GOELDI



Figura 141 Oswaldo Goeldi. Chuva

GERHARD RICHTER

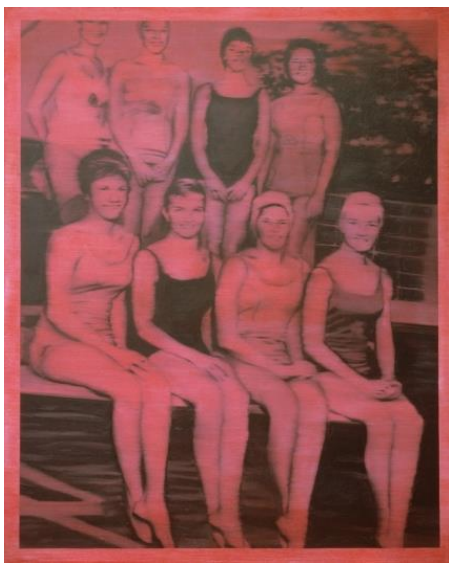


Figura 139 – Nadadoras, 1965

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD



Figura 141 Jardim Botânico, 1937

Figura 142, *Fuzileiro e família I*

J.CARLOS

Figura 143 - Desenho (guache sobre papel), *Ilustração para revista Para Todos, década de 20*

ERNST LHOSE



Figura 144 *Araras* / cromolitogravura / década de 10 (séc.XX).

SIGMAR POLKE



Figura 145 – *Putti brincando com máscara*, 2002

ROSANGELA RENNÓ



Figura 146 – *série vermelha*, anos 90

RUBENS MATUCK

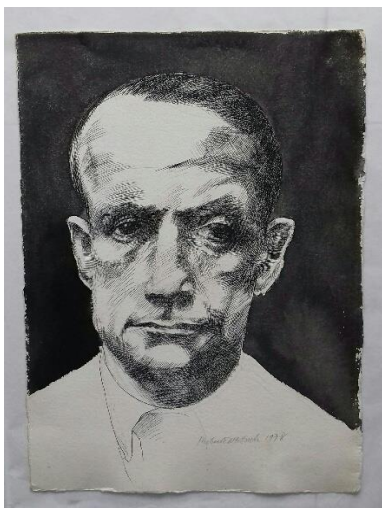


Figura 148 - Bico de pena/Menegueti/1978

JOHN EVERETT MILLAIS

Figura 150 – “*Ophelia*”

“É preciso começar a perder a memória ainda que se trate de fragmentos desta para perceber que é esta memória que faz toda a nossa vida. Uma vida sem memória não seria uma vida, assim como uma inteligência sem possibilidade de exprimir-se não seria uma inteligência.

Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sofrimento. Sem ela, não somos nada”

(BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. 1982, p. 11.

Tradução de Rita Braga)

A tarefa do artista, não é restaurar ou recuperar a memória dos objetos, das fotografias, mas, antes, transformá-la em criação artística. A marca do registro não está na biografia almejada, mas, antes, na obra construída. Tecemos teias/estruturas das memórias familiares, porém recriamos esta teia, alteramos esta sequência dos fatos e das fotografias; ou seja, mergulhamos na essência da criação artística: a busca da estética nos trabalhos realizados: objetos escavados, pinturas, gravuras e bordados.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Milton José de. *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*. São Paulo: Editora Unicamp/Ateliê Editorial, 2005.

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. São Paulo: Editora Autores Associados, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Saraiva, 2012.

BENJAMIM, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Coleção Espírito Criativo. São Paulo: Editora 34, 2009.

BENJAMIM, Walter. *Walter Benjamin's Archive/ IMAGES, TEXTS, SIGNS/ Translated by Esther Leslie*. London. Verso, 2007.

BERGER, John. *Sobre o olhar*. Espanha: Editora Gustavo Gili, 2003.

BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COHEN, Rosa. *Motivações pictóricas e multimediais na obra de Peter Greenaway*. São Paulo: Ferrari, 2008.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ECO, Humberto. *História da beleza*. São Paulo: Record, 2004.

FABRIS, Anna Teresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Coleção Arte e Fotografia. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FRANZ, Marie Louise Von. *Sonhos: um estudo dos sonhos de Jung, Descartes, Sócrates e outras figuras históricas*. São Paulo: Vozes, 2011.

FELICIANO, Héctor. *O museu desaparecido: a conspiração nazista para roubar as obras-primas da arte mundial*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FLUSSER, Vilem. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GILLES DE GENNES, Pierre. *Os objetos frágeis*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995.

HOBBSAWN, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUBERMAN, Georges Didi. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2012.

HUBERMAN, Georges Didi. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: textos essenciais*. Volume I. São Paulo: Editora 34, 2004.

MACHADO, Maria Helena P.T.; HUBER, Sasha. *Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência ontem e hoje*. São Paulo: Editora Capacete e 29th. São Paulo, (s.d.).

MARTINDALE, Andrew. *Gothic art*. Londres: Thames and Hudson, 1988.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NAUGHTON, Gabriel. *Chardin*. Londres: Phaidon, 2000.

PEREC, Georges. *A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-amarga*. Editora da Unicamp, 2010.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Unesp, 2010.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac Naify/Fapesp, 2006.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SAMAIN, Étienne. *Como pensam as imagens*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

VENÂNCIO, Filho Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VASQUEZ. Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: AKAL/Arte Y estética, 2010.

WOLF, Cristoph. *Homo Pictor*: imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado. São Paulo: Hedra, 2013.

ARTIGOS

BOCCARA, Ernesto Giovanni. *Brasil*. O cinema como psicoficção: a máquina para sonhar acordado.

CURNIER, Jean Paul. *Memória de ruínas*. França. Tradução de Magnólia Costa Santos.



Fig 152 Bambola