



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

SIMONE DE ARRUDA PEIXOTO

O ARTISTA E O OUTRO: DIÁLOGO E COLABORAÇÃO NO PROCESSO
CRIATIVO

*THE ARTIST AND THE OTHER: DIALOGUE AND COLLABORATION IN THE
CREATIVE PROCESS*

CAMPINAS

2020

SIMONE DE ARRUDA PEIXOTO

O ARTISTA E O OUTRO: DIÁLOGO E COLABORAÇÃO NO
PROCESSO CRIATIVO

*THE ARTIST AND THE OTHER: DIALOGUE AND COLLABORATION
IN THE CREATIVE PROCESS*

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

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

ORIENTADORA: PROFA. DRA. LUISE WEISS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELA ALUNA SIMONE DE ARRUDA PEIXOTO, E
ORIENTADA PELA PROFA. DRA. LUISE WEISS.

CAMPINAS

2020

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

Peixoto, Simone de Arruda, 1979-
P359a O artista e o outro: diálogo e colaboração no processo criativo / Simone de Arruda Peixoto. – Campinas, SP: [s.n.], 2020.

Orientador: Luise Weiss.

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

1. Processo criativo. 2. Livro de artista. 3. Xilogravura. 4. Coautoria. I. Weiss, Luise, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The artist and the other : dialogue and collaboration in the creative process

Palavras-chave em inglês:

Creative process

Artist book

Wood-engraving

Authorship - Collaboration

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutora em Artes Visuais

Banca examinadora:

Luise Weiss [Orientadora]

Cláudia Maria França da Silva

Klara Anna Maria Kaiser Mori

Lygia Arcuri Eluf

Sérgio Niculitcheff

Data de defesa: 13-02-2020

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

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

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0007-4955-5241>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6219613327890445>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

SIMONE DE ARRUDA PEIXOTO

ORIENTADORA: PROFA. DRA. LUISE WEISS

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. LUISE WEISS (ORIENTADORA)
2. PROFA. DRA. CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA
3. PROFA. DRA. KLARA ANNA MARIA KAISER MORI
4. PROFA. DRA. LYGIA ARCURI ELUF
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 comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 13.02.2020

Dedico este trabalho à Lígia Luciene.

Uma sementinha no meu coração e uma luz no meu horizonte.

Agradeço a todos os amigos que caminharam comigo, por alguns passos ou longas jornadas, que partilharam amor, dedicação, conhecimentos, afetos, café e tinta.

Julio Giacomelli, Marcio Elias, Luciana Bertarelli, Thiago Fernandes, Natália Gregorini, Lígia Minami, Edson Vieira, Pablo Blanco, Luiza Peixe, Thales Lira, Carolina Vergotti, Ernesto Bonato, Cláudia França, Lygia Eluf, Roza Rodrigues, Letícia Frutuoso, Lívia Carolina, Flávia Fábio, Fabrício Peixoto.

Ao Lucas Vignoli, meu amor, por tudo e por tanto.

À Luise Weiss, pela orientação, pelo acolhimento e por todo apoio.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Este trabalho apresenta o processo criativo de duas obras de minha autoria, seus antecedentes e desdobramentos. Em primeiro lugar *A Árvore*, uma xilogravura em grandes dimensões, e em seguida *Livro Livre sobre Livros*, um livro de artista criado em coautoria. Outras obras também são citadas como referências e desdobramentos. O fazer manual relacionado à linguagem gráfica, o trabalho em ateliê coletivo, o diálogo e o papel do outro na criação são os elementos centrais dessa pesquisa.

Palavras-chave: Xilogravura. Livro de artista. Processo criativo. Coautoria.

Abstract

This work presents priors and developments of two of my art works. At first, "A Árvore" (The Tree), a large woodcut print, then "Livro Livre sobre Livros" (Book about books), an artist book created in co-authorship. Other art works are also mentioned as references and developments. The praxis related to the graphic arts, the work in a collective studio, the dialogue and the role of others in the creation are key elements of this research.

Key words: Wood cut, Artist book. Creative Process. Co-authoring.

Sumário

1. Introdução	10
2. O outro, o fazer manual, o diálogo e o ateliê coletivo	13
2.1 O outro	15
2.2 O diálogo	22
2.3 O fazer manual	25
2.4 O ateliê coletivo	27
3. A Árvore	36
3.1 A escolha da xilogravura e suas implicações	40
3.2 A Árvore	51
3.3 Desdobramentos e percurso poético	61
3.4 A Árvore: Desdobramentos	80
4. Livro Livre sobre Livros	94
4.1 Os sujeitos desse processo	95
4.2 O gatilho	96
4.3 A proposta, fusão entre livro-obra e livro didático	98
4.4 Parcerias e início do processo	102
4.5 O processo de criação do Livro Livre sobre Livros	114
4.6 Camadas	137
5. Conclusão	140
Referências bibliográficas	143
Apêndices	146
A. Entrespaços	146
B. Matrizes compartilhadas	150
C. Largofolhas	157
D. Edição do café	163
E. Cada lugar	169
F. Tarô do homem moderno	174

1. Introdução

Nesta pesquisa são apresentadas as origens, a concepção, o processo criativo, os desdobramentos e as reflexões sobre a criação e o processo de duas obras de naturezas bastante distintas. A primeira delas, *A Árvore*, é uma xilogravura que representa uma árvore em tamanho natural. Em sua primeira apresentação, ela foi impressa em tecido transparente e montada ao ar livre, ao lado de outras árvores em locais públicos, como praças e jardins. No entanto, esse trabalho teve diversos desdobramentos, em diferentes suportes e para diferentes espaços. A cada nova apresentação, a obra se transforma, não apenas adaptando-se, mas refletindo o novo contexto. As questões simbólicas, formais e conceituais que envolvem a criação de *A Árvore* também são exploradas nesta pesquisa, e procurei descrevê-las juntamente com as soluções materiais e técnicas e as “conversas” com outros artistas e obras, refletindo como se dá o processo de criação.

A segunda obra apresentada é um livro de artista, *Livro Livre sobre Livros*, que foi feito em parceria com outro artista, o Julio Giacomelli. Esse livro foi produzido por processos tradicionais da história da gráfica e do livro, como xilogravura, tipos móveis, serigrafia e encadernação manual. Os processos foram realizados manualmente pelos dois artistas e alguns colaboradores, resultando em uma pequena tiragem de aproximadamente 60 cópias. O texto conta sobre a realização desse livro, os aspectos técnicos e formais, as escolhas conceituais e sobretudo a relação de colaboração e parceria entre os dois artistas e os outros parceiros. Essas duas obras, *A Árvore* e *Livro Livre sobre Livros*, têm em comum a linguagem gráfica, a xilogravura, a tipografia e a serigrafia, que são técnicas e suportes que figuram na história das artes gráficas. A abordagem, em cada um dos casos, é diferente, porém complementar.

Além dessas duas obras, também são apresentados outros trabalhos, exposições e projetos realizados por mim, que foram selecionados porque acredito serem importantes referências para o conhecimento do meu percurso e entendimento do meu processo criativo. Esse conteúdo se encontra em apêndices. Alguns são antecedentes, outros explorações concomitantes que exploram aspectos formais, técnicos ou conceituais que também estão em *A Árvore* e *Livro Livre sobre Livros*. São eles: a série *Cada Lugar*, que corresponde à produção poética apresentada na minha pesquisa de mestrado; *Entrespaços*, que é uma exposição feita em parceria com a Claudia França, em que cada artista realizou uma instalação independente, propondo, entre elas, no entanto, um diálogo; *Matrizes Compartilhadas*, trabalhos realizados pelos artistas do ateliê do Xilomóvel, onde eu trabalho, como experiência de colaboração; *Edição do Café*, gravuras feitas em parceria com Edson Vieira que associam xilogravura e lito-

offset; *Tarô do homem moderno*, uma experiência de trabalho colaborativo com o artista Tales Lira, que consiste em cartas impressas manualmente em offset no ateliê do Grafatório - Casa Gráfica; e finalmente, *Largofolhas – xilogravuras para o ar livre*, que foi um projeto desenvolvido por mim, Luciana Bertarelli e Márcio Elias dentro do ateliê do Xilomóvel, e se trata da exposição de xilogravuras em praças e espaços públicos; aqui, novamente, os trabalhos são independentes, mas dialogam entre si, com o espaço e com o público.

Essas obras são descritas em textos independentes que podem ser consultados no apêndice, ao longo da leitura, conforme são citados, e também podem ser lidos antes ou depois dos capítulos. Recomendo sua leitura, pois o conhecimento desses trabalhos poderá trazer novas perspectivas sobre o processo de criação, mas deixo o leitor à vontade para fazê-lo no momento em que preferir.

A Árvore e Livro Livre sobre Livros trazem uma outra característica que os distingue e ao mesmo tempo os torna complementares: enquanto o *Livro Livre sobre Livros* é uma coautoria, *A Árvore* foi criada individualmente por mim. No entanto, em ambos os processos, a cooperação e a parceria com outros artistas foi um aspecto fundamental na criação. A presença e o papel de “outros” no processo de criação são o objeto dessa pesquisa. O que se compreende por outro nesses processos é algo bastante elástico. O outro é o receptor da obra, são as referências de outros artistas, podendo até mesmo ser o próprio artista, que se afasta e olha para si mesmo, e, eventualmente, um outro artista que entra no processo criativo, por vezes como colaborador, outras vezes como coautor.

Dessa maneira, o primeiro capítulo faz uma contextualização de termos e conceitos que deram a orientação e serviram de eixo para esta pesquisa. Junto à relação com o outro estão o “diálogo”, o “fazer manual” e o “ateliê coletivo”, elementos que são a base para o pensamento que envolve este trabalho de pesquisa. Ao discorrer sobre o processo de cada obra, outros conceitos surgem como referências, por exemplo, a fotografia, ou o “fotográfico”, como desenvolvido por Rosalind Krauss e Philippe Dubois, ou reflexões inerentes ao universo da gravura e das artes gráficas trazidas pelo artista e pesquisador brasileiro Cláudio Mubarac e pelo historiador Michel Melot, entre outros.

As reflexões sobre o fazer manual e a cooperação são respaldados por Richard Sennett e as relações entre os indivíduos e o conceito de diálogo foram baseadas no pensamento de Mikhail Bakhtin. Questões sobre o processo criativo tiveram como interlocução as explorações de Cecília Almeida Salles.

Desde 2009, quando finalizei a minha pesquisa de mestrado, percebi que o “outro” tinha um papel de grande importância no meu fazer criativo, e então essas reflexões passaram

a ser um aspecto central nas minhas investigações poéticas. O que já era iminente naquela ocasião pôde ser explorado e aprofundado também pela criação e trabalho em um ateliê coletivo, o Ateliê do Xilomóvel, fruto do projeto Xilomóvel – Ateliê Itinerante, que tem como proposta o ensino, a divulgação e a formação de um público para a gravura. O reflexo dessa experiência na minha produção poética é também importante e profícuo.

O ateliê coletivo, a cooperação e o diálogo com o público são questões exploradas especialmente em *A Árvore*, enquanto a coautoria é investigada nas reflexões sobre a criação do *Livro Livre sobre Livros*. A prerrogativa desta pesquisa é, portanto, encontrar possíveis diálogos através do fazer manual, da cooperação, do ateliê coletivo e da relação com o público.

Nesta pesquisa procurei abrir para o leitor o processo de criação, as relações entre conceitos e conteúdos, as reflexões que definiram as escolhas e as ações e o que surgiu a partir do processo. Assim, buscou-se possibilitar outro diálogo, diferente daquele estabelecido pela obra, com aquele que poderia ser o receptor da obra e também com outros colegas artistas, pesquisadores da arte, professores, enfim, pessoas com interesses diversos que podem usar e explorar essa reflexão para outras formas de produção de conhecimento.

Para mim, a palavra é instrumento da criação, não em sua forma final, mas parte significativa do processo, através de leituras, da produção de pequenos textos em diários de processo, de conversas e elaboração de ideias com colegas e também com outros artistas com quem convivo e que admiro, além, também, daqueles que viveram em outro tempo. Ver suas obras, assim como ler suas reflexões, alimentam a minha produção.

Por esta razão, tornar essa fala acessível é um desafio gratificante. Não pretendo com ela justificar minhas ações ou obras, pois reconheço que a obra existe de forma independente, e a cada novo olhar de cada novo interlocutor ela se transforma sem a minha interferência, mas aqui apresento algumas reflexões que guiaram o meu fazer e aspectos do meu próprio olhar.

2. O outro, o fazer manual, o diálogo e o ateliê coletivo



Figura 2.1 O ateliê.
fonte: arquivo pessoal

Esta pesquisa trata-se de uma produção em poéticas visuais e as reflexões atreladas a essa produção. A pesquisa tem como foco a produção de dois trabalhos gráficos, a criação de uma xilogravura em escala natural de uma árvore e a produção de um livro utilizando xilogravuras e outras técnicas manuais, o *Livro Livre sobre Livros*. Este primeiro capítulo contextualiza as principais circunstâncias e conceitos que fundamentaram a produção das obras e da pesquisa; para tanto foram elencados elementos norteadores. São eles: o “outro”, o “diálogo”, o “fazer manual” e o “ateliê coletivo”, aspectos em comum, convergências e divergências.

Como uma forma de estudar, experimentar e entender essa cadeia, o desenho abaixo procura identificar e localizar não só esses elementos norteadores, como também os indivíduos e os protagonistas dessa relação.

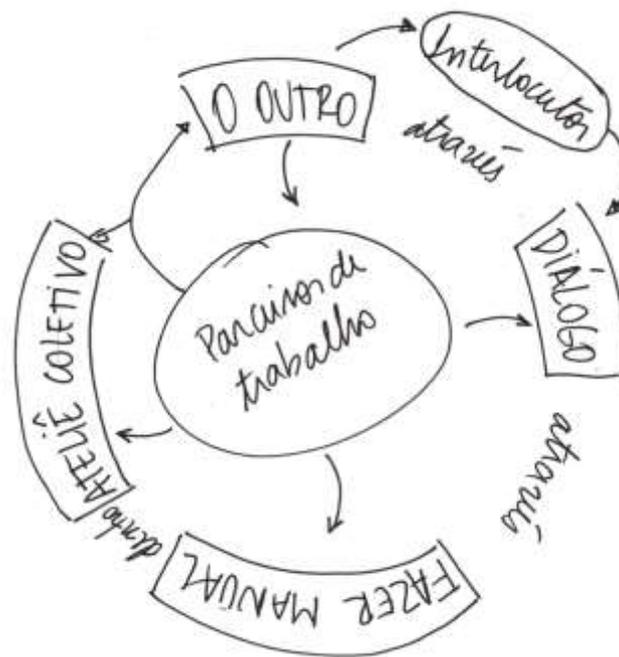


Figura 2.2 Eixos norteadores
fonte: arquivo pessoal

Esse desenho é uma síntese do processo de produção e foi o ponto de partida para a elaboração deste capítulo. A partir dessa reflexão, pode-se perceber que o “outro”, o “diálogo”, o “fazer manual” e o “ateliê coletivo” são elos que definem e permeiam todo o fazer, os procedimentos e processos do trabalho do ateliê articulando os desafios, desvios, os novos começos, experiências e as reflexões aqui apresentados. No papel de “outros”, elenquei o “receptor” e os “parceiros de trabalho” como principais indivíduos com quem se dá esse diálogo e que fazem parte, direta ou indiretamente, desse processo. É com eles que se estabelece o diálogo, dentro ou fora do ateliê através do fazer ou do objeto de arte. Na inter-relação e permeabilidade entre eles está o contexto desta pesquisa e do fazer artístico apresentado nela.

2.1 O outro



Figura 2.3 Registro de processo. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Escolhi o “outro” como ponto de partida dessa reflexão, pois acredito que esse seja o elemento germinal desse ciclo. Para compreender o significado específico do termo “outro” a que me refiro na pesquisa, acredito ser pertinente relatar parte desse trabalho de investigação em seu início, antes de aprofundarmos a discussão.

As primeiras reflexões dessa pesquisa transitavam entre o fazer coletivo e o colaboracionismo. Eu acreditava que esse era um caminho natural para o meu trabalho e que investigaria questões da colaboração e da coautoria a partir de trabalhos em que haveria a relação entre mais de um artista, explorando diversas formas de abordagem da coautoria.

De fato, a produção poética caminhava nessa direção; sentia-me confortável e estimulada a abrir espaço para outros artistas no meu processo criativo. Planejei trabalhos em que a participação de outros era assunto do próprio trabalho. Convidei artistas para experimentarem técnicas e produzirem, de forma experimental, trabalhos em coautoria. Foram experiências de muito aprendizado. Porém percebia que, apesar de abrir espaço para outros e isso se tornar cada vez mais uma prática importante dentro da minha produção, poucos eram os trabalhos em que a autoria era, de fato, dividida em mais de uma pessoa. Na maioria das vezes, o resultado era a relação de trabalho entre mais de um artista que gerava trabalhos individuais. Dessa forma, o colaboracionismo não parecia ser a base de todas as criações nessa pesquisa, por isso investiguei esse termo, andei às voltas com essa palavra, encontrei diversas definições, mas não encontrava uma maneira de abordá-la, uma vez que não consegui encontrar um sentido que servisse ao que eu havia proposto.

Por coincidência ou não, na mesma época em que iniciei a pesquisa, também comecei um trabalho a que me dediquei por todos os anos seguintes e que nomeei de *A Árvore*. Inicialmente a expectativa era de concluí-lo em alguns meses, porém ele se abriu, ramificou-se em diversos desdobramentos. A cada versão, novas possibilidades apareciam. Com isso, aprofundei, explorei, redefini essa obra sabendo que ali estavam descobertas importantes para o meu trabalho, para mim, pessoalmente e, por extensão, também para a pesquisa. *A Árvore*, no entanto, não é uma obra colaborativa. Muitas pessoas estiveram em sua construção, mas não como coautores.



Figura 2.4 Registro de processo- Simone Peixoto e Thiago Fernandes. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Assim, parecia-me que os trabalhos que realizei em coautoria não eram suficientes para sustentar uma reflexão teórica nessa área. Ao mesmo tempo, outras questões que surgiram em trabalhos individuais, com ou sem a participação de outros, eram tão ou mais significativas no meu processo quanto a proposta de coletividade e colaboração. Não percebia, então, como e o quanto as reflexões sobre o colaboracionismo estavam verdadeiramente intrincadas com a elaboração desse trabalho e também com a minha produção como artista de maneira geral. Demorei a ter clareza, pois os termos escolhidos e a abordagem utilizada na reflexão estavam equivocados, mas existia ali uma coesão e coerência que ainda não havia percebido.

Segui procurando realizar trabalhos que acreditava serem mais coerentes com a proposta de investigação do colaboracionismo, por exemplo, o *Tarô do Homem Moderno*, feito em parceria com Thales Lira citado no apêndice F, a *Edição do Café*, parceria com Edson Vieira página no apêndice D, até mesmo o *Largofolhas* no apêndice C, a partir do qual nasceu *A Árvore*

e, claro, o *Livro Livre sobre Livros*¹, com Julio Giacomelli, que é essencialmente um trabalho feito em parceria desde a concepção, incluindo a elaboração até o último momento da finalização. Certamente essas propostas amadureceram e aprofundaram toda a reflexão sobre a coautoria e o papel do outro em uma criação, inclusive naquelas criações em que o outro não é um coautor.

Paralelamente à produção de todos esses trabalhos, *A Árvore* crescia e se transformava, ocupando, seguramente, mais da metade do tempo de trabalho em ateliê que tive nesses anos de pesquisa, por isso é inegável sua importância. Olhando para esse trabalho, pude compreender que o objeto da minha pesquisa não poderia ser a colaboração, que certamente é um elemento muito importante nessa pesquisa, porém, a maneira como eu buscava aprofundar a proposta de colaboração estava sendo restritiva e precisava ser ampliada para contemplar aspectos importantes do meu processo de criação.

Foi justamente com *A Árvore*, um trabalho criado individualmente, que pude perceber, graças à permeabilidade e à autonomia que a própria obra conquistou, que o objeto da minha pesquisa poética, nesses anos que se passaram, é o outro, ou melhor, o papel do outro no processo de criação, que é diverso e pode se apresentar de diferentes formas, não necessariamente através de um artista com quem trabalho lado a lado e que nem mesmo precisaria estar presente no momento da criação.

Considerando as diferenças entre cada indivíduo que fez e faz parte do meu processo criativo de forma efetiva e importante, procurei apontar os diferentes papéis e lugares ocupados por esses outros que participam do processo de criação.

Ele pode estar no lugar de um coautor, colaborador, colega de trabalho, alguém com quem divido o espaço de trabalho, que participa da criação como observador, com quem troco experiências, que traz referências através da observação do seu processo. Esse “outro” é também o público, aquele sob cujo o olhar a obra completa-se, amplia-se, transforma-se, pois ela é independente de seu criador.

Ampliando um pouco mais o espectro analítico, os “outros”, que também têm importância fundamental no processo, são aqueles com quem aprendi, artistas que tomei como referência, pessoas da minha biografia, da minha memória. Assim sendo, qualquer pessoa com quem me relacionei e que, consciente ou não, fez diferença na minha ação criadora. Essa é uma abordagem mais ampla do papel do outro, já que, obviamente, todas as pessoas sofrem influências externas que interferem em e modelam as suas ações. Não é por considerar que

¹ *A Árvore* e *Livro Livre sobre Livros* são trabalhos descritos nos próximos capítulos desta tese.

comigo isso se dê de outra maneira, mas pela importância em se trazer um olhar para essa forma de relação também, que é tão relevante.

Assim, considerar e trazer à luz o papel do outro na criação e na autoria é o que move esta pesquisa e meu trabalho como artista nos últimos anos. A coautoria, nesse sentido, é uma investigação importante, mas não é única nessa pesquisa.

É a partir da concepção do “outro” que se dá o desencadear de ideias que formam essa discussão. Porém, como citado, existem diferentes aspectos e papéis para cada um desses sujeitos a quem estou chamando de “outros”, o entendimento de cada um foi construído tanto empiricamente durante o processo de criação quanto a partir de leituras e referências de outros artistas e autores. Seguem algumas dessas referências a respeito de alguns aspectos e papéis do outro no fazer artístico e na concepção da obra.

O ato de criação em geral, muitas vezes, é solitário; isso ocorre, em especial, nas artes visuais, e, no meu processo, isso não é diferente. Em algumas ocasiões compartilhei esse momento de criação com outros artistas como exercício ou como proposta, que, apesar de instigante e potente, é desafiadora. Com certeza, pelo menos até este momento, esta não é a situação mais cômoda e natural para mim e, se desejei investigar essa proposta, é por que procurava entender diferentes abordagens e também os limites da participação de outros, além de como isso interfere e amplia o meu processo. Procurei, então, observar atentamente a minha própria participação, um exercício de escuta do outro e de mim mesma nesse lugar.

Porém, ao explorar a coautoria, compreendi mais do que a criação colaborativa: o que essa experiência fez de mais importante foi trazer a reflexão sobre a relevância de tantos outros indivíduos que fazem parte do processo de criação, mesmo quando ele é individual. Todos aqueles com quem se convive têm um papel na criação do artista, ou seja, direta ou indiretamente, as nossas experiências influenciam e estimulam nossa criatividade.

Os colegas de trabalho, nossos pares, as pessoas com quem trocamos experiências são pessoas cuja participação nem sempre se dá através de uma coautoria, mas, por vezes, ocorre pela convivência. O diálogo com eles é de grande importância na criação, por isso acho justo dizer que essas interlocuções modelam e podem definir muitos aspectos de um trabalho em processo, e conseguir observar como isso acontece no meu próprio trabalho também teve um papel no meu modo de agir e nas soluções que encontrei a partir do momento em que trouxe essa percepção à luz do meu processo.

Creio que todos os artistas têm entre seus interlocutores aqueles com quem as trocas são especialmente ricas e significativas durante o processo criativo, independente da sua forma de trabalhar e do tipo de trabalho ou técnica utilizada. A minha experiência, porém, é

particularmente permeada por outros. Grande parte do meu trabalho se dá em um ateliê coletivo, onde as trocas e diálogos são constantes. Desde o embate com questões técnicas e pragmáticas até, por extensão, questões mais simbólicas, o trabalho em um ateliê coletivo é inegavelmente uma questão fundamental da minha práxis artística que é transportada para questões também simbólicas, o ateliê de gravura, em geral, é coletivo, desde a tradição medieval, a renascentista e até os dias de hoje. Daí a escolha do “fazer manual” e do “ateliê coletivo” como eixos dessa pesquisa. Essas questões serão levantadas novamente mais adiante.



Figura 2.5 Ateliê editorial do século XVI. Xilogravura de Ian van der Straet e Theodoor Gale
fonte: <https://www.britannica.com/technology/printing-press> (acesso em 18 de Outubro de 2018)

Da mesma maneira como os colegas e pessoas com quem convivemos fisicamente, também “frequentam” o ateliê aqueles com quem aprendemos ou a quem admiramos e em quem nos espelhamos, ou seja, aqueles com quem não convivemos mais, mas que estão na nossa memória, nos lembrando de coisas que nos são caras e importantes: colegas, professores, etc. Também podemos considerar aqui os artistas que nunca encontramos, mas com quem, através de seus trabalhos, aprendemos e definimos o nosso repertório estético e até técnico.



Figura 2.6 Ateliê de xilogravura
fonte: arquivo pessoal

Sobre tal relação entre os interlocutores de uma criação artística, pode-se mencionar alguns autores que a discutem. Exponho, a seguir, algumas de suas ideias que são relevantes para esta discussão.

Mikhail Bakhtin, crítico literário russo, direciona suas pesquisas, mais especificamente, para a criação literária, no entanto suas reflexões podem ser ampliadas para diferentes áreas de conhecimento e diferentes linguagens, como é o caso da abordagem desse autor sobre a autoria: para ele a palavra não pertence ao falante unicamente, pois ao ouvinte também cabe uma “voz” que fará parte de sua interpretação. Dessa forma “o ouvinte também está presente de algum modo, assim como todas as falas que antecederam aquele ato de falar ressoaram na palavra do autor.” (SOUZA, 1994, p. 100).

Marcel Duchamp, por sua vez, é reconhecido como um dos artistas mais críticos e gerador de debates que continuam atuais, no entanto nunca se colocou no lugar de crítico de arte. Do lugar do próprio autor, Marcel Duchamp, em seu texto “O ato criativo” (1965), traz uma ideia bastante instigante sobre o outro no papel do receptor.

Nesse texto, Duchamp coloca quem ele chama de espectador como aquele que completa a última lacuna no processo criativo, ele “finaliza” a obra transformando-a em objeto artístico. Segundo o autor, a produção do artista gera um “coeficiente artístico” que é a arte em estado bruto, “que precisa ser ‘refinado’, como o melaço em açúcar puro, pelo espectador.” (DUCHAMP, 1965, apud TOMKINS, 2004, p. 518).

Duchamp refere-se ao receptor como um terceiro elo do ato criativo, sendo a obra finalizada pelo artista ainda incompleta até que ela encontre o olhar do outro. Dessa maneira um objeto de arte é algo em constante transformação, e sobre ele nunca haverá uma leitura ou

percepção definitivas, já que, sob cada olhar, ela será uma obra diferente. Até um mesmo indivíduo que encontra a mesma obra em momentos diferentes terá sobre ela nova percepção e, assim, a própria obra se transformará, pois ela será novamente completa sob o olhar de alguém que também se transforma continuamente. A universalidade de uma obra não está em uma interpretação unívoca deste objeto por qualquer pessoa, mas na possibilidade de transformar-se e poder comunicar-se de maneiras diferentes com diferentes indivíduos em diferentes culturas e ao longo do tempo.

Duchamp relativiza a ideia de plena consciência do artista no momento da elaboração de sua obra com o “coeficiente artístico”, que ele é algo que está entre aquilo que ele pretendia e o que foi de fato realizado. (DUCHAMP, apud TOMKINS, 2004, p. 518).

O pensamento de Duchamp sobre a independência da obra de arte do autor encontra um eco no artigo “A obra ausente”, de Jorge Coli (2012). Assim, Coli afirma que a obra é independente do artista:

Quando um artista produz uma obra, emprega um conjunto de elementos que constituem um pensamento concreto, objetivado e material e que está fora dele, o criador. Este ponto me parece muito importante, por que imaginamos que a obra e o artista são mais ou menos a mesma coisa. Não é verdade! A obra é independente do artista. Posso conhecer a biografia de um artista e esse conhecimento vai me dar elementos para conhecer a gênese de uma obra, mas apenas uma parte de sua gênese.

Um quadro, uma escultura, seja o que for, desencadeia, graças à materialidade daquilo que são feitos, pensamentos sobre o mundo, sobre as coisas, sobre os homens, pensamentos incapazes de serem formulados como conceitos e como frases. (COLI, apud SAMAIN, 2012, p. 42.)

Enquanto Duchamp (2004) apresenta a obra de arte como algo que só pode se completar pelo olhar de um outro, Coli a apresenta como pensamento independente, mas ambos atribuem à obra a capacidade de dialogar com o público.

Com base nesses pensamentos, o receptor torna-se tão importante para obra de arte quanto o próprio artista. Essa concepção é algo que pode desagradar a muitos artistas e estudiosos da arte, pois pode parecer que se tira o poder criativo das mãos do artista. Se, por um lado, Duchamp e Coli apontam esse conflito em seus textos, por outro lado os autores reiteram a concepção da obra como pensamento material, independente do artista, com vida própria e poder de diálogo.

Tais reflexões nos levam, então, ao segundo termo elencado como norteador dessa pesquisa: o diálogo.

2.2 O diálogo



Figura 2.7 Mesa de trabalho. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

De forma geral, o conceito de “diálogo” utilizado nesta pesquisa refere-se ao “dialogismo”, palavra cunhada por Mikhail Bakhtin, durante suas investigações sobre as dimensões da linguagem (escrita e falada). Bakhtin direcionou suas pesquisas sobre a criação artística mais especificamente para a criação literária, no entanto suas reflexões podem ser ampliadas para diferentes áreas de conhecimento e diferentes linguagens. Nesta discussão faremos tentativas de aproximação desse termo para a linguagem visual e os processos criativos descritos aqui.

Segundo Solange Souza (1994, p. 99): “A categoria básica da concepção de linguagem em Bakhtin é a interação verbal cuja realidade fundamental é o diálogo. Para ele toda enunciação é um diálogo”. Nesse diálogo, portanto, considera-se não só o ouvinte, mas também a lembrança de todas aquelas vozes, tanto de quem fala quanto de quem ouve, que os levaram até aquele momento.

Procurou fazer aqui uma transposição desse conceito ao usá-lo para referir-me à relação entre autor e receptor de uma obra visual, considerando a obra como um enunciado, o verbo, o discurso do artista.

Para esse autor a verdade não se encontra no interior de uma única pessoa, mas está no processo de interação dialógica entre pessoas que a procuram coletivamente. Uma das características fundamentais do dialogismo é conceber a unidade do mundo nas múltiplas vozes que participam do diálogo da vida. Melhor dizendo, a unidade do mundo, na concepção de Bakhtin é polifônica. (SOUZA, 1994, p. 103)

Mikhail Bakhtin, citado por Richard Sennet em *Juntos* (2012), propõe uma relação dialógica em oposição à dialética:

“Dialógica” é uma palavra cunhada pelo crítico literário russo Mikhail Bakhtin para se referir a uma discussão que não resulta na identificação de um terreno comum. Embora não se chegue a um acordo, nesse processo de troca as pessoas podem se conscientizar mais de seus próprios pontos de vista e ampliar a compreensão recíproca. (SENNET, 2012, p. 32)

Segundo Sennet (2012), a dialética é um jogo de opostos que eventualmente chegam a um lugar comum. A conversa dialógica não tem por objetivo chegar a um consenso, mas apresentar as diversas possibilidades e ideias que envolvem uma questão e os participantes dessa conversa. Esta, por sua vez, fica aberta sempre a novas propostas que possam surgir a partir da relação entre tais ideias. Numa conversa dialógica, uma proposta nunca é taxativa ou final. Nesse jogo em que as ideias estão abertas, as soluções para problemas transformam-se de maneira dinâmica. Pessoas diferentes trazem olhares diferentes para uma mesma questão, desse modo, saber ouvir o outro aumenta a gama de estratégias e de ações, aumentando também, dessa forma, as possibilidades de soluções para problemas complexos, aqueles em que uma única abordagem ou uma solução tradicional pode não ser suficiente (SENNET, 2012).

Parece-me, então, que a relação que estabelecemos com um objeto de arte é uma relação dialógica, tanto da parte dos receptores, quanto dos críticos e historiadores e até mesmo da parte do artista em seu processo de criação, já que a arte e os objetos da arte são essencialmente problemas complexos, subjetivos, variáveis, em constante transformação, propositores de reflexões. Dessa maneira, a obra naturalmente traz e provoca uma abordagem dialógica. Isso se dá na relação do receptor com a obra, na medida em que a obra de arte não apresenta uma resposta objetiva, mas uma proposição, inserida em um contexto social e cultural que irá conflitar e se relacionar com o repertório e contexto daquele indivíduo que, obviamente, está também em constante transformação.

Assim, para além da relação entre o receptor e a obra, o dialogismo também pode ser investigado no processo de criação. Independente da escolha do artista por convidar ou permitir outras pessoas em seu processo, a criação de uma obra é sempre mediada por muitos outros: colegas de trabalho, amigos, mestres ou professores e até mesmo aqueles que estão na memória do artista, obras e artistas que lhe são referências, livros que leu, filmes que assistiu, e também a si mesmo, pois o artista constantemente reporta-se a si mesmo, relacionando sua criação atual com aquelas que realizou anteriormente, ou seja, o próprio artista pode também

estar no papel do outro através de diálogos íntimos, ou interiores com ele mesmo que é, nesse momento, o receptor inicial da obra (SALLES, 2001, p. 43).

Segundo Cecília Almeida Salles (2014) a criação acontece em forma de rede, na qual os pontos de interação são pontos de encontros, ou os nós da rede; é a interação de um elemento sobre o outro que o transforma, e assim se dá o pensamento criador. Muitas vezes “uma conversa com um amigo, uma leitura, um objeto encontrado ou até mesmo um novo olhar para a obra em construção pode levar a essa reação.” (2014, p. 26). Ainda seguindo essa linha de pensamento, a autora coloca:

Não se pode deixar de levar em conta, por exemplo, as interações entre indivíduos como um dos motores do desenvolvimento do pensamento: conversas com amigos, aulas com mestres respeitados, ou opiniões de leitores ou espectadores particulares (...) As obras de outros artistas e cientistas travam também contínuos diálogos com criações em processo e explicitam assim conversas com a história da arte da ciência. Essas interações são sempre instigantes e provocam reações. Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. (SALLES, 2014, p. 32)

A criação, portanto, acontece a partir de relações e interações que não eximem o meio e, com ele, os outros indivíduos que dele fazem parte.

Ao conceituar autoria, Bakhtin afirma que o artista está dividido em autor-pessoa e autor-criador, é este último quem detém a função estético-formal engendradora da obra, sendo parte, portanto, do objeto estético. O autor-criador é uma figura do universo da criação, é ele que faz uma espécie de tradução do mundo prosaico para o mundo estético: “Essa voz criativa tem de ser sempre, segundo Bakhtin, uma segunda voz, ou seja o discurso do autor-criador não é a voz direta do escritor, mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético.” (FARACO. In: BRAIT, 2005, p. 40). Nesse sentido o artista está constantemente em diálogo consigo mesmo, além de dialogar com todas as outras vozes que o cercam.

Para mim, tornou-se fundamental, ao considerar o outro no processo de criação, procurar reconhecer e reverenciar as vozes daquelas “falas anteriores” e, também, aqueles com quem a obra vai se encontrar. O impulso não está na representação desse outro, mas em torná-lo parte desse processo através de um diálogo poético. São explorações de possibilidades ao trazê-lo, intencionalmente, para dentro do processo, muitas vezes de forma experimental, outras mais planejadas, através de diferentes abordagens e propostas de participação e inclusão do outro na criação. Posso dizer que uma das propostas mais importantes e germinais nessa investigação está nos trabalhos feitos para a exposição *Entrespaços* descrita no apêndice A.

2.3 O fazer manual



Figura 2.8 Impressão manual. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

O fazer manual entra nessa cadeia como “o modo”, ou seja, a ferramenta que serve como mediadora de todos esses diálogos e entre todos os sujeitos.

No meu processo criativo a dimensão física da obra, ou seja, o suporte, os materiais e também o tempo da construção da obra são de grande importância. Na relação física com a matéria, a textura, o peso, os odores e o tempo da criação (seja as horas de ateliê, seja os meses ou anos de elaboração de uma ideia), existe uma tentativa de tocar algo que é intocável, o intangível da arte. Talvez por isso, as escolhas que faço dentro do processo muitas vezes levam-me a realiza-lo de modo longo, processual e meditativo. Tomando o exemplo da xilogravura, nota-se que gravar, entintar e imprimir leva tempo, exige pausas, envolve um encadeamento de ações, sendo um processo que não pode ser abreviado. É nesse espaço do fazer que o meu pensamento criativo amadurece, e, assim, o tempo parece-me tão fundamental quanto o fazer.



Figura 2.9 Gravação de uma matriz.
fonte: arquivo pessoal

Ainda no prólogo de sua obra *O Artífice*, Richard Sennett diz:

O artífice explora essas dimensões de habilidade, empenho e avaliação de um jeito específico. Focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça. Todo bom artífice sustenta um diálogo entre as práticas concretas e ideias; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas. (SENNETT, 2008, p. 20.)

Segundo Sennett existe um engajamento entre a ação e o pensamento que é desenvolvido pelo artífice. Para o autor, uma maléfica separação entre aquilo que é mental e o que é material ocorreu ao longo de nossa história: “O desejo de algo mais duradouro que as matérias que se decompõem é uma das explicações, na civilização ocidental, da suposta superioridade da cabeça sobre a mão, considerando-se o teórico melhor do que o artífice porque as ideias perduram.” (2008, p. 143).

O que parece ser um equívoco é o julgamento de que uma criação mental que não pode derivar ou ser construída a partir de uma experiência material. Como se o fazer manual se tratasse de algo menos inventivo ou significativo do que uma elaboração mental. Segundo Cecília Almeida Salles: “O desenvolvimento contínuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento.” (1998, p. 52). Para muitos artistas visuais, a experiência com a matéria é fundamental.

A respeito da escolha pela madeira de fio em suas gravuras, Luise Weiss compartilha suas sensações: “A madeira é tátil, visual, olfativa. Antes de pensar na gravação, há um tempo com a matéria-prima: superfícies lisas, ásperas; as madeiras leves, pesadas; os cheiros peculiares de diferentes tipos de madeira.” (2011, p. 125).

Em *L'Empreinte comme geste* (2008, p. 36), Georges Didi-Huberman argumenta: “não há humanidade sem técnica, não há técnica sem memória, não há memória sem linguagem, não há ferramenta sem gesto, não há gesto sem uma relação do corpo à matéria. A impressão nomeando, suspeita-se, uma possibilidade dessas ‘cadeias operatórias’². Dessa forma, no meu fazer, não consigo distinguir as ideias ou criações decorrentes das leituras ou elaborações mentais daquelas que surgem do próprio fazer. Trabalhar com as mãos me faz pensar, e o pensamento me incita a buscar uma representação material para as ideias que surgem. Desta maneira, o fazer e o pensar, misturam-se.

2.4 O ateliê coletivo



Figura 2.10 Cena do ateliê durante o processo de Matrizes Compartilhadas.
fonte: arquivo pessoal

² Pas d’humanité sans technique, pas de technique sans mémoire, pas de mémoire sans langage, pas d’outil sans geste, pas de geste sans un rapport du corps à la matière. L’empreinte nommant, on s’en doute, l’une possible de ces ‘chaînes opératoires’ (tradução minha).

Os “parceiros de trabalho” estão no centro do desenho que sintetiza a engrenagem dessa pesquisa, isso porque estão ao lado de todos os elementos fundamentais. O lugar onde se encontram esses parceiros é o ateliê coletivo.

Antes de falar do ateliê como espaço físico, ambiente onde estão os equipamentos e trabalham os artistas, é importante ampliar o conceito de ateliê coletivo para algo que não diz respeito somente ao local, mas à situação de trabalho em um espaço compartilhado. O local, quando ele existe, é, certamente, fundamental para seus frequentadores, e, mais adiante, falaremos melhor desse ambiente, mas o ateliê coletivo envolve muito mais do que o local.

O ateliê coletivo é um espaço criado por artistas que trabalham juntos, simultaneamente ou não, mas onde necessariamente existe troca e compartilhamento. Dessa maneira esse espaço não precisa ser uma casa ou sala específica. Uma sala de aula, uma mesa da sala de casa, um grupo de debates acerca da produção, um pátio que se transforma por algumas horas em local de trabalho, tudo isso é ateliê coletivo. Cada um tem uma natureza e proporciona diferentes experiências e, conseqüentemente, cria entre seus “habitantes” diferentes relações de parceria, troca e intimidade.

Feita essa introdução, gostaria de seguir com um importante relato para contextualizar o meu espaço de trabalho, sabendo que esse espaço não é somente compreendido como a casa onde está o ateliê do qual faço parte, mas as diversas experiências que me levaram a ele e que ainda vivencio fora dele.

Hoje o meu lugar de trabalho é o ateliê do Xilomóvel e, para entender as características desse espaço, é importante saber o que é o Xilomóvel.

2.4.1 Xilomóvel, Ateliê Itinerante



Figura 2.11 Ateliê em viagem.
fonte: arquivo pessoal

O Xilomóvel – Ateliê Itinerante nasceu em julho de 2009, a princípio como uma proposta educativa elaborada por dois artistas, Luciana Bertarelli e Márcio Elias Santos. O Xilomóvel é inspirado em um projeto de extensão do grupo de pesquisa em gravura da Unicamp, o Gravura na Kombi, que levava os equipamentos de um ateliê de xilogravura para escolas públicas da cidade de Campinas em uma perua Kombi do Departamento de Artes Plásticas. Nesse projeto, coordenado pela Profa. Dra. Lygia Eluf, trabalhavam alunos da universidade, sendo um deles a artista Luciana Bertarelli. Ao se graduar, a artista decidiu dar continuidade à experiência vivida no Gravura na Kombi de forma autônoma e, junto de seu parceiro, Marcio Elias Santos, criou o Xilomóvel. No ano seguinte, 2010, fui convidada a integrar o projeto. Nesse momento o foco do projeto era a mobilidade. Nossos esforços estavam direcionados para criar e configurar um ateliê portátil, que pudesse ser levado dentro do carro, para que pudéssemos criar um espaço de produção em qualquer lugar, especialmente em espaços públicos e abertos como praças, e atender o máximo de pessoas possível, diminuindo a distância entre os aparelhos culturais, escolas, ateliês e o público. A prática da xilogravura exige ferramentas, equipamentos e insumos específicos, que certamente não encontramos em qualquer desses espaços, dessa maneira o primeiro desafio do Xilomóvel foi a compra desses equipamentos e ferramentas.

Isso foi feito, neste início, através de editais e financiamentos públicos especialmente da Funarte³. Investimos em equipamentos portáteis e uma estrutura que nos permitia montar um ateliê em qualquer lugar com o objetivo de proporcionar uma experiência de ateliê nas ruas, nas praças, em salões comunitários, bibliotecas, escolas, em espaços convencionais e absolutamente inusitados; às vezes por apenas algumas horas, outras vezes em encontros periódicos por algumas semanas. Independente da situação, logo ficou claro para nós que o ateliê coletivo é mais do que um lugar, trata-se de uma experiência rica que envolve principalmente as relações entre as pessoas, as conversas durante o trabalho, a negociação do tempo e do espaço, enfim, as possibilidades de trocas e cooperação. Isso nos fez buscar e desenvolver uma metodologia de trabalho que envolve a organização do espaço, mas principalmente a nossa fala e postura, procurando dar o máximo possível de autonomia aos participantes, para que se tornassem protagonistas do ateliê.



Figura 2.12 Ateliê na rua. Brasília, 2014.
fonte: arquivo pessoal

Esse relato é fundamental, já que essa experiência e os aprendizados que provêm dela são extremamente importantes em vários aspectos do meu desenvolvimento como artista nesses últimos anos, refletindo tanto em trabalhos específicos quanto nas relações de trabalho que estabeleci com outros artistas em espaços ou projetos compartilhados e de coautoria. Na mesma

³ Os financiamentos da Funarte se dão em forma de prêmio, de modo que os contemplados não precisam prestar contas de como o dinheiro foi gasto. É necessário, apenas, apresentar o relatório e a comprovação das atividades desenvolvidas e propostas no projeto selecionado. Isso permitiu que pudéssemos usar grande parte do dinheiro para a compra de equipamentos permanentes. Essa prerrogativa foi fundamental na criação do projeto Xilomóvel.

medida isso também foi fundamental para a criação do “ateliê do Xilomóvel” que é, desde 2013, o espaço que criamos para trabalhar e compartilhar parte do nosso trabalho. A construção desse espaço, que já esteve em duas casas diferentes, é bastante influenciada por essa história.

2.4.2 O ateliê do Xilomóvel

Com o desenvolvimento e crescimento do projeto, o amadurecimento dos nossos próprios projetos artísticos e nossa crescente relação de intimidade e confiança, veio a proposta de dividir um espaço de trabalho, compartilhar um ateliê.

Montar o ateliê, pensar no espaço de uma casa para o trabalho foi uma experiência nova para todos nós, que envolveu pequenas e grandes decisões ao definir os espaços do ateliê e também as prioridades e o uso desse local. Com os equipamentos adquiridos pelo Xilomóvel e um envolvimento cada vez maior com a gravura, esta se tornou peça central do nosso espaço.

Curiosamente a xilogravura não era a principal linguagem nos trabalhos de nenhum dos três artistas, no entanto, cada um de nós tangencia aspectos do pensamento gráfico, seja pela reprodução, ou pelo interesse, pela maneira indireta de produzir imagens, pelas possibilidades que uma matriz gera na transformação de uma mesma imagem, pela mudança da cor, do suporte, do recorte. Assim, o envolvimento que tivemos com a xilogravura nos fez perceber relações possíveis entre as nossas pesquisas, e uma delas é o interesse em estar no limite das linguagens, hibridizá-las, relacioná-las.

Trabalhar lado a lado com outro artista é sempre uma oportunidade de aprender com ele. O que poderia ser um incômodo, restrição de privacidade, possibilidade de conflitos é compensado ou substituído pela oportunidade de expandir sua própria experiência com a experiência do outro. Foi assim, trabalhando juntos e compartilhando processos que, naturalmente, a experiência pedagógica do Xilomóvel se expandiu para a experiência poética e passamos, em algumas ocasiões específicas, a criar propostas de trabalho artístico compartilhadas. A primeira experiência foi *Matrizes Compartilhadas*, apresentada no apêndice B, e a segunda foi *Largofolhas*, apresentada no apêndice C.



Figura 2.13 Ateliê do Xilomóvel em 2013.
fonte: arquivo pessoal



Figura 2.14 Ateliê do Xilomóvel em 2018.
fonte: arquivo pessoal

Voltando a discussão sobre os ateliês coletivos, independente da natureza do espaço e dos trabalhos, do envolvimento entre os frequentadores e da relação entre eles, a cooperação é fundamental, pois são trocas em que as partes se beneficiam (SENNETT, 2012. P.15). A intimidade, a amizade e a colaboração são possibilidades que podem vir a se estabelecer, mas a cooperação é necessariamente algo que se desenvolve dia a dia. Segundo Richard Sennet (2012. p. 20): “A capacidade de cooperar de maneiras complexas está enraizada, isto sim, nas etapas iniciais do desenvolvimento humano; essas capacidades não desaparecem na vida adulta”. Porém, o autor ressalta que tais capacidades são pouco estimuladas na sociedade moderna. Em sua obra *Juntos. Os rituais, os prazeres e a política da cooperação* (2012), o autor discorre sobre a importância da cooperação para a saúde de uma vida em sociedade e das

comunidades. Um dos capítulos desse livro é dedicado à oficina, e nele o autor descreve como ocorre a cooperação de forma natural no ambiente de uma oficina de trabalho. Além disso, Sennet aborda como as ações, os gestos e o próprio corpo do artífice compreendem essa dinâmica e a transcende em suas relações com os outros.

O artesão, ao aprender um ofício, experiencia no seu próprio corpo esse aprendizado. Para dominar uma técnica, é preciso prática e repetição, e essa repetição, em algum momento, torna-se um hábito, dominado pelo artesão. É nesse momento que ele irá questionar esse hábito, experimentar novas posições ou pequenas alterações no uso das ferramentas, para encontrar sua própria maneira de trabalhar e procurar melhorar, para si mesmo, essa técnica. Essa é a rotina do artífice, o que significa que existe um ritmo no desenvolvimento das aptidões: para cada novo projeto, há pequenas soluções novas dentro de uma gama de estratégias já apreendidas, ou seja, dominar uma habilidade não é usar uma única técnica.

Esse ritmo torna-se um ritual dentro da oficina, compartilhado por aqueles que ali trabalham. Quando há mais de uma pessoa trabalhando em um espaço, a relação entre elas entra em conformidade com esse ritual, o que é necessário para a organização do espaço e da lógica de trabalho. Através de gestos e sons, uma comunicação não verbal se estabelece. O gesto do artesão é um reflexo de sua prática, tanto daquele que passa a mensagem quanto daquele que a compreende. Quando alguém está carregando cola quente, presume-se que os outros sairão do caminho: as costas arqueadas e as mãos agarrando o pote de cola compõe o gesto que essa pessoa espera que seja entendido. Os gestos informais em uma oficina são mais importantes do que a palavra, o gesto físico faz com que as relações sociais pareçam informais, e a informalidade torna as relações mais fáceis: “como nas conversas abertas, mais relaxadas, mais prazerosas, mais ligadas às percepções sensoriais, em seu fluir, do que as discussões competitivas” (SENNETT, 2012). Essas relações são potencialmente mais férteis, especialmente no que diz respeito ao estado criativo.

Considerando a importância do fazer manual no meu processo criativo e também daqueles com quem convivo, as reflexões de Sennett (2012) sobre os artífices e artesãos também são pertinentes em um ateliê como o nosso, e, de fato, não hesito em afirmar que a artesanaria é fundamental no meu trabalho poético. Por esse motivo, trago as reflexões de Sennett (2012) para essa discussão.

Trabalhar junto em um ateliê coletivo reforça a relação entre os artistas e, com isso, torna o aprendizado e as trocas mais potentes. O resultado estará presente no trabalho produzido, quer ele tenha sido feito em parceria ou individualmente: “os gestos informais dentro

de uma oficina estabelecem relações e vínculos emocionais entre as pessoas, a força dos pequenos gestos também é sentida nos laços comunitários” (SENNETT, 2012, p. 265).

Marcel Duchamp e Man Ray não dividiam um ateliê, mas mantinham uma convivência e intenso diálogo. Sua amizade e trocas artísticas nos oferecem um bonito exemplo, resultando em uma obra que acredito ser emblemática dessa relação.



Figura 2.11 Criação de poeira (dust breeding). Fotografia de Man Ray 23.9 x 30.4 cm
 fonte: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/69.521/> (acesso em 17 de Maio de 2018)

Criação de poeira, de 1969, trata-se de uma fotografia de uma parte do *grande vidro* de Duchamp quando ele ainda não estava finalizado. Deixado no ateliê do artista, ele foi empoeirando, e Man Ray o fotografou de um ângulo específico e com uma determinada luz, de modo que o resultado é uma imagem enigmática, lembrando uma paisagem. É curioso pensar que esse trabalho, na verdade, é uma criação dos dois, pois sem o objeto criado por Duchamp a fotografia não seria possível, porém, o olhar fotográfico e preciso de Man Ray transformou o objeto numa coisa totalmente diferente daquela feita por Duchamp. Sobre esse episódio, Calvin Tomkins (2005, p.253) comenta:

Duchamp e Man Ray viam-se quase todos os dias. O espírito vivo de Man Ray e sua maneira seca nova-iorquina - ele gostava de falar pelo canto da boca - não deixavam sua admiração por Duchamp tornar-se um incômodo, e o talento recém-descoberto para a fotografia, que usava para subsidiar-lhe a pintura, revelou-se de grande utilidade. Katherine Dreier fez dele o fotógrafo oficial da Société-Anonyme, o responsável pelos instantâneos das instalações e pelas fotografias de cartões-postais e publicidade, MAS seu grande trabalho de fato estava ligado ao Vidro de Duchamp. Certo dia chegou com sua enorme câmera e, usando somente a luz de uma lâmpada pendurada, fez a foto do painel inferior do vidro, a parte que, apoiada horizontalmente

sobre cavaletes, estivera ali acumulando poeira. A imagem resultante parecia uma paisagem lunar, com colinas, vales e marcas misteriosas em baixo-relevo. Considerada uma obra conjunta de Duchamp e Man Ray, ela recebeu o evocativo título (dado por Duchamp) de *Elevage de Poussière* [Criação de Poeira]. Logo após ser fotografada Duchamp “fixou” com verniz, a poeira sobre as peneiras, removeu as sobras e levou o painel em uma vidraçaria em Long Island (...). (TOMKINS 2005, p.253)

Além de ter resultado em um trabalho significativo na carreira dos dois artistas, esse tipo de relação estabelecida pelos dois artistas foi certamente transformadora para ambos. Tanto nos trabalhos que produziam juntos, mas também de maneira mais ampla, essa obra, possivelmente, teve um efeito importante nas suas maneiras de pensar a arte.

O diálogo e as trocas que acontecem dentro do ateliê, justamente pela convivência no mesmo espaço de trabalho, são potentes, interferem e estimulam a produção individual. Estar nesse lugar de cooperação e compartilhamento me ajudou a construir a artista que sou hoje. Acredito que, para além da cooperação que se dá naturalmente nesse espaço, tanto a prática educativa do Xilomóvel quanto a convivência nesse ateliê compartilhado foram laboratórios para diversas experiências dentro e fora do ateliê que se tornaram fundamentais para o entendimento da importância e para a abertura em relação ao outro no meu processo de criação.

3. A *Árvore*



Figura 3.1 A *Árvore*.
fonte: arquivo pessoal

Este capítulo é dedicado ao processo de criação do trabalho *A Árvore*, à descrição e às reflexões a respeito desse trabalho e de seus desdobramentos. A proposta inicial seria a de realizar uma xilogravura de grandes dimensões, representando uma árvore impressa em tecido transparente e instalada em praças e parques sob a sombra de outras árvores. No entanto, a partir dessa primeira ideia, o processo de criação fez com que essa proposta se expandisse.

A escolha do tema não ocorreu de forma casual. Essa não é uma árvore qualquer ou a representação de uma árvore genérica, mas um indivíduo específico, escolhido por questões pessoais, de cunho autobiográfico e de afeto pela própria árvore e pelo lugar em que ela se encontra. A árvore em questão está localizada exatamente em frente ao prédio do Instituto de Artes da Unicamp, onde cursei a graduação e desenvolvi minha pesquisa de mestrado. O primeiro desenho que fiz dessa árvore foi em 1999, no início da graduação, e ela ainda era uma muda com menos de um metro de altura. Quinze anos mais tarde, percebi que a árvore, agora com quase dez metros de altura, era a mesma que eu já havia desenhado em um pequeno caderno de desenhos.



Figura 3.2 Lápis sobre papel, 1999.
fonte: arquivo pessoal

Ao longo de 15 anos ela cresceu ali, silenciosamente, enquanto eu também cresci. Não percebi sua presença por muitos anos. Um dia, no entanto, chegando ao prédio do Instituto de Artes, eu a vi e me lembrei do dia em que a desenhei, tendo a certeza de que se tratava da mesma árvore. A forma como fui comovida por esse encontro se transformou no assunto de uma pesquisa poética. O crescimento de uma planta é vertical. Ao amadurecer, ela aumenta de tamanho. Já o crescimento de uma pessoa é interior, enquanto uma árvore reflete sua idade em seu tamanho. O início da vida dessa árvore corresponde ao início de algumas trajetórias importantes da minha vida, algumas das escolhas mais importantes que fiz no começo da minha vida adulta, sobretudo a de ser artista e educadora. A relação entre o crescimento dessa árvore e meu amadurecimento representa, simbolicamente, a dimensão desse amadurecimento. Representá-la é representar a mim mesma. A conversão do objeto da representação em uma faceta de mim mesma me permite um olhar sobre mim como se eu fosse outro; eu e outro, nesse caso, são duas dimensões de mim.

Definiram-se então algumas escolhas a respeito da técnica, dimensão, estética e suporte para a realização desse trabalho, e o ponto de partida foi definido da seguinte maneira:

Ela seria feita em xilogravura, por suas características formais e pela reprodutibilidade.

A *Árvore* deveria ser feita em tamanho próximo ao natural, uma vez que o desejo de representá-la veio do próprio fato de que ela cresceu e, de uma muda, transformou-se em árvore. Assim, sua dimensão tem uma importância simbólica.

Outro ponto considerado foi a relação fotográfica entre o objeto e a representação. Buscaria, na imagem, uma qualidade fotográfica, para que tivesse uma identificação direta com o modelo, a árvore, mas, ao mesmo tempo, pudesse transparecer o desenho e as características da criação manual.

E, por fim, havia o próprio diálogo e a interposição entre representação e realidade. A justaposição de diferentes tipos de representação, como o desenho, a fotografia e a impressão de objetos (monotípias), é umas das maneiras utilizadas por mim para problematizar as questões da representação e criar uma tensão entre representação e realidade. Nesse trabalho, além dessas possibilidades, a imagem que representa a árvore deveria aparecer lado a lado com árvores verdadeiras.



Figura 3.3 Simone Peixoto. *A Árvore*. Primeira montagem, 2013. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal



Figura 3.4 Simone Peixoto, A Árvore. Primeira montagem, 2013. (fotografia: Lúcia Minami)
fonte: arquivo pessoal



Figura 3.5 Simone Peixoto, A Árvore. Primeira montagem, 2013. (fotografia: Lúcia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Essas foram as premissas iniciais do processo de criação desse trabalho. Os primeiros esboços, os primeiros testes e, eventualmente, a primeira versão do trabalho tiveram como base

essas escolhas. A partir daí, os desdobramentos e novas apresentações partiram de reelaborações desses mesmos conceitos, além das técnicas e suportes. Este capítulo trata do relato e aprofundamento das questões e reflexões que envolveram todos esses processos. Para isso, é importante apresentar, a respeito de cada uma dessas escolhas, a maneira como acontece essa aproximação nesse processo, para depois nos debruçarmos sobre os desvios e desdobramentos do trabalho.

3.1 A escolha da xilogravura e suas implicações



Figura 3.6 Registro de processo, gravação da matriz de A Árvore.
fonte: arquivo pessoal

A xilogravura tem sido suporte para muitos de meus trabalhos nos últimos dez anos. Embora entenda o desenho como a base fundamental, a xilogravura tornou-se um desenho possível, um recurso muito fértil que não se sobrepõe ao desenho enquanto linguagem, mas, pelo contrário, serve-se dele. Dentre os aspectos formais do meu trabalho, a reprodução e a repetição de imagens é um recurso bastante recorrente. A estratégia de usar imagens como módulos que se repetem foi um dos motivos pelos quais me aproximei das técnicas de gravura. Repetir imagens em contextos e suportes diferentes é uma forma de explorar relações simbólicas entre elas, de forma que as gravuras e procedimentos relacionados a ela são recursos para uma pesquisa visual e o suporte para o pensamento. A gravura, no meu trabalho, é um recurso para explorar a repetição de uma imagem em um único ou em diferentes suportes. Um exemplo pertinente desse processo está na série de gravuras do projeto *Matrizes Compartilhadas* e na série *Edição do Café*, relatadas neste trabalho nos apêndices B e D.

Com relação à maneira pela qual a repetição ocorre em meu trabalho, vale dizer que poucas vezes imprimi tiragens de uma gravura, da mesma maneira que uma impressão única de uma matriz no espaço do papel raramente é um trabalho finalizado. Cada vez mais elaboro matrizes para serem repetidas criando composições. Apesar da proposta inicial desse trabalho ser a representação da árvore inteira em um único tecido, um dos motivos pelo qual escolhi a xilogravura também é a possibilidade de explorar a imagem em outros suportes e em outras configurações.

Falar da xilogravura como mero apoio ou recurso em função do desenho pode criar a falsa ideia de que ela não é explorada como linguagem, de que sobre ela não há reflexão ou pesquisa. Porém, cada escolha feita em um processo criativo é importante e constituinte de toda reflexão que o envolve, ainda que seja um mínimo detalhe. Sobre o ato criativo, Cecilia Almeida Salles diz:

Uma atividade ampla que se caracteriza por uma sequência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria de uma determinada maneira, e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções. (1998, p. 27)

A opção pela xilogravura é bastante significativa entre as inúmeras escolhas que permeiam esse processo. Ela não é explorada da forma mais tradicional, rompendo muitas vezes com os parâmetros estabelecidos por sua tradição, como, por exemplo, a produção de tiragens. A citação que se segue é um exemplo de como a geração de cópias e a produção de tiragens está no cerne do entendimento de gravura, especialmente ao que se refere ao mercado de arte:

“The Print Council of America”, que edita e organiza exposições, também definiu numa publicação o que é uma gravura original: “A definição de uma gravura original foi convencionada no III congresso Internacional de Artistas, em Viena, em 1960. A formalização que segue foi estabelecida pela Association Internationale des Arts Plastiques, filiada da UNESCO, em 1963, depois de conferências que reuniram gravadores, editores, donos de galerias e representantes de instituições oficiais. “The print Council of America”, que edita e organiza exposições, também definiu uma publicação “o que é uma gravura ‘original’” :

É de direito exclusivo do artista gravador determinar o número definitivo de cada um dos seus trabalhos gráficos, em diferentes técnicas: água-forte, litografia, etc.

Cada gravura, para ser considerada um original, tem que ter não somente a assinatura do artista, mas também uma indicação da edição total e do número de série da gravura. O artista pode também indicar que ele mesmo foi o impressor.

Uma vez feita a edição, é desejável que a matriz original, pedra ou bloco de madeira ou qualquer outro material usado na edição da gravura seja anulada para impressões, ou que leve uma marca especial indicando que a edição foi completada.

Os princípios acima referem-se aos trabalhos gráficos que podem ser considerados originais, quer dizer: gravuras para as quais o artista fez o desenho original, cortou o bloco de madeira, trabalhou na pedra ou em qualquer outro material

até o B.P.I. [Prova B.P.I. significa “prova boa para impressão” e é aquela que o artista define como parâmetro para sua tiragem. Ou seja, as cópias que se seguem devem se aproximar o máximo possível desta]. Trabalhos que não cumprem estas condições tem que ser considerados “reproduções”.

Para reproduções, não há possibilidade de controle; é desejável que as reproduções sejam conhecidas como tais, diferenciadas, sem qualquer dúvida, do trabalho gráfico original. Isso em especial quando reproduções são de tal valor que o artista, desejando reconhecer o trabalho materialmente executado pelo impressor, consente em assiná-lo. Neste caso, a assinatura tem valor de endosso da qualidade de impressão. (Glatt & Ymagos, 2018.)

É fato que o entendimento da gravura nas artes visuais é ampliado, assim como a exploração de seus conceitos, e essa é uma definição que serve aos propósitos de um mercado específico da gravura. Porém, ela é bastante representativa de algo inerente à gravura, que gera cópias, e para isso se criaram parâmetros que cada vez mais podem ser revistos. A cópia única já não é incomum, bem como a interferência do artista sobre as impressões com pinturas, desenhos e até com outras técnicas de gravura. Também não são raros os artistas que não numeram suas reproduções, permitindo-se apenas assiná-las sem limitar seu número de cópias e também se reservando o direito de alterar o resultado final das impressões, mudando as cores, fazendo recortes e até modificando a matriz. Assim como toda linguagem se transforma no correr do tempo, a gravura também se transformou, o que não significa que cada uma dessas pequenas transgressões não traga novos significados. Usar uma técnica de reprodução para gerar cópias únicas, alterar o resultado a cada impressão, interferir com outras técnicas são, em si, dados relevantes para o significado das obras.

Existe, no entanto algo da gravura e, mais especificamente, da xilogravura, que no meu processo se mantém absolutamente convencional: é o próprio fazer, abordado no primeiro capítulo desta tese e que resgato, neste momento, de forma mais aprofundada.

O fazer manual compreende o desenho na matriz, a gravação da madeira, a entintagem e a impressão tal como são feitos há centenas de anos. Ele é fundamental no meu processo de criação e os motivos para tal são diversos. Em primeiro lugar, podemos apontar as características no resultado final, pois é certo que a gravação feita à mão com goivas e facas tem características específicas. A tradução das linhas desenhadas com caneta sobre a placa de madeira para os sulcos e cortes feitos pelas facas é algo que traz um tipo de imagem que nenhuma outra técnica é capaz de produzir. Isso porque essa tradução se dá no próprio fazer, e acredito ser impossível criar um desenho que simule esse processo, que só pode acontecer numa integração entre o pensamento e o fazer manual.



Figura 3.7 Registro de processo. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Dessa maneira, uma importante razão que está por trás da escolha pela xilogravura são as características do seu fazer, compreendendo seus procedimentos e ações; a relação entre o corpo e a matéria e também entre matérias: madeira, tinta, papel, tecido. Esse fazer demanda uma atenção e preparo do corpo assim como o desenvolvimento da relação entre o fazer mental e manual.

As gravuras têm algo de muito especial, em relação a outras técnicas manuais que parecem potencializar alguns aspectos desse fazer manual, que é a sua característica indireta, uma vez que a imagem impressa é o resultado indireto da imagem que foi gravada primeiramente na matriz. Pensando nessa relação, a produção da matriz é uma das etapas de

criação da gravura, e o resultado final é a impressão dessa matriz em outro suporte⁴. Isso implica que a criação de uma gravura acontece em diferentes etapas. Esse é um assunto que será mais aprofundado no decorrer deste capítulo, mas, por ora, gostaria de apontar a importância que isso acarreta, especialmente no que diz respeito ao tempo e à complexidade da elaboração de uma gravura ou, mais especificamente, nesse caso, de uma xilogravura.

Esse aspecto da criação da xilogravura, que é tão importante para o meu processo, foi dilatado no trabalho desenvolvido em *A Árvore*. Eu não saberia precisar se foi a busca pelo desafio que me levou a essas escolhas ou se o trabalho naturalmente rumou por essa trilha e impôs tal desafio, mas entendo que o desenvolvimento do meu percurso como artista me levou a ampliar alguns aspectos específicos que estão no fazer da xilogravura, em especial o tempo e a relação com a matéria e com o corpo do artista, já que a escolha por uma gravura em grandes dimensões ampliou também o tempo e a relevância da relação corporal com o trabalho.

Até esse momento da minha produção poética, as matrizes de gravura e objetos para monotipias eram usadas como módulos de imagens não autônomas. Impressas sobre desenhos ou sobre outras impressões, elas criavam composições e nunca eram utilizadas isoladamente. Com *A Árvore*, a escala e a relação com espaço e com o corpo do observador, mas também o tempo e o comprometimento no projeto, foram o que busquei para finalmente me debruçar sobre a técnica e a linguagem da gravura ao envolver-me em um processo lento e consciente de entendimento da xilogravura.

Fazer uma gravura nessas dimensões é uma tarefa acima de tudo laboriosa e que exige uma nova abordagem técnica. A gravação de uma matriz de madeira é algo que prevê uma combinação de força, para rasgá-la com as goivas, e sensibilidade para compreender quando parar e como relativizar o desenho pretendido e o desenho das fibras. Em qualquer dimensão, a gravação exige uma postura corporal atenta, e é evidente que quanto mais dura é a madeira e quanto maior é a matriz mais determinante é esse estado de atenção do corpo. Para mim seria uma experiência nova e desafiadora e, ao mesmo tempo, profundamente instigante. Nesse sentido, meu desejo era conquistar um estado cada vez mais atento envolvendo o corpo e a mente. Busquei, então, na experiência de dois artistas as referências e a motivação que precisei para começar esse projeto. São eles: Fabrício Lopes e Ernesto Bonato.

⁴ Vale lembrar que alguns artistas apresentam também suas matrizes como obra, tendo feito ou não impressões anteriormente. Esse é mais um dos inúmeros desdobramentos possíveis para a gravura contemporaneamente. O artista Fabrício Lopez apresenta muitas de suas matrizes como obras. Até mesmo os gravadores tradicionais do cordel têm comercializado matrizes como peças finais. É bastante comum, hoje em dia, ver as matrizes em exposições com um caráter instrutivo, mas também como obras. Estamos, contudo, considerando a aqui o fazer tradicional da gravura e sua função reprodutiva.

3.1.1 Fabrício Lopez e Ernesto Bonato

Fabrício Lopez nasceu em 1975, em Santos, São Paulo. Como artista, sua principal linguagem é a xilogravura e, desde 2009, tem produzido xilogravuras coloridas em grandes formatos. Em seu trabalho, a gravação da madeira é feita com facas, goivas e formões, e a impressão também é feita manualmente. O artista trabalha a técnica de forma tradicional, porém o fator mais surpreendente é que essas gravuras têm entre dois e cinco metros, de forma que as matrizes, algumas vezes, são feitas numa chapa inteira de compensado, ou seja, medem 2,20 cm x 1,60 cm. As obras são quase sempre coloridas e levam a impressão de diversas matrizes, que podem ser sobrepostas ou justapostas.

O artista vive e trabalha no bairro Valongo, onde nasceu, o mesmo local em que estão a estação inicial da estrada de ferro Santos-Jundiaí e o Porto de Santos. Como em muitas cidades, esses bairros, que tiveram grande importância econômica no passado, deixaram de ser imponentes e aristocráticos para viver a degradação dos centros comerciais e industriais. Construções centenárias em ruínas, terrenos abandonados e construções recentes, moradias modestas e uma profusão de sons e odores do porto, das ruas, dos caminhões compõem esse cenário. As gravuras de Fabrício reconstroem de forma poética esse lugar, pois através delas percebemos a proximidade, o encantamento e o afeto do artista por essas ruas que decantaram a história da cidade. Paredes, portais, barcos, as pessoas e a vegetação, sobrepondo-se, misturando-se, tornam-se personagens-paisagens.

No trabalho de Fabrício, podemos ver a impressão de matrizes que se repetem em diferentes obras, em diferentes contextos e cores, criando composições distintas entre si. Sobre isso o artista afirma: “A matriz possibilita ao desenho viver diversas vidas sobre diversas paisagens” (LOPEZ, 2009, p 38). Identifiquei-me imediatamente com esse procedimento por se tratar de algo que também se aplica à minha prática, embora de forma distinta. Nesse sentido, penso que esse distanciamento não impede uma grande identificação e possibilidade de aprendizado. Estudando o processo, vendo o trabalho e as matrizes ao vivo e conversando pessoalmente com o artista, compreendi muito sobre o meu trabalho e o meu processo.

Fabrício Lopez fez escolhas que são pouco usuais para a gravura. Em primeiro lugar, a dimensão, em segundo, a opção de trabalhar sozinho em seu ateliê, sem o auxílio de assistentes. Esses dois fatos associados conferem a esse artista uma condição particular, levando-o a transgredir, ainda que de forma gentil e construtiva, a própria tradição da qual ele se origina. Na maioria dos casos, a escolha do artista é de produzir cópias únicas. Como as gravuras são coloridas, para cada imagem há mais de uma impressão e várias matrizes são

impressas sobrepondo-se de maneira livre, sem registro. A técnica da xilogravura, que originalmente possibilita a reprodução, serve a Fabrício Lopez como linguagem, pois ele explora o desenho da linha gravada e do embate de seu corpo com a madeira, porém para a produção de imagens únicas.

Para ele, a criação da matriz é o ponto nevrálgico da criação de uma gravura, o que inclui as ferramentas, o corte e o gesto aparente na madeira. É dessa maneira que, para Fabrício Lopez, torna-se natural apresentar também a matriz como obra. A gravação desse artista é tão particular quanto suas imagens impressas.

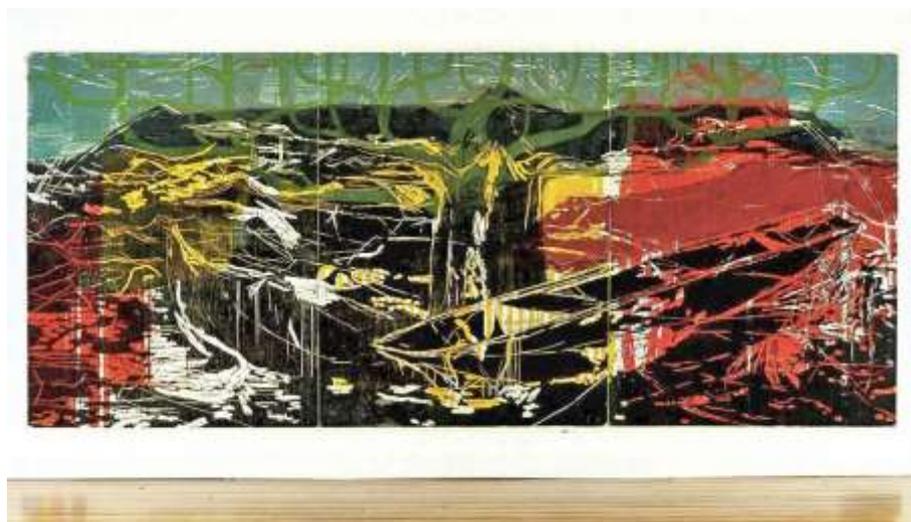


Figura 3.8 Fabrício Lopez, Jubarte, xilogravura sobre papel kozo, 2008/09 (220 x 480 cm).
fonte: https://www.fabriciolopez.com/about?lightbox=image_219b (acesso em 1 de Setembro de 2018)

Em sua maneira de trabalhar, o espaço do ateliê e as ferramentas foram adaptadas, de modo que o gesto e o próprio corpo do artista fazem parte dessa construção. Faca, matriz e corpo precisam atrelar-se de forma harmônica, integrada, para que o desenho possa acontecer. Assim, a partir do conhecimento que já dominava, ele criou novas estratégias. Algumas soluções foram trazidas não do universo da gravura, mas de experiências de outras naturezas. Fabrício, ao falar de suas referências, conta da importância de viver durante toda a vida em uma cidade praiana e do bairro portuário que escolheu para estabelecer seu ateliê. Sobre sua infância na cidade, o artista relata:

Em paralelo ao desenho, a pintura, havia o esporte. Coisas como o caratê e o futebol na praia nas tardes de sexta-feira depois da escola. Pode parecer bobagem, mas tiveram um grande efeito no gesto, no olhar, que de maneira sutil vejo aplicar no trabalho hoje em dia. (LOPEZ, 2009, p. 37.)

Além do repertório visual que aparece em seu trabalho de imagens que estão por todo o bairro, Fabrício tem uma relação visceral com essa paisagem. Essa relação é levada

naturalmente para suas gravuras, na medida em que faz de seu corpo um compasso, sobe em cima das matrizes, cava a madeira de cócoras ou, ainda, imprime ajoelhado em cima do papel usando o peso de seu próprio corpo sobre a colher de madeira:

E cada ação traz a medida desse gesticular, que é corporal. A tensão para construir uma linha nessa escala demanda esse jogo de corpo, no que para mim constitui-se como um tablado de luta corporal no nível do solo, onde o giro se dá em torno da matriz e a linha é construída em diversas direções. (LOPEZ, 2009, p. 40.)



Figura 3.9, Registro do processo de Fabrício Lopez.
fonte: LOPEZ, 2009



Figura 3.10 Registro do processo de Fabrício Lopez.
fonte: LOPEZ, 2009

O outro artista que foi referência direta para este trabalho é Ernesto Bonato. Nascido em São Paulo, no ano de 1968, sua formação em artes visuais ocorreu na Universidade de São Paulo (USP). No ano de 2000, ele conclui sua pesquisa de mestrado na mesma universidade, sob orientação do Professor Doutor Evandro Carlos Jardim. Talvez por essa proximidade e a relação de troca que existe entre os professores e ateliês de gravura das duas universidades (USP e Unicamp), conheci o trabalho de Ernesto Bonato desde minha iniciação na gravura. Na época, o artista já tinha uma bonita e importante pesquisa na área da fotogravura. e, como sempre tive especial interesse na fotografia e em seus desdobramentos técnicos, minha relação com o artista e seu trabalho foi, desde o início, a de admiração.

No ano de 2011, tive a oportunidade de conhecer pessoalmente esse artista através do programa Artista Residente⁵, pois, naquele ano, Ernesto Bonato foi o artista contemplado pelo programa. O primeiro encontro se deu em uma fala proferida por ele, apresentando seu trabalho e a proposta inicial do que realizaria no projeto, que previa a criação de uma xilogravura em duas cores, que seria gravada e impressa em parceria com os estudantes do Instituto de Artes. Ele manteria, então, um ateliê de produção em uma das salas do departamento de Artes Plásticas e abriria a possibilidade para outros artistas acompanharem seu processo. Além disso, alguns estudantes seriam selecionados para trabalhar no projeto como auxiliares e aprendizes.

Na ocasião, o Xilomóvel já havia se formado há dois anos como proposta e considerávamos alugar um espaço para estabelecer nosso ateliê. Tivemos, então, dois interesses principais em acompanhar o trabalho de Bonato na residência: aproximarmo-nos de seu processo de trabalho e acompanharmos a produção em um ateliê coletivo, observando a experiência dele com os aprendizes. Isso nos pareceu uma oportunidade de refletir e criar estratégias para a nossa própria proposta de ateliê. Assim, propusemos acompanhar seu trabalho e divulgar o processo através de um blog que mantínhamos na ocasião, e a proposta foi muito bem recebida e acolhida pelo artista.

O projeto, intitulado *Maré*, consistia na criação de uma grande xilogravura que representa uma imagem do mar em plano fechado, em que se pode ver apenas a ondulação da água, feita a partir de uma fotografia tirada pelo artista. Ela é formada por seis gravuras, cada uma a duas cores. Cada matriz mede aproximadamente 94 cm x 388 cm.

⁵ Programa Artista Residente: O Programa do Artista-Residente da Unicamp tem por objetivo trazer para a Universidade a possibilidade de manter um contato particular com a produção artística atual. A cada nova edição, um artista é selecionado, através de edital, para realizar uma residência de um semestre em um dos departamentos do programa, a saber, artes visuais, música, artes cênicas, dança e estudos da linguagem.



Figura 3.11 Ernesto Bonato, Maré — módulo 3, 2012. Xilogravura, 94x194cm.
 fonte: <https://projetomare.wixsite.com/mare/obras?lightbox=dataItem-inbou4qn> {<https://projetomare.wixsite.com/mare/obras?lightbox=dataItem-inbou4qn>} (acesso em 01 de Setembro de 2018).



Figura 3.12 Registro de processo de Ernesto Bonato.
 fonte: http://xilomovel.blogspot.com/2011/10/ernesto-bonato-projeto-mare-residencia_1976.html (acesso em 01 de setembro de 2018)

Durante os meses da residência, Ernesto ocupou uma das salas do departamento e a transformou em um ateliê onde trabalhava diariamente com os alunos da universidade que se propuseram a acompanhar o processo e auxiliar o artista, de modo que os alunos também poderiam ser orientados em projetos pessoais.

A imagem seria gravada a partir de uma fotografia, e o procedimento escolhido por Ernesto foi imprimi-la em alta definição, em um vinil adesivo que foi aplicado sobre a placa de madeira. A fotografia utilizada é em preto e branco e nela há muitas nuances de tons de cinza que dão a ilusão de volume e profundidade. Ainda que seja muito grande, a quantidade de detalhes e de tons é enorme. Ao gravar com as goivas e facas, o artista traduziu os tons de cinza da fotografia em marcas da goiva na madeira, redesenhando, com as hachuras gravadas, aquela complexidade de tons através de um trabalho extremamente atento e minucioso. “Além do claro

viés ambiental e existencial, o projeto busca ampliar a apreciação e reflexão da Gravura Contemporânea, revelando seu aspecto mutante, a partir de elementos como escala, difusão, diálogo entre tecnologias modernas e tradicionais, ocupação de espaço, relação entre fotografia e gravura, memória” (BONATO, Projeto Maré, 2018).

No caso dessa obra, também não há uma tiragem nos moldes tradicionais da gravura, e cada impressão é uma nova obra única. Variam as cores e a composição ou o recorte da imagem. Como ela é construída por seis fragmentos da imagem, cada obra pode apresentar partes diferentes da grande imagem final. A liberdade com que o artista se permite recriar e reconfigurar sua própria obra permite também escapar de alguns preceitos da gravura, tais como as regras estabelecidas a respeito de sua reprodução.

A oportunidade de acompanhar presencialmente esse trabalho me possibilitou, então, compreender as estratégias e técnicas que o artista criou. Gravar em madeira exige força e precisão, é um trabalho que demanda bastante do corpo, pois o cansaço ou a dor podem, certamente, prejudicar a gravação. Uma dessas estratégias foi a definição de um cronograma de trabalho para manter um prazo e, também, para preservar seu corpo. Além disso, as pausas, alongamentos e o estabelecimento de um período de trabalho na gravação garantiram a qualidade da atenção no processo. Em geral, o trabalho na gravura era feito pelas manhãs e, nos outros períodos, o artista se dedicava a outras atividades, como registros, testes, desenho, pintura, criação de textos e relatórios, enfim, atividades de natureza diferente com a intenção de diversificar suas ações e preservar o corpo da fadiga.

Com relação ao tempo dedicado a esse trabalho, a residência durou cerca de cinco meses e, nesse período, foram feitas quatro matrizes, muitos testes de impressão em diferentes cores e papéis para, finalmente, se chegar a algumas impressões finalizadas do trabalho.

Acompanhei esse processo inicialmente como uma observadora curiosa, sem estabelecer uma relação direta com o meu trabalho, mas logo a imagem daquela grande árvore, que já estava se construindo na minha mente, dialogou com a da maré. Foi durante esse período que surgiu o primeiro esboço de *A Árvore*, de modo que considero que a experiência no ateliê criado por Ernesto, na Unicamp, deu-me subsídios para entender as dificuldades do trabalho, mas também a possibilidade de criar xilogravuras em grandes dimensões.

Os elementos importantes desse processo de adaptação das técnicas de Xilogravura para uma obra maior que pude acompanhar de perto e refletir sobre vão desde a escolha das placas de madeira, a gravação, a postura corporal e os cuidados com o corpo e com as ferramentas, até a escolha de suportes, a preparação da tinta, a impressão, pois, como mencionado, para trabalhar em matrizes dessas dimensões é preciso fazer adaptações da técnica.

Ao compreender várias circunstâncias fundamentais para esse trabalho, pude refletir também sobre como eu poderia adaptar à minha maneira de trabalhar, considerando, sobretudo, a importância da colaboração: seja através de colegas de trabalho, assistentes, parceiros, seja através de outras vias, a ajuda é imprescindível. Não é à toa que ali, entre as pessoas que frequentavam o ateliê, surgiram também algumas parcerias futuras.

A maneira de trabalhar de Fabrício Lopez e Ernesto Bonato foi criada por cada um deles dentro das exigências dos seus trabalhos e das possibilidades de seus corpos. Diversas exigências deles foram também as minhas, do meu trabalho e das possibilidades do meu corpo, mas há uma semelhança fundamental na necessidade de reinventar a postura diante do trabalho. Olhando para esses processos, pude compreender que deveria encontrar meus próprios meios e pude aproveitar a experiência deles para isso.

3.2 A Árvore



Figura 3.13 Simone Peixoto. *A Árvore*. Primeira montagem, 2013. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Por volta de julho de 2012, iniciou-se o trabalho para a realização de *A Árvore* e, ao mesmo tempo, a elaboração de um projeto que seria aplicado a um edital. Dessa forma, *A Árvore* é umas das obras que fizeram parte de um projeto feito pelos três artistas do Xilomóvel – Ateliê Itinerante, intitulado *Largofolhas*⁶ que está descrito no apêndice C. Entre o nascimento dessa

⁶ *Largofolhas* foi realizado em 2013 através do edital do FICC – Fundo de Investimento de Cultura de Campinas SP. Isso significa que houve um financiamento, o que foi fundamental para o início de sua realização.

ideia e o início da realização do trabalho, passaram-se alguns meses dedicados à elaboração, planejamento e testes. Foi nesse ínterim que alugamos uma casa e estabelecemos o ateliê do Xilomóvel, o que foi fundamental na realização desse projeto, tanto em relação ao espaço físico que comportaria esse fazer quanto ao auxílio dos colegas de ateliê na realização de algumas tarefas.

O plano previa que o resultado final deveria ter o tamanho real de uma árvore, porém aquela que escolhi tem aproximadamente dez metros de altura, e logo concluí que fazê-la em tamanho natural acarretaria um problema técnico com relação à proporção, que se tornaria mais importante do que as próprias questões do trabalho. Assim, entendi que a dimensão precisava ser reduzida, no entanto o embate do observador com a representação ainda deveria ser próximo ao de seu encontro com uma árvore adulta, bem maior que uma pessoa. Defini então uma dimensão, aproximadamente quatro metros de altura no total, ou seja, um pouco maior do que o dobro do tamanho de uma pessoa, imaginando que algo que é mais do que duas vezes o tamanho do observador se apresenta, para ele, como algo realmente grande, que está além de seu domínio, além do alcance das suas mãos.



Figura 3.14 Primeira fotografia da árvore.
fonte: arquivo pessoal

O primeiro passo do trabalho foi a criação de uma matriz a partir de uma fotografia da árvore escolhida, da maneira mais simples possível. Em um mesmo dia, eu fotografei a árvore com uma câmera digital amadora e, usando um projetor do tipo datashow, projetei a imagem em uma placa de compensado de 40 cm x 60 cm, desenhei a partir da projeção e gravei a imagem. Meu objetivo, nesse momento, foi mapear cada uma das etapas para depois, a partir do fazer, tomar decisões sobre os procedimentos e também sobre o resultado pretendido, acreditando que, somente com base na prática, eu poderia perceber a dimensão real do que implicaria esse trabalho.



Figura 3.15 Simone Peixoto, xilografia, 2012, primeiro teste para A Árvore.
fonte: arquivo pessoal

Com essa gravura impressa pela primeira vez, decidi que a imagem seria feita a partir de uma fotografia, pois a qualidade fotográfica trazia o tipo de relação entre representação e realidade que eu procurava. Porém, adotaria um procedimento diferente do adotado por Bonato, já que a ele interessava a riqueza dos tons de cinza que dão volume e profundidade à água e, para mim, o recorte de uma silhueta parecia mais atraente. Optei por manter essa estratégia da projeção da fotografia e desenhar a partir dela, porque queria conferir à imagem o traço do desenho ao mesmo tempo em que mantinha o aspecto de recorte fotográfico. O desenho de observação, em relação a um desenho feito a partir de uma imagem fotográfica projetada, tem

qualidades distintas, pois, apesar de apresentar o gesto da mão no desenho, visto de longe, ele revela um recorte essencialmente fotográfico da realidade.

Dessa forma, a imagem gerada é a silhueta da árvore em alto contraste, assemelhando-se ao que poderia ser sua sombra. Essa alusão à sombra apresentou-se como algo especialmente instigante, de que trataremos mais adiante.

A partir dessa primeira experiência, algumas decisões já puderam ser feitas: o material usado seria o compensado de madeira, já que este material é feito com madeiras naturais, mas pode ser encontrado em dimensões bem maiores do que a tábua de madeira natural. A outra conclusão foi a de que, inevitavelmente, a imagem teria que ser dividida em partes de até dois metros de comprimento cada uma, por causa do tamanho das placas de compensado que encontramos no mercado e também pela viabilidade de armazenamento, deslocamento e gravação dessas matrizes.

Com a imagem dividida, foi preciso decidir como seriam as emendas. Para que não ficassem evidentes, optei por não fazer cortes horizontais na imagem. Assim, aproveitando a estrutura natural da árvore, imitando seus próprios entroncamentos, a divisão foi feita considerando seus galhos maiores, pois são três grandes galhos que se trifurcam do tronco. Com isso, cada matriz teria aproximadamente (e no máximo) dois metros, um tamanho viável para gravar e encontrar as placas de madeira.

Para fazer essa divisão e ampliar a imagem no tamanho necessário, seria importante cuidar da qualidade dessa fotografia e, para isso, precisaria de um equipamento profissional. Nesse momento, outra decisão importante foi tomada. Eu poderia pedir ajuda para um colega e uma câmera emprestada, o que é, provavelmente, o que teria feito alguns meses antes, se não tivesse notado a importância de uma imagem de muita qualidade ao acompanhar o processo de criação da *Maré*. Mas compreendi que a melhor opção para mim, naquele momento, era confiar a alguém essa tarefa. Esse foi, então, o primeiro momento em que houve a colaboração de outra pessoa no projeto. Sabendo da importância dessa pessoa no processo, escolhi alguém que eu sabia que, além de ter conhecimento em fotografia, compreenderia as minhas pretensões e certamente poderia me ajudar a encontrar a melhor solução, enquadramento, etc. Essa escolha, desse modo, não era para uma prestação de serviço, mas para um parceiro nessa fase da criação.

A pessoa escolhida foi Carolina Vergotti, que, além de fotógrafa, também tem experiência com desenho e gravura e, como eu, acompanhou o processo de produção do projeto *Maré*, de Ernesto Bonato, onde nos conhecemos. Sua participação teve grande importância nesse processo, não somente em relação às questões técnicas, mas também simbólicas. No dia em que fizemos as fotos, fomos juntas ao local, mostrei a árvore e disse o que pretendia: o

desafio era capturar a árvore inteira na fotografia e separá-la do fundo. O enquadramento e ângulo foram decididos pela fotógrafa, confiando em seu olhar e tornando-a parte da história dessa criação.

No tratamento das imagens, ela também fez a separação dos galhos. Sensível às questões principais desse trabalho, Carolina encontrou uma solução muito inteligente. No lugar de recortar e isolar as partes, ela deixou em evidencia o galho de cada matriz, preservando o resto da árvore em um tom mais claro. Essa solução ajudou muito na criação do desenho, já que, na projeção, eu podia ver onde ficariam as emendas e como aquela seção em questão se relacionaria com as outras, podendo, assim, perceber a lógica do crescimento, o movimento natural e a direção da folhagem da árvore.

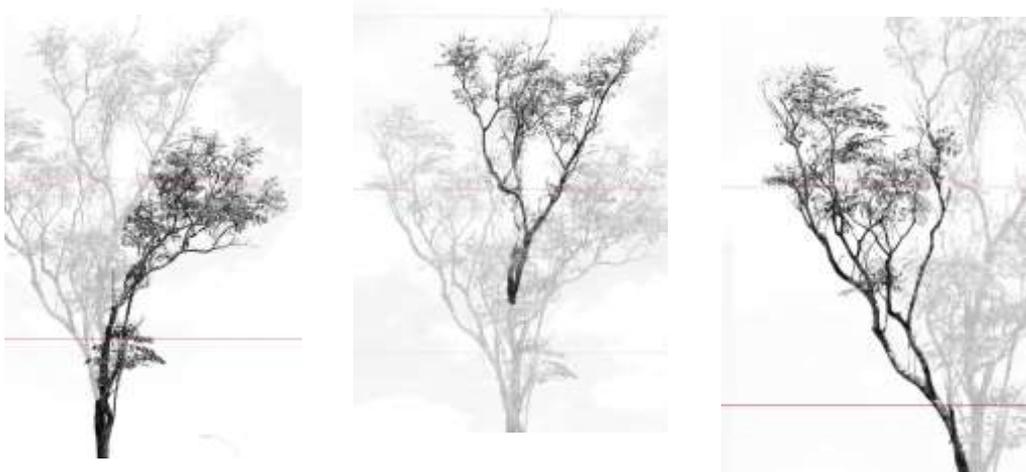


Figura 3.16 Fotografias tratadas por Carolina Vergotti para as imagens a serem projetadas.

fonte: arquivo pessoal

Essa estratégia me permitiu desenhar com mais desenvoltura e liberdade. Assim que o tratamento da fotografia ficou pronto, mais um teste foi feito. Gravei mais uma matriz de um dos galhos com aproximadamente metade do tamanho previsto. Nesse teste, percebi algumas dificuldades que seriam enfrentadas. Em primeiro lugar, teria que fazer essa projeção em um espaço muito grande. Para que os galhos tivessem a dimensão necessária, o equipamento deveria ficar a aproximadamente oito metros de distância da placa de madeira. Como eu não tinha uma sala com essa dimensão no ateliê, optei por utilizar o quintal e, por ser um ambiente ao ar livre, só poderia trabalhar à noite.

Outra questão importante dessa etapa do desenho diz respeito à resolução da imagem. Ao projetá-la com o datashow, a imagem fica nítida apenas à distância e, quando nos

aproximamos, ela fica bastante indefinida, quadriculada. Pela variação de tons, consegue-se ter uma ideia de onde a folhagem é mais densa e do que poderiam ser galhos e folhas, mas sem muita clareza. Assim, uma opção seria projetar com outro equipamento, um retroprojetor, por exemplo, que apresentaria uma imagem com melhor definição. No entanto, preferi usar o datashow, pois essa dificuldade de visualização acabou impondo uma postura mais atenta e interessante. Conhecendo a árvore real e partindo dos testes anteriores, precisei desenhar a partir de dois elementos, a grade de cinzas que a projeção me dava e minha memória da árvore real, redesenhando-a sobre a projeção.



Figura 3.17 Processo de desenho no compensado a partir da projeção, 2013–2015
fonte: arquivo pessoal



Figura 3.18 Processo de desenho no compensado a partir da projeção, 2013–2015
fonte: arquivo pessoal



Figura 3.19 Processo de desenho no compensado a partir da projeção, 2013–2015
fonte: arquivo pessoal

Com isso, o aspecto de desenho e o gesto das mãos são integrados à criação dessa imagem. Procurei, o quanto possível, preservar a qualidade da linha feita pela caneta. Para isso, em quase toda a matriz, busquei ser bastante fiel às linhas feitas no desenho, e assim o resultado das impressões ainda se parece muito com o desenho feito à caneta na madeira.

Começar a trabalhar com as placas de madeira para as matrizes definitivas também foi o início de uma rede de colaboração. O desenho foi feito nas placas inteiras de compensado (220 cm x 180 cm), para depois fazer o recorte da madeira com serra. Dessa forma, precisava de ajuda para transportá-la, instalar os equipamentos e depois guardar tudo. No planejamento do projeto *Largofolhas*, previmos a contratação de um assistente de ateliê, e foi assim que trouxemos para esse espaço um colega que se tornou, e continua sendo, um parceiro, Thiago Fernandes. A participação dele foi fundamental nesse projeto.



Figura 3.20 Gravação da primeira matriz.
fonte: arquivo pessoal



Figura 3.21 Primeira impressão.
fonte: arquivo pessoal

Cada desenho demorou entre três e quatro horas, de modo que foi preciso planejar essas sessões, começando assim que o sol se punha para terminar no mesmo dia. Muitas vezes, quem estava a me auxiliar aproveitava para também trabalhar ou apenas observava. Situações como essas são comuns em um ateliê compartilhado e, nesses momentos de trabalho, é preciso grande concentração, mas, ao mesmo tempo, convive-se com colegas, com quem se cria uma relação de parceria e cumplicidade através de uma fala silenciosa, da escuta atenta dos gestos e da leitura das necessidades de um ou de outro. Existe um diálogo sem palavras nos gestos, nas ações, nos ruídos produzidos pelas ferramentas, nos odores das tintas e solventes. Esse tipo de diálogo não pode ser ensinado ou negociado em palavras, pois acontece na ação. “As oficinas

estabelecem um movimento de coesão entre as pessoas através dos rituais de trabalho,” (SENNETT, 2008, p. 88). *Largofolhas* foi um laboratório para nosso novo modelo de parceria, o compartilhamento de um espaço de trabalho.



Figura 3.22 Primeira impressão, com Luciana Bertarelli
fonte: arquivo pessoal

A gravação das matrizes foi bastante penosa. Na primeira matriz, movida pela ansiedade de vê-la pronta, exigi mais do que podia do meu corpo. Trabalhei por muitas horas sem descanso e por muitos dias seguidos. Em três semanas, aproximadamente, concluí essa primeira matriz, mas precisei interromper o trabalho por algumas semanas, porque reativei uma lesão no pulso por conta do esforço. Compreendi que meu ritmo de trabalho teria que ser planejado e, então, para as próximas matrizes, defini que trabalharia por no máximo três horas em dias alternados. Isso aumentou bastante o tempo previsto para o trabalho, mas permitiu-me observar com mais atenção cada uma das etapas. A necessidade de mudança de ritmo foi, provavelmente, a responsável pelos muitos desdobramentos desse trabalho, dos quais falaremos em seguida.

Após a finalização da primeira matriz, iniciou-se o trabalho de impressão, etapa que também foi cheia de novas experiências e aprendizados. A primeira impressão foi um teste em papel, e o que tínhamos disponível era um papel offset em rolo, bastante inapropriado para impressão, mas, nesse momento, todos que frequentavam o ateliê estavam ansiosos para ver o resultado, de forma que realizamos uma impressão a oito mãos. Esse foi um momento especial para nós. Nessa ocasião, muitos resultados estavam surgindo no ateliê para o projeto *Largofolhas*, e todos nós participamos do processo de cada um, amigos e parceiros sempre

visitando o ateliê, cheiro de café e tinta gráfica, os sons do trabalho e de conversas animadas, plenas de realização. Afinal, caminhávamos juntos, cada um nos seus passos, porém lado a lado, colhendo os resultados de meses de trabalho. Esse foi o cenário onde foi feita a primeira impressão do primeiro galho de *A Árvore*. Se esse trabalho se refere ao crescimento e amadurecimento, é no mínimo coerente que o primeiro vislumbre de sua concretização tenha acontecido em um contexto como esse.



Figura 3.23 Registro de processo. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Não é possível imprimir essas matrizes sem auxílio. São necessárias, no mínimo, duas pessoas para posicionar o papel ou tecido sobre a matriz para imprimi-la. A entintagem e impressão também são bastante trabalhosas, difíceis de serem feitas por uma só pessoa, de maneira que procurei sempre o auxílio de algum colega para essa tarefa. Nesse momento, contava especialmente com a ajuda do Thiago Fernandes, assistente no projeto, e juntos descobrimos as adaptações que teríamos que fazer para a impressão em tecido, que era o plano inicial. Diferente do papel, o tecido é flexível, muito mais permeável, mais leve. Dessa forma, substituímos ferramentas de impressão, experimentamos diferentes consistências para a tinta, diferentes quantidades de tinta na entintagem e descobrimos gestos e movimentos para colocar e tirar o tecido impresso da matriz. Muitas impressões foram descartadas, e grande parte do trabalho foi feita apenas para descobrir novos procedimentos, sem sucesso no resultado. Foi preciso muita paciência e comprometimento, e esse trabalho em dupla tornou essa tarefa um lugar de trocas e diálogo. Diversos artistas falam da importância do impressor ou do assistente

de ateliê de gravura, e observo que a parceria e cumplicidade que se estabelecem nesse aspecto é fundamental.

3.3 Desdobramentos e percurso poético



Figura 3.24 Registro de processo. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

A partir dessa descrição a respeito das escolhas, reflexões iniciais e soluções técnicas de *A Árvore*, podemos, então, aprofundar as questões do percurso criativo e dos diversos desdobramentos técnicos e simbólicos de *A Árvore*:

Estamos falando do trabalho indispensável para dar aos olhos o conhecimento das formas. Processo através do qual dá-se a conhecer algo que não existia anteriormente como tal, e que passa a existir a partir de certas ações do artista que vão dando determinadas características a esse objeto em construção. Trata-se, portanto, do trabalho criador de construção de novos sistemas ou novas coerências; engendramento de novas formas em um contínuo percurso transformador [...] (SALLES, 1998, p. 52).

Nessa citação, Cecília Almeida Salles descreve um aspecto do processo de construção de uma obra. Esse engendramento de ações é parte de qualquer processo criativo. O processo de *A Árvore* não é diferente e, além disso, a sequência de ações e transformações continua após a concretização da obra, recriando-a sucessivamente.

Para nos aprofundarmos nas questões mencionadas, é importante retomar as origens desse trabalho. O primeiro ponto para o qual podemos olhar talvez seja o encontro com o modelo, a árvore real adulta e a percepção de que aquela já era uma árvore conhecida. Esse é,

inegavelmente, um momento crucial, mas será que poderíamos apontar esse exato momento de arrebatamento pelo reconhecimento da árvore observada e desenhada há 15 anos como o início do trabalho? Ou seria o momento do primeiro esboço em papel? Ou, ainda, quando a ideia que estava na minha cabeça foi externalizada e pôde ser vista por outros, o que caracteriza o primeiro momento de diálogo, quando o desejo de compartilhamento e realização começa a se concretizar? Sobre esse último ponto, Cecília Almeida Salles se refere a uma recompensa material: “A recompensa material seria o trabalho de manipulação de fontes materiais. Seu pensamento é transformado em ação, que se move em direção à estrutura em formação.” (SALLES, 1998, p. 52). Com todas essas hipóteses, será que podemos também considerar como início dessa obra aquele dia em 1999, quando a árvore ainda era uma muda e a desenhei como exercício de aula, momento em que não poderia, de maneira alguma, planejar nada a respeito desse trabalho e de sua transformação?

Concluo que podemos compreender todos esses momentos como fragmentos de um processo, porém não é possível precisar o momento exato da criação de uma obra. O que existe é uma rede de acontecimentos que leva a uma série de reflexões, elaborações e soluções materiais para que ela se concretize. Poderíamos explorar cada uma dessas hipóteses, sob diferentes aspectos, e, a partir deles, construir diferentes narrativas sobre esse processo. Mas o que há de mais importante sobre a reflexão acerca da origem desse trabalho não é o ponto exato de partida, mas a relação com a minha própria história. Por trás dessa árvore está a narrativa de um fato vivido: eu a desenhei há tantos anos e ela ainda existe para me fazer lembrar da minha própria história.

Todas as pessoas com quem me relacionei dentro e fora da universidade, colegas, professores, parceiros de profissão, todos estão na história que é “contada” na realização de *A Árvore*. Não existe uma narrativa verbal, mas tudo que faz parte do meu amadurecimento está representado nela simbolicamente. Nada disso será perceptível a quem a observa, o que não significa que não seja importante na sua criação.

Durante esse processo, diariamente revisitei essa história, reencontrei objetos e pessoas que dela participaram, e a cada reencontro, especialmente com aqueles que participaram do início dessa história, ou seja, colegas que, como eu, também se transformaram e amadureceram, veio-me à lembrança essa árvore, e, no meu dia a dia, olhava novamente para o trabalho e resignificava-o. Como mencionado, essa narrativa não está explícita no trabalho, mas esteve em minha memória durante todo o tempo em que o realizei. No entanto, se a pessoa que encontra *A Árvore* em uma praça não pode acessar esse lado do trabalho, então qual é o papel dessa memória no resultado da obra? É impossível para o artista responder a essa

pergunta. Cabe então ao pesquisador investigá-la? Também não saberia dizer o quanto é possível realizar essa investigação, pois como se deve qualificar algo que fez parte de um processo e que não é visível? O que podemos dizer com garantia é que, caso a história fosse outra, caso não existisse esse envolvimento emocional, teríamos uma obra diferente.

A referência autobiográfica é explorada em trabalhos anteriores, de forma bastante evidente na série *Cada Lugar*, que está descrita no apêndice E. No entanto, se nessa série se representavam cenas e objetos da minha casa, do meu cotidiano, a relação da minha história com a dessa árvore não é algo que possa ser visto no resultado final da obra, mas que serve de motivação e substrato simbólico para a criação.

Creio que o que serve de motivação ao artista pode ser algo tão distante da leitura objetiva de uma obra quanto a história de vida de uma pessoa em relação a seu retrato. Evidentemente, tudo o que a pessoa viveu está em seu corpo, mas não é sempre perceptível aos olhos. É possível intuir sentimentos e desejos, impulsos que foram construídos através da história pessoal daquele indivíduo. Assim, uma obra pode, também, carregar esse impulso, que é algo absolutamente subjetivo e imaterial. No encontro de um observador com a obra, estabelecem-se relações e diálogos que podem conter traços dessa construção imaterial que permeia criação. A leitura é subjetiva, e, para cada indivíduo, a conexão acontece de forma diferente, ou seja, não podemos medi-la ou qualificá-la, mas os pensamentos e memórias que conduziram a mão do artista no fazer da obra, eu acredito, fazem parte da sua materialização e podem acessar o outro de alguma maneira possível para ele próprio.

3.3.1 O fotográfico

Para mim, é extremamente difícil criar uma imagem sem a observação do real, pois é através do contato com um objeto que poderei representá-lo e, na representação, estarão presentes os aspectos físicos e também subjetivos desse objeto. Em geral, os meus trabalhos sempre trazem a representação de objetos e espaços físicos, e é a partir deles que crio narrativas, significados, subjetividades. Em um certo sentido, para mim, a lógica da representação tem algo de fotográfico, pois, para que eu possa representar, é necessário uma espécie de contato físico com o objeto representado. Tenho como referência importante a relação, estabelecida por Roland Barthes, entre fotografia e referente:

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma mobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagô do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a

um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (os tubarões, segundo Michelet) que navegam de conserva, como que unidos por um coito eterno. A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e por que não: o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber, mas não perceber (eu ainda não sabia que, dessa teimosia do Referente em estar sempre presente, iria surgir a essência do que eu buscava).(BARTHES, 1980, p. 16-17.)

Identifico, nessas palavras, a relação da fotografia com a minha forma de representar, a imagem ligada a seu referente por um desejo de confundir-se com ele. Isso não significa que esta seja uma representação mimética ou alguma espécie de trompe l’oeil⁷. Pelo contrário, a identificação acontece apenas no momento do fazer, como uma forma utilizada por mim para me aproximar do objeto: o desenho é uma versão transformada da realidade, e essa transformação é o que eu posso incidir sobre ela. Assim, a diferença entre a realidade e a representação é a minha relação com essa realidade.

É evidente que esse aspecto que estou chamando de fotográfico no desenho não o transforma em uma fotografia. Existe uma diferença substancial entre essas duas linguagens, a fotografia⁸ é um índice, o desenho não. O termo índice, usado aqui, está pautado no conceito instituído por Charles S. Peirce.

Se um quadro pode ser pintado de memória ou graças aos recursos da imaginação, a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material. É deste eixo físico sobre o qual se produz o processo de referência que fala C.S. Peirce, quando se volta para a fotografia como exemplo da categoria de signos que denomina “indiciais”. ‘As fotografias e, especificamente, as instantâneas são muito instrutivas, porque sabemos que sob determinados aspectos se parecem exatamente com os objetos que representam, mas essa semelhança se deve às fotografias que foram produzidas em circunstâncias tais que eram fisicamente forçadas a corresponder à natureza ponto por ponto. Sob esse enfoque, portanto, elas pertencem à segunda classe de signos; os signos de conexão física.’ E Peirce dá a essa classe de signos o nome de índice.” (KRAUSS, 2014, p. 151)

Um índice é algo que está relacionado a seu referente de forma mecânica, inquestionável, ele prova sua existência. O desenho é uma representação subjetiva. Apesar de buscar um aspecto fotográfico no desenho, ainda que este aspecto seja perceptível, ele sempre o será de forma subjetiva. Existe, portanto, no índice, uma potência de realidade, um sentido de

⁷ Trompe l’oeil: Recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, como indica o sentido francês da expressão: trompe, “enganar”, l’oeil, “o olho”. Seja pelo emprego de detalhes realistas, seja pelo uso da perspectiva e/ou do claro-escuro, a imagem representada com o auxílio do trompe l’oeil cria no observador a ilusão de que ele está diante de um objeto real em três dimensões e não de uma representação bidimensional (TROMPE L’OEIL. In: Enciclopédia Itaú Cultural).

⁸ Considera-se aqui a fotografia tradicional, captura da imagem por meio mecânico, desconsiderando-se o forjamento e manipulação de imagem.

verdade que não existe em representações que não são indiciais. É exatamente esse sentido de realidade que me interessa e que busco tangenciar em cada representação que crio.

Assim como a fotografia, muitas outras técnicas criam índices. Para usar um exemplo bastante prosaico e, por isso mesmo, significativo, a impressão das digitais que usamos em documentos é um índice, pois são usadas como forma de reconhecer, identificar e atestar a presença ou existência de uma pessoa. São muitos os exemplos, desde os mais elaborados e técnicos, como os exames diagnósticos, as moldagens, até os mais diretos e instantâneos, como as pegadas e até as sombras. Para não nos perdermos em referências distantes, podemos pensar em algumas imagens e objetos criados como índices em objetos artísticos, como é o caso das impressões por contato, moldes de objetos tridimensionais, etc.

A impressão por entintamento de objetos ou impressão por contato também são índices. Esse tipo de impressão cria uma marca a partir do contato real do objeto com o suporte e isso evidencia a existência de um objeto assim como de uma ação a qual ele foi submetido. A fotografia é obtida por um aparato mecânico que se serve da luz para capturar a imagem de um objeto. A impressão por contato desse objeto é também um procedimento mecânico, e o resultado pode ser menos nítido do que a imagem fotográfica, mas irrefutavelmente verossímil, pois ele é uma captura mecânica de uma imagem gerada diretamente por ele.

Frequentemente, realizei a impressão diretamente de objetos, pois uma característica dessas imagens é especialmente instigante para mim. Nem sempre a impressão é nítida o suficiente para que o objeto impresso seja facilmente reconhecível, e é necessária a interpretação do observador, tornando a imagem subjetiva, ainda que criada por um procedimento mecânico.



Figura 3.25 Simone Peixoto. sem título. Monotipia sobre tecido, 2009 (52x96cm).
fonte: arquivo pessoal

A esse respeito, é interessante notar a obra *With my tongue in my cheek* (Com a minha língua na minha bochecha⁹), de Marcel Duchamp, em que o artista faz uma relação entre a verossimilhança e o índice. A obra se constitui de dois elementos, o desenho de um autorretrato em tamanho natural e, sobre ele, uma peça de gesso feita a partir de um molde do próprio rosto do artista. Essa peça está posicionada exatamente sobre a sua parte correspondente no desenho, sua bochecha e uma parte de seus lábios. Como sabemos, essa peça foi feita a partir de um molde, sendo um índice, e ela atesta a existência desse rosto e, conseqüentemente, do próprio artista. Porém o gesso representa um fragmento do rosto que, sem o desenho, que atua como uma espécie de legenda, dificilmente poderia ser reconhecido. Nesse caso, o desenho, que não é índice de nada, é a parte mais reconhecível ou verossimilhante. Em *With my tongue in my cheek*, portanto, Duchamp evidencia a ambigüidade da representação, estabelecendo um jogo entre dois elementos: um subjetivo, o desenho, e um feito por meio mecânico de captura da forma, ligado fisicamente ao referente, mas nem por isso mais claro ou assertivo.

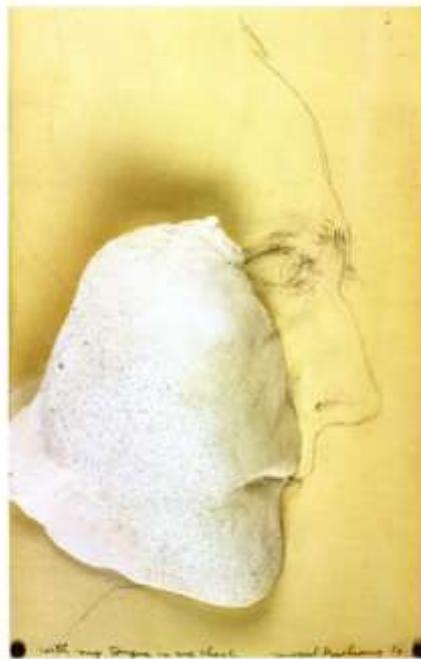


Figura 3.26 Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*. Gesso e desenho a lápis sobre papel sobre madeira, 1959, (25x15x5,1cm).

fonte: https://www.toutfait.com/issues/issue_1/Articles/touge_BIG.html. (acesso em 18 de julho de 2018)

Em *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, de Georges Didi-Huberman (1997), o autor trata especificamente da impressão por contato de objetos que geram imagens ou outros objetos em relevo. Segundo o autor, a impressão por contato é uma técnica, mas não é uma invenção, ela é imemorial, anacrônica. No

⁹ Tradução nossa.

entanto, o ato de imprimir não pode ser confundido com um gesto rudimentar (do latim *rudis*), ou seja, rude, grosseiro, inculto, não trabalhado, ao contrário, a impressão é simples, pode até ser fácil de se obter, mas a simplicidade da impressão nada tem de rudimentar.

Ainda que se considere que uma impressão não fabrica nada, ela revela algo através da relação direta (contato) entre um corpo e um substrato. Ao fazê-la, criam-se relações materiais que resultam em um objeto concreto, por exemplo, uma estampa, mas que também envolvem relações simbólicas.

Fazendo uma comparação entre a impressão e a fotografia, Didi-Huberman relembra as impressões de mãos feitas na pré-história. Segundo o autor, trata-se de um sistema figurativo que gera, a partir do contato físico, um resultado visual de semelhanças “exatas” com o objeto representado, tão exatas quanto as silhuetas do século XVIII (das quais falaremos mais adiante) ou a Janela em negativo de Fox Talbot (1835).



Figura 3.27 Mãos em negativo localizadas em Bornéu.

fonte: <http://www.bradshawfoundation.com/hands/index.php>. (acesso em 23 de agosto de 2019)

Essa relação entre as mãos impressas e a fotografia nos faz refletir sobre o que consideramos uma semelhança exata. Aparentemente, nos dias de hoje, a imagem de uma fotografia é o exemplo mais claro do que reconhecemos como a prova mais irrefutável da existência de algo. Ao mostrar uma fotografia, dizemos “esta é a minha mãe”, nossa percepção está moldada para acreditar na fotografia como algo que é, e não apenas como uma representação. Mas é evidente que uma representação indicial, ligada mecanicamente ao seu referente, ainda assim é uma ilusão, isso por que nenhum índice é o seu referente, nem mesmo é uma cópia dele e, em última instância, o índice continua sendo uma representação.

Philippe Dubois defende a tese de que o desenvolvimento do meio fotográfico

transformou a nossa relação com a representação do “real” baseado no que ele chama de “lógica do índice” (1993, p. 112), que, segundo o autor, emerge da fotografia. Porém, ao investigar as origens dessa proposição na história da fotografia e seus antecedentes conceituais, Dubois encontra traços da lógica indiciária presente em toda a história da representação.

A respeito da problematização do “real”, vemos um bonito exemplo na série *Carbon Heritage*, de Marcelo Moscheta. Marcelo é um artista brasileiro que nasceu em 1976, em São José do Rio Preto, SP, e hoje vive e mantém um ateliê na cidade de Campinas, SP. Mas sua pesquisa artística envolve deslocamentos para lugares remotos, onde observa e coleta elementos da natureza, levando-o a viajar e criar lugares de trabalho em diversas partes do mundo através de residências artísticas. *Carbon Heritage* é uma série criada a partir de alguns desses deslocamentos. Durante alguns anos, em viagens, Marcelo colecionou fotografias de árvores em diferentes paisagens para criar esta série:

As obras desta série são baseadas em fotografias tiradas pelo artista em suas viagens. Uma vez que a imagem é composta, as árvores são apagadas no Photoshop e depois são desenhadas usando-se papel carbono, sobre o mesmo lugar onde estavam anteriormente.

Esta operação cria um esquema que se mistura com nossa percepção das coisas que conhecemos bem e acrescentam uma pergunta sobre a imagem: era aquela uma árvore real que teve sua cor manipulada? Ou era um “real” desenho sobre uma fotografia? A dúvida dura enquanto passamos algum tempo à procura de pequenos detalhes. O desenho é revelado sob uma delicada camada de cera e carbono e revela uma tentativa de forjar lugares ideais pela união de dois elementos separados.

A herança descrita nestas imagens reúne um sentimento de pertencimento, permanência e idealização de lugares e elucida os esforços do artista como produtor de imagens - algumas dessas árvores pertencem a essa mesma cena original e outras são colocadas lá, deslocadas de seu local original. Um catálogo de imagens de espécimes é criado impulsionado pelo desejo de nomear e organizá-los. (MOSCHETA, Marcelo, 2019)



Figura 3.28 Marcelo Moscheta. *Carbon Heritage*. Monotipia com papel carbono sobre impressão em papel fotográfico de algodão e carimbo 53 cm x 50 cm cada 2007/2012.

fonte: <https://www.marcelomoscheta.art.br/carbon-heritage>. (Acesso em 10 de Fevereiro de 2019)



Figura 3.29 Marcelo Moscheta. Carbon Heritage. Monotípia com papel carbono sobre impressão em papel fotográfico de algodão e carimbo 53 cm x 50 cm cada 2007/2012.
 fonte: <https://www.marcelomoscheta.art.br/carbon-heritage>. (Acesso em 10 de Fevereiro de 2019)

Há, nessas obras, um jogo entre realidade, representação e ficção (já que algumas imagens não correspondem à realidade). Estamos diante de uma fotografia que nos mostra que a realidade foi manipulada, por vezes restituída, e outras recriada, sem que possamos ter certeza do que acontece em cada caso. A série instiga o receptor a sair de sua passividade, simplesmente acreditando que “isso é uma árvore” para um lugar de questionamento: “isso é uma árvore?” .

Retornando às reflexões de Didi-Huberman acerca das mãos em negativo, o autor completa que as impressões das mãos tornam possível algo que outras impressões não atingem: a silhueta recortada não mostra a face do retratado, mas a aplicação direta da mão, sua sombra, a torna imediatamente reconhecível e de forma individualizada. O contato físico das mãos sobre a parede parece trazer um aspecto simbólico importante para essa imagem, como se fosse algo anterior à representação, ou seja, algo entre o factual e a representação. Didi-Huberman atenta para a outra face dessa representação, lembrando que, ao aspergir-se o pigmento sobre a mão em contato com a parede, a própria mão é transformada, tingindo-se de vermelho e transformando-se em um “dispositivo de complementaridade à distância” (*dispositif de complémentarité à distance*, DIDI-HUBERMAN, 1997, p.46), baseado na ausência. Ao mesmo tempo em que a parede fica tingida com a exceção do contorno da mão, esta própria mão está tingida do vermelho que a faz lembrar do contato com a parede.

No meu processo criativo, a maneira como compreendo esse aspecto fotográfico das imagens é muito próxima àquela como percebo os procedimentos construtivos da gravura. Talvez a principal proximidade esteja no caráter indireto, assim como nos procedimentos mecânicos de captura da imagem. A gravura pressupõe o uso de uma matriz, uma ferramenta para a criação de imagens e, supondo-se que a impressão seja o resultado final do processo, o artista cria ou seleciona este objeto que é gerador de imagens, a matriz. “Matriz vem da palavra

latina matrix, que significa fêmea grávida e remonta a mater, mãe. Com o uso da matriz, é que se chegará à produção dos múltiplos, os ‘filhos’. Estes sim, representação final da obra.” (COSTELLA, 2006, p. 19).

Desse objeto gerador, por sua vez, não resulta uma única imagem, pois ele gera cópias, que podem ser iguais ou diferentes. Cada técnica de gravura traz isso de maneira particular e, independentemente da técnica, o fato de existir um objeto gerador da imagem implica que ela não é feita diretamente pelas mãos do artista. Essas mãos, ou desígnios do artista, estão compelidas a este objeto, a matriz. Por sua vez, os procedimentos fotográficos também têm uma relação mecânica com a imagem, no sentido de buscar uma verossimilhança maior e mais irrefutável do que aquela obtida pelas mãos. Assim, tanto no fazer da gravura quanto da fotografia, existem objetos que agem como intermediários e fazem com que o autor opere em função desse objeto mecânico, que pode ser o aparato fotográfico ou a matriz e seus acompanhantes (colher, prensa, etc): “[...] a fotografia faz parte da classe de signos que mantêm com sua referência relações que subentendem uma relação física, ela faz parte do mesmo sistema que as impressões, os sintomas, os traços, os índices” (KRAUSS, 2014, p. 15).

Se compararmos o modus operandi da xilogravura com o da fotografia, por um lado a matriz se aproxima do negativo da fotografia analógica, já que ambos são geradores da imagem. Por outro, ela se distancia dele, pois o negativo é também gerado por uma captura mecânica, enquanto a matriz é manufaturada. Podemos considerar, então, que a matriz é o referente e a cópia da gravura é o índice da matriz. Já na fotografia, o referente seria um recorte da realidade. Nesse sentido, a cadeia operatória da gravura contém um sistema referente e índice, enquanto a fotografia necessita de um referente externo, que é o objeto fotografado.

Dessa forma, a matriz é um elemento de grande potência e significado na obra, embora seja uma parte oculta do processo. Talvez essa peculiaridade resida no próprio fato de fazer parte da intimidade do ateliê. Normalmente, salvo raras exceções, a matriz não é apresentada ao público. Ela é guardada no ateliê do artista, em um acervo longe dos olhos de todos.



Figura 3.30 Matrizes no ateliê. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

No entanto, como a impressão é um espelho da matriz, é natural a vislumbrarmos quando estamos diante de uma impressão, imaginando do que material é feito, como são os sulcos gravados, etc., especialmente por aqueles que também fazem gravuras. Portanto, o contato com a matriz de um artista é algo especial e, dentro dessa cadeia operatória, a matriz é o elo entre a impressão e a mão do artista. Através dela, podemos ver o percurso de suas mãos pela matéria, em especial com relação às matrizes em relevo, como é o caso da matriz de xilogravura, que envolve uma gravação à faca, sulcos e relevos calcados na madeira. A ação do artista é traduzida pela matriz no resultado da impressão, uma tradução que se dá pela matéria¹⁰. O artista planeja, ao gravar a matriz, o resultado da imagem, mas há algo aí que resulta da relação entre as duas matérias, matriz e suporte da impressão. O aspecto matérico que resulta dessa relação é orquestrado pelo artista, mas é como se prescindisse de suas mãos.

Para artistas que fazem cópias únicas de suas gravuras, isso fica evidente, pois, se não é a reprodutibilidade o que buscam, são seus procedimentos materiais, o fazer e os aspectos da marca da impressão de uma matéria sobre outra que diferenciam a gravura de outras linguagens. Como um exemplo, Fabrício Lopez poderia fazer pinturas, se o que estivesse buscando fossem as cores e as formas, já que muitas de suas gravuras são cópias únicas, mas a ele interessa o fazer da matriz e a marca da impressão.

¹⁰Lembro-me de uma situação em que um artista que admiro viu uma gravura minha e também a matriz que, por acaso, estava perto da gravura. Ele não hesitou em pegá-la na mão e elogiar não a gravura, mas o trabalho da gravação, dizendo que era uma gravação muito limpa e elegante. Esse comentário me emocionou tanto ou mais do que um elogio à imagem, pois sei o quanto, para muitos gravadores, a ação do encavo é parte da obra.

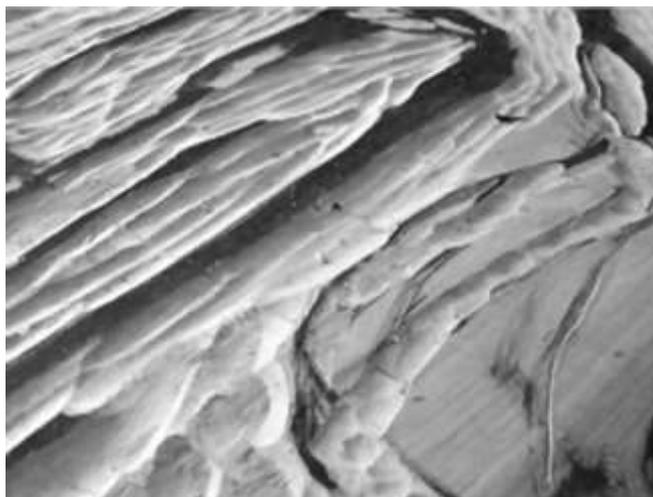


Figura 3.32 Detalhe de uma matriz de Fabrício Lopez.
fonte: LOPEZ, 2009

Seguindo essa mesma lógica de pensamento, a reprodutibilidade também foi enormemente facilitada hoje. Como sabemos, uma imagem pode ser fielmente reproduzida em um número infinito de cópias. Muitos artistas utilizam ferramentas industriais para criar tiragens de suas imagens, algo que a arte e o mercado da arte tranquilamente absorveram. Para mim, a escolha pela gravura envolve, além da possibilidade de reprodução, aspectos que vejo como especificidades dessa estética: os procedimentos, o fazer manual e a própria relação com a matéria, os insumos e suportes, os procedimentos, muitas vezes trabalhosos e lentos.

Retomando uma reflexão sobre a gravura que envolve a característica indireta dessa linguagem, a matriz poderá gerar cópias iguais ou diferentes. Tradicionalmente, como já citado, o autor da gravura define uma prova (B.P.I.: Prova boa para impressão, conforme mencionado anteriormente) para ser o parâmetro para todas as cópias, que devem ser iguais a ela. Porém, se nesses casos é preciso definir um parâmetro, isso significa que também é possível gerar imagens diferentes. Falaremos aqui usando o exemplo específico da xilogravura, embora existam, em todas as técnicas, possibilidades de variação. Elas são desde as mais sutis, como a quantidade de tinta na matriz, a pressão incidida, o posicionamento da mancha¹¹ no suporte, até variações maiores, como a alteração de cor, o uso de máscaras e recortes na matriz e de diferentes suportes. Assim, uma matriz pode criar um número infinito de imagens diferentes.

¹¹ Mancha é como chamamos a área da impressão sobre o suporte. O mais comum é que esse suporte seja maior do que a matriz, então a mancha é a área que ocupa a imagem impressa pela matriz.



Figura 3.33, Simone Peixoto, Sem título. 2012. Xilogravuras sobre papel (51x38cm, cada obra).
fonte: arquivo pessoal



Figura 3.34 Simone Peixoto, Sem título. 2012. Xilogravuras sobre papel (51x38cm, cada obra).
fonte: arquivo pessoal

Essas possibilidades de alteração da imagem a partir da mesma matriz é algo que me interessa muito e que as técnicas de reprodução permitem realizar. A cada variação de suporte, dimensão e composição, crio obras simbolicamente diferentes, para contextos e leituras distintas, mas elas ainda guardam uma relação germinal, frutos da mesma “mãe”, como obras irmãs. É inegável a relação estabelecida entre obras que foram criadas a partir da impressão das mesmas matrizes, algo a que poderíamos chamar parentesco. A mim, interessa explorar e problematizar esse parentesco entre as obras. Em *A Árvore*, muitos trabalhos diferentes foram feitos utilizando-se as mesmas matrizes. Trabalhos que foram apresentados em lugares distintos e em diferentes circunstâncias. Certamente não será possível e nem necessário que o observador

conheça todas as versões dessa obra. Contudo, caso uma mesma pessoa se encontre com mais de uma delas, poderá relacioná-las, agregar significados e sensações que teve em um ou outro encontro. Nesse sentido, a matriz tem uma história e uma memória e, ao encontrar diversas impressões da mesma matriz, pode-se construir essa história.

Como já mencionado, *A Árvore* foi concebida para ser apresentada ao ar livre, pendurada em árvores naturais. As impressões saem do ateliê e voltam para a natureza, interagem com a luz, a sombra, o vento, e o tecido se movimenta, dobra-se. A escolha do tecido como suporte permite que o trabalho possa ser instalado em um espaço aberto, sofrendo a ação do tempo. A maleabilidade e o caimento também tiveram papel importante no resultado. Além disso, a transparência do tecido escolhido procura potencializar essa justaposição, deixando-se entrever-se e misturando-se à paisagem e à vegetação natural. Escolhi o tecido *voil* por ser bastante transparente e também por ser um tecido sintético bastante resistente e, por isso, poderia suportar melhor a ação do tempo em exposição ao ar livre.

3.3.2 Sombras

A fotografia, por seu princípio constitutivo, distingue-se fundamentalmente de sistemas de representação como a pintura ou o desenho (dos ícones), bem como dos sistemas propriamente linguísticos (dos símbolos), enquanto se aparenta muito significativamente com os signos, como a fumaça (índice do fogo), a sombra (alcance), a poeira (depósito do tempo), a cicatriz (marca de um ferimento), o esperma (resíduo do gozo), as ruínas (vestígios do que estava ali) etc. (DUBOIS, 1993, p. 61.)

Interessava-me a semelhança da imagem impressa com a de uma sombra. Isso acabou se tornando um novo desdobramento para o aspecto fotográfico do trabalho e me instigou desde o primeiro teste realizado.

Para criar essa sensação, deveria escolher também um tecido que se misturasse ao ambiente, evitando fazer um recorte da paisagem, fundindo-se a ela. A escolha pela cor também foi feita a partir dessa prerrogativa. O cinza bem claro foi o que mais se aproximou dessa intenção. Misturando-se às sombras das outras árvores, os diferentes cinzas se sobrepuseram e criaram a fusão entre a impressão e as sombras. Esse cinza também não reflete a luz como o tecido branco, mas é claro o suficiente para permitir sua passagem.

Uma característica surpreendente do *voil* é que mesmo a área impressa com a gravura permaneceu translúcida, a fibra sintética do tecido não foi alterada pela impressão (nos tecidos de algodão, as fibras tendem a ficarem amassadas e fundir-se entre si com a tinta e a pressão

aplicada). Assim, mesmo a área impressa, conforme a condição de luz, deixa entrever o que há por trás.

Quando a primeira impressão ficou pronta e pude instala-la entre os galhos de uma árvore, o movimento, algo que eu já previa, mostrou-se muito mais potente do que imaginado.



Figura 3.35 Simone Peixoto. A Árvore, 2015, ciclo básico, Unicamp. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Preso apenas na parte de cima, o tecido, muito leve, fica solto ao vento, agitando-se e dobrando-se, içando e pousando de maneira imprevisível, às vezes bem lentamente, subindo até ficar quase paralelo ao chão, formando uma barriga ao descer de volta, e outras vezes rápido e nervoso, tremulando e estalando. Esse movimento gerou outro fator inesperado, pois ele criou uma ambiguidade entre o que estamos vendo, sombras, árvore e impressão da xilogravura. O tecido se transforma em uma espécie de filtro para o que vemos através dele. Sendo o tecido claro e a mancha da impressão escura, dependendo da luz que incide e de como ela incide, a área mais clara ou a mais escura torna-se mais ou menos translúcida. Quando o tecido está em movimento, isso muda a todo o momento, e não somos capazes de distinguir as mudanças no tempo em que ocorrem. Nessa situação, o tecido, a imagem impressa, as sombras das árvores e as próprias árvores vistas através do tecido, tudo isso se confunde e, por instantes, não conseguimos distinguir representação e realidade.

Além disso, o tecido é um filtro selecionando o que é possível se ver através da área impressa (mais escura) e o que fica menos visível na área não impressa (mais clara). Mas ele é também um filtro entre a realidade e a representação. A ambiguidade entre as sombras da árvore e as sombras da impressão da xilogravura gera uma tensão entre o real e a representação,

problematizando a verdade sobre essa paisagem, transformando-a e sendo transformada e movimentada pela dinâmica do seu entorno. Contrapor a representação da árvore com as árvores da paisagem e suas sombras reais evidencia a natureza da representação e a potencializa. O velar e o desvelar contínuos criam o “entrever” de algo intangível, algo que está exatamente entre a realidade e a representação, uma espécie de verdade que acontece na relação da obra com o receptor. Também representa algo que acontece na minha relação, o fazer meditativo e laborioso que se deu ao reconstruir com o máximo de prontidão cada galho, cada folha.

As sombras têm grande potência simbólica no que tange à representação. Com efeito, no capítulo Histórias de sombra e mitologias de espelhos — os índices na história da arte, Dubois (1993) faz um percurso pela história factual, simbólica e conceitual da representação, encontrando a cada ponto uma relação direta com a lógica do índice e, inicialmente, reforçando com veemência a relação conceitual e simbólica da sombra.

Para fazer com que se tornasse uma sombra, não há meios tons descritos por hachuras, ela é o recorte seco da silhueta da árvore original. A referência às sombras remete novamente à busca pela relação com o fotográfico. Curiosamente, o termo “silhueta” tem origem em um aparato que tangencia a história da fotografia. No século XVIII, popularizaram-se, na Europa, os “perfis em silhueta” (DUBOIS, 1993, p.135). Etienne de Silhouette (1707-1767), ministro de Luís XV, criou um aparato que auxiliava o desenho e recorte no papel de uma forma projetada do rosto de pessoas. Uma vela era colocada ao lado da pessoa e, do outro lado, um anteparo transparente ou translúcido próximo ao rosto, que podia então ser copiado para transformar-se em “retrato de sombra”, como foi chamado por Philippe Dubois.

Émile Littré traz para o seu Dictionnaire essa nota do Journal Officiel (29 de agosto de 1839):

O castelo de Bry-sur-marne foi construído em 1759 por Etienne de Silhouette... uma das principais distrações desse senhor consistia em traçar uma linha em torno da sombra de um rosto a fim de ver seu perfil traçado na parede; muitas salas de seu castelo tinham as paredes recobertas dessas espécies de desenhos que chamamos de silhuetas a partir do nome de seu autor, denominação que permaneceu para sempre. (DUBOIS, 1993, p.136)



Figura 3.36 Máquina de retratar os perfis de sombra, século XVIII.
fonte: Dubois, 2006

Os retratos em silhueta se tornaram moda, já que eram uma forma barata de se mandar fazer um retrato. Com sua popularização, Gilles-Louis Chrétien inventou, em 1783, o *Physionotrace*, um dispositivo semelhante ao de *Silhouette*, mas que, acoplado a um pantógrafo, podia gravar a imagem do perfil em cobre, podendo, assim, gerar cópias. Segundo Dubois (1993), essa tradição abria espaço para a fotografia. Ainda hoje existem artífices que produzem essas imagens como memorabilia ou sovenir. Enfim, o interessante é a aproximação desse procedimento que tangencia a história da fotografia como uma forma simplificada de obter um tipo de imagem a partir da projeção da sombra de um indivíduo. E, curiosamente, salvo algumas diferenças técnicas, esse procedimento se assemelha àquele que adotei para chegar à imagem de A Árvore.

Ainda seguindo o caminho traçado por Dubois (1993), a sombra está relacionada a uma referência ainda mais remota e simbólica. O autor comenta a representação e sua aproximação com a lógica indicial quando cita a história contada por Plínio, no livro 35 da sua obra monumental *Historia naturalis*. Esse livro trata da “história” da pintura.

Plínio conta-nos de fato a história da filha de um oleiro de Sícion, chamado Dibutades, apaixonada por um rapaz, que um dia tem de partir para uma longa viagem. Quando da cena de despedida os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo (ou por uma lâmpada) que projeta a sombra dos jovens. A fim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, nesse instante precioso, todo tenso de desejo e medo, à moça ocorre uma ideia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetada: no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente. (A história não para por aí: segundo Plínio, Dibutades a seguir, revestiu

o desenho com argila, executando desse modo a imagem em relevo por uma espécie de moldagem de sombra [...] (DUBOIS, 1993, p. 117-118).

O mito de Dibutades é frequentemente referido como um mito da invenção da pintura, do desenho. A moça traça os contornos de seu amante projetados num muro. Dibutades faz da sombra barro prensado. Assim, ela consegue manter ali o seu amante durante sua ausência. Sua sombra é como uma memória, foi materializada para representar a presença de uma pessoa onde ela não existe mais. Isso é o que a fotografia faz para nós através de um meio mecânico e químico, porque a sombra não pode ser congelada, preservada ou mantida. Ela existe enquanto o objeto existe e, assim, a representação de uma sombra remete à existência real, no tempo e no espaço, de um objeto. Forjar uma sombra, confundi-la com uma sombra real, é forjar uma existência? Ou falar de uma existência?



Figura 3.37 Minha silhueta feita por um artista de rua em Londres, 2015.
fonte: arquivo pessoal



Figura 3.38 Retrartista trabalhando em sua banca.
fonte: arquivo pessoal

A sombra, então, representa aqui uma presença que pretende ser um índice, a marca irrefutável de um indivíduo. A tensão gerada entre o real e a representação problematiza a verdade sobre um elemento, um objeto, um ambiente, uma história, um sentimento ou sensação. O que me interessa, ao tangenciar a ideia de índice, é a sugestão de que aquele objeto existe materialmente e esse embate com a realidade pretende aproximar o observador da obra, ao dizer para ele: “isso existe de verdade, isso é real”.

Por sua vez, a sombra em si é um índice de um objeto, de que ele existe e também de sua posição no espaço e no tempo. O sistema que provoca uma sombra consiste em: uma fonte de luz, um sólido e um anteparo. Esse sólido deve estar entre a fonte de luz e o anteparo onde a luz irá pousar com mais ou menos intensidade e, nos pontos em que a luz encontra o obstáculo do sólido, será gerada uma mancha de tom mais escuro, pois há menos incidência de luz, algo comparável à imagem gerada por um espelho, que além de indicar a verdade da existência de algo também indica o tempo e espaço exatos, o aqui e o agora.

Uma fotografia é a imagem de algo que já não existe mais, e não daquela forma, daquele lugar. Para que a sombra exista, é preciso que o objeto esteja colado a ela nesse exato momento. A fotografia está irremediavelmente atrelada a seu referente, mas, segundo Roland Barthes, “[...] a fotografia reproduz ao infinito o que só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (1984, p. 13).

Nesse sentido, associar a imagem a uma sombra pode ser considerado um desdobramento do aspecto fotográfico dessa representação. A gravura não é uma sombra, é uma

imagem criada. Mas o desejo de uma obra não é tornar-se a realidade, nem mesmo imitar a natureza, mas problematizá-la, referenciá-la com a intenção de dizer algo sobre ela.

A realidade biológica da árvore, especificamente, não interessa, mas sim a sua existência simbólica. Assim, ao dar a ela uma nova sombra, é como se a recriasse em termos mais abstratos. Essa é a sombra de uma árvore que não existe, a não ser simbolicamente: na impossibilidade de recriar uma árvore, criei sua sombra, que, simbolicamente, também representa a mim.

O desenho vem de certa forma arrancar a sombra ao tempo de seu referente para fixá-la e detê-la num tempo que lhe seja próprio. Por sua inscrição a sombra perde sua indicialidade temporal e remete sua indicialidade espacial para o passado. E essa perda de indicialidade, essa conquista de iconização essa autonomização temporal que, ao mesmo tempo que conserva uma relação de conexão real com o referente, o dá como anterior, como origem ultrapassada, vê-se bem que isso corresponde a um grande fantasma de qualquer representação indiciária: ao mesmo tempo afirmar a existência do referente como uma prova irrefutável do que ocorreu, e ao mesmo tempo, portanto eternizá-lo, fixa-lo além de sua própria ausência; mas também, por esse mesmo caminho, designar esse referente mumificado como inelutavelmente perdido, doravante inacessível como tal para o presente: é, no mesmo movimento, estatuificá-lo para sempre como signo e remetê-lo como referente a uma ausência inexorável, ao esquecimento, à carência à morte. (DUBOIS, 1993, p. 120)

3.4 A Árvore: Desdobramentos



Figura 3.39 Registro de processo. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

A partir desse momento, farei uma descrição das obras que foram geradas a partir desse mesmo grupo de matrizes que formam *A Árvore*, pois considero que todos os desdobramentos são parte de uma mesma obra que é recriada em diferentes formatos para

diferentes contextos. As variações procuram acompanhar e dialogar com os diferentes espaços e circunstâncias para os quais foram feitos, desenvolvendo um discurso (ou uma narrativa) único ao longo desse percurso, que faz parte da própria criação da obra.

Escolher a xilogravura como técnica para dar suporte a esse trabalho levou em consideração uma de suas características fundamentais, a reprodutibilidade, de modo que os trabalhos pudessem ser refeitos para diferentes lugares e sem a preocupação de perdê-los, deixando-os na rua. Além disso, a reprodutibilidade trouxe uma nova perspectiva: a partir das matrizes, poderia haver desdobramentos, buscando diferentes suportes para diferentes situações e interpretações.

Em um segundo momento, as imagens foram impressas em papel como uma alternativa para exposições em espaços internos, como museus e galerias, já que o tecido pendurado dentro de um ambiente tem um sentido totalmente diferente, quase decorativo, o que não parecia coerente com a proposta.

3.4.1 A Árvore — paisagem

Para manter a ideia de sobreposição, gerada pela transparência do tecido, entre a imagem impressa e o ambiente, nos trabalhos em papel, foram feitas sobreposições de diversas impressões, utilizando tinta com diferentes medidas de transparência, tanto das matrizes dos galhos da árvore quanto de outras matrizes com imagens diferentes, representando elementos de outro universo visual, como âncoras e penas. As matrizes são utilizadas como carimbos, elementos recortados que, juntos, formam um novo desenho, através de composições sempre diferentes.

Foi definido um tamanho para as gravuras, que têm sempre 1,60 m de altura. Essa dimensão é menor do que o tamanho das matrizes, o que resulta nos galhos apresentados em fragmentos e sangrando para fora do papel, deslocados para um ou outro lado, mais para cima ou para baixo, como se fosse um recorte fotográfico da realidade. Porém, contrapor aos galhos outros elementos sugere outras leituras, menos previsíveis e mais subjetivas, fazendo o observador criar suas próprias relações simbólicas. Os papéis são colados diretamente na parede, vários deles, lado a lado, formando um painel, com a intenção de gerar uma integração entre o trabalho e o espaço, como se o suporte fosse o próprio espaço. Nessa montagem, fica evidente a repetição de imagens e também a sua fragmentação, trazendo um caráter mais gráfico e construtivo. Numa última apresentação desse trabalho, no lugar de outras matrizes foram

feitas monotípias usando como matriz peças de renda de bilro¹². Associando duas técnicas diferentes, a natureza das imagens é diferente, uma representa um elemento natural, a outra algo manufaturado, porém tanto a folhagem da árvore quanto a renda criam uma trama entre linhas ou folhas, e, com ela, um ritmo entre espaços vazios e preenchidos, com sua transparência deixando entrever uma e outra. Ou seja, uma relação formal, mas ao mesmo tempo simbólica, cria um diálogo entre esses dois elementos e essas duas técnicas de impressão.



Figura 3.40 Simone Peixoto. A Árvore. Obras selecionadas no SP Estampa, 2015 (430x160cm)
fonte: arquivo pessoal



Figura 3.41 Simone Peixoto. A Árvore. Exposição Xilo, corpo e paisagem — curadoria: Claudio Mubarak
(520x160 cm).
fonte: arquivo pessoal

Essa foi uma resposta ao desejo de apresentar a obra em espaços expositivos, onde a postura do receptor é bastante diferente e o trabalho é, invariavelmente, postulado como obra

¹² A renda de bilro é um tipo de renda tradicional que só pode ser produzida manualmente, de origem portuguesa a renda de bilro é uma tradição também no Brasil.

de arte. Procurei instigar aqui outras possibilidades de olhar, em que o caráter subjetivo da árvore está à frente da simples representação da árvore como elemento da natureza.

3.4.2 A Árvore — construção

A colagem da gravura na parede, por sua vez, foi indiretamente apreendida de uma prática comum de trabalhos feitos para a rua, os “lambe-lambes” geralmente produzidos em série e colados em muros de ambientes urbanos para que o tempo os desgaste. Assim, foi muito natural começar a usá-las também na rua, trazendo de volta uma das características iniciais do trabalho, a efemeridade.



Figura 3.42 Simone Peixoto. A Árvore — construção. Muros da Galeria Gravura Brasileira, São Paulo, 2015.
fonte: arquivo pessoal



F.43 Simone Peixoto. A Árvore — construção. Muros da Galeria Gravura Brasileira, São Paulo, 2015.
fonte: arquivo pessoal

Partindo da ideia de fragmentação e reconstrução da imagem, foram impressas, em folhas de papel de mesmo tamanho (50 cm x 70 cm), partes de todas as matrizes, sem preocupação com o registro, mas procurando criar, entre a mancha e o espaço em branco, imagens interessantes e que, juntas, pudessem constituir uma nova composição e ritmo. Na montagem, os papéis são colados lado a lado, de forma ortogonal, e não se sobrepõem. A composição acontece de forma casual, pois algumas partes aparecem mais de uma vez e outras parecem ser idênticas. Há áreas mais ou menos preenchidas, conferindo um ritmo à composição que varia de acordo com o tamanho da parede ou do muro.



Figura 3.44 Simone Peixoto. A Árvore — construção, colagem na parede do Grafatório – Casa Gráfica, Londrina, PR, 2016.
fonte: arquivo pessoal

Esses trabalhos foram novamente apresentados em ambientes externos e mais uma vez se sobrepuseram às sombras das árvores do ambiente, fazendo um jogo entre a realidade e a representação e criando novas leituras. As sombras são vestígios irregulares, indefinidos, mutáveis e voláteis dos objetos que as projeta. A fragmentação da imagem que se aproxima à fotográfica, buscando uma descrição documental dessa exata árvore, relaciona-se por tensão com as sombras nela projetadas, e ambas são vestígios de um mesmo objeto, criadas pelas condições do ambiente e da física ou pelas mãos e impulso poético de um artista. Tanto as sombras quanto as gravuras ali coladas criam um diálogo, porque aquilo que as diferencia também as torna análogas. Embora a aproximação seja evidente, nenhuma delas é a própria árvore.

3.4.3 A Árvore — tronco

A colagem de papéis sobre muros levou essa investigação a mais um desdobramento importante, mas com uma diferença fundamental, que é o fato de trazer como assunto do trabalho o próprio suporte que recebe a colagem.



Figura 3.45 Simone Peixoto. A Árvore — tronco, instalação no ciclo básico – Unicamp, 2015. (fotografia: Lígia Minami)

fonte: arquivo pessoal

Também ao ar livre, realizei a colagem de fragmentos da gravura em um tronco de árvore. Esse tronco estava em uma praça rodeada por flamboyants e um deles foi cortado na altura dos galhos. A árvore não resistiu e morreu, o tronco ficou ali se deteriorando e a casca da árvore começava a se desprender em algumas partes, mas ainda estava firmemente presa em outras. Colei fragmentos rasgados dos papéis impressos nas partes de dentro do tronco, onde a casca já havia se desprendido, criando a ilusão de que a árvore era assim por dentro.

Nesse caso, as impressões foram rasgadas e coladas umas sobre as outras, perdendo a referência da imagem do galho. O que se percebia era uma folhagem impressa em tinta preta sobre branco. Associada ao tronco natural, o contraste era evidente. Enquanto no tecido impresso há o movimento análogo ao das árvores sob a ação do vento, a impressão se mistura ao natural e se confunde com as sombras, na gravura colada no tronco ela se destaca como elemento gráfico, como desenho, resultado deliberado da ação humana, mas que usa o próprio desenho da superfície dessa árvore, tentando camuflar-se, cindir-se, criando a ilusão de que ela é feita de uma outra matéria, sem nunca conseguir ser convincente.

Essa árvore sofreu o resultado de duas ações, o corte que a matou e a “impressão” de uma imagem que conferiu uma nova condição a ela, sem nunca ter a pretensão de lhe devolver a vida, mas sim o desejo de dar-lhe um novo significado e uma nova existência.

Essa dinâmica entre representação e realidade encontra, nessa encarnação da obra, uma nova perspectiva em relação ao outro. A imagem que um dia teve origem em uma fotografia, que sofreu muitas manipulações e transformações: o desenho, a gravação, a impressão e a fragmentação da imagem voltaram de forma poética ao seu referente, a árvore.

Anos mais tarde, em para uma exposição realizada no ATAL 609, lugar investigações artísticas na cidade de Campinas, SP, outro tronco foi objeto dessa obra. Nesse caso, sua história é diferente. Esse novo tronco já era “personagem” desse espaço e participou de algumas montagens diferentes nesse local. O ATAL é uma casa localizada no bairro Cambuí que foi transformada em galeria e espaço de pesquisa e residências artísticas. Na calçada em frente a essa casa viveu essa árvore. Quando já estava morrendo e prestes a sucumbir, ela foi atingida por um raio e finalmente caiu. Cecília Stelini, responsável pelo espaço, a preservou como parte da história dessa casa e desse lugar de pesquisa artística, não apenas como memória, mas como objeto de investigações poéticas.



Figura 3.46. Simone Peixoto. A Árvore — tronco 2 Exposição realizada no ATAL — 609: Lugar de investigações artísticas, maio de 2018. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

O tronco está dividido em duas partes: a primeira, de onde saiam os galhos da árvore, e a segunda a parte mais baixa do tronco. Aproveitando essa divisão, procurei, nessa versão, trabalhar a ideia de interior e exterior usando o espaço de dentro e de fora da galeria. Assim, a parte de cima foi levada para dentro da galeria, enquanto a outra permaneceu na calçada. A sala onde estava o tronco, dentro do espaço, possui uma grande vitrine e possibilitou o diálogo entre as duas partes do tronco, que poderiam ser vistas ao mesmo tempo por quem estava dentro ou por quem estava fora da sala.



Figura 3.47 Simone Peixoto. A Árvore — tronco 2, colagem do segundo tronco na abertura da exposição. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal



Figura 3.48. Simone Peixoto. *A Árvore* — tronco 2, colagem do segundo tronco na abertura da exposição.
(fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Do lado de fora, experimentei uma nova prática, a de trabalhar aos olhos do público, para mim uma nova e desafiadora forma de explorar a interação e o diálogo entre mim, o público e a obra.

3.4.4 O Livro *Árvore*

Depois de diversos desdobramentos, *A Árvore* teve uma nova versão para o ar livre, no jardim da Casa das Rosas. Projetada pelo arquiteto Ramos de Azevedo, a Casa das Rosas foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e hoje é mantida pela prefeitura da cidade de São Paulo como um espaço público cultural. Em 2016, fui convidada para participar de uma exposição de livros de artista, intitulada *Página Viva*. Na ocasião, o *Livro Livre sobre Livros* estava sendo finalizado e de lá veio a inspiração para transformar *A Árvore* em livro.



Figura 3.49 Simone Peixoto. Livro *Árvore*. Instalação na Casa das Rosas, 2017. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Optei por fazer uma instalação no jardim da casa, onde existem muitas roseiras e um grande pergolado em uma passarela. Usando como suporte esse pergolado, imprimi 10 tecidos de voil com composições diferentes usando as matrizes de *A Árvore*. Fixados em intervalos regulares nesse pergolado, os tecidos se transformaram em “páginas” de um livro por onde as pessoas poderiam atravessar. Os desdobramentos desse trabalho foram fundamentais para o entendimento das possibilidades de relação e interação que ele tinha em potencial.

Essas explorações feitas até agora, com este mesmo grupo de matrizes, mostram que cada um dos desdobramentos desse trabalho considera o espaço ou o ambiente em que ele será mostrado, assim como posturas e expectativas diferentes do público que transita nesses espaços. É importante pontuar que cada nova solução não substitui a anterior, pois todas essas formas de apresentação coexistem, abrindo um leque de possibilidades e entrecruzamentos dentro do próprio trabalho. Uma pessoa que tenha contato com mais de uma manifestação desse trabalho poderá, também, relacioná-lo de forma a mudar a percepção de um em função de outro.



Figura 3.50 Simone Peixoto. Livro *Árvore*, instalação na Casa das Rosas, 2017. (fotografia: Ernesto Bonato)
fonte: arquivo pessoal



Figura 3.51 Simone Peixoto. Livro *Árvore*. Instalação na Casa das Rosas, 2017. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Essa é uma possibilidade que a gravura permitiu explorar. A matriz que gera várias cópias, que repete a imagem, que pode ser constantemente recriada, ao mesmo tempo mantém o seu estado original. A geração de cópias iguais nunca foi uma prerrogativa nesse trabalho, de modo que nenhum deles foi reproduzido à maneira tradicional de uma gravura. Procedimentos e suporte de fato foram repetidos, mas sem a obrigação de um registro que fizessem com que a

imagem fosse idêntica a uma anterior. Elas são recortadas, sobrepostas, relacionadas a outros suportes ou ao próprio ambiente, criando assim trabalhos únicos.

A reprodutibilidade da gravura é fundamental nesse percurso criador, porém a abordagem é bastante distinta daquela da gravura tradicional. O recurso das cópias possibilitou uma série de experiências e explorações da imagem. A cada espaço instalado, o projeto se redimensiona, se recria em função dos elementos que o lugar oferece. Ao mesmo tempo, faz referência aos anteriores e levanta questionamentos para uma nova montagem, novos trabalhos. No lugar da reprodução de forma estanque, essa reprodução possibilitou a multiplicidade.

Depois dessa tentativa de abrir e apresentar tudo que envolveu a criação dessa obra, incluindo seus desdobramentos, devemos investigar o papel e a posição do “outro” nesse processo e em cada desdobramento do trabalho.

Em primeiro lugar, podemos comentar sobre a participação daqueles que me auxiliaram durante todo o fazer da obra. Certamente trabalhar em um ateliê coletivo, com artistas com quem dividi, além do espaço físico, as preocupações e reflexões sobre este percurso, fez parte da constituição desse trabalho em diferentes níveis. A começar pela ajuda prática, o auxiliar, o dividir, o assistir, o apoiar e tantos outros verbos, são parte do dia a dia do ateliê e não fazem sentido sem que haja uma dupla ou equipe. Nessa parte física da realização do trabalho, é inegável o quanto a participação dos outros foi preponderante. No entanto, nesses momentos de auxílio técnico, a troca de ideias, de olhares, as referências que cada um traz, criam um diálogo que são tão importantes quanto a prática na constituição da obra. O companheirismo e a cumplicidade nos fazem crer que cada um que participou do processo é um pouco responsável por ela. Talvez no desejo de fazer um trabalho que exigiria a participação de outros em tantas etapas do processo estivesse implícito o desejo de convivência e coparticipação. E esse apoio, que por vezes é objetivo e físico, descrito por verbos como carregar, segurar, emprestar, outras vezes chega a entrar no campo da criação, quando se refere, por exemplo, à escolha do enquadramento na fotografia que vai gerar a obra ou a soluções fundamentais sobre como montar o trabalho para a apresentação, sugestões de materiais e técnicas que desconhecemos e que, por vezes, alteram completamente o sentido da caminhada. Procurei estar sempre aberta e atenta a essas contribuições, pois sabia que o outro teria papel importante no final desse percurso e que, portanto, quanto mais aberta e permeada de outros olhares, mais abertas seriam as possibilidades de aproximação com a obra em sua forma final.

O outro também sou eu mesma, pois, quando afirmo que representar a árvore é como representar a mim mesma, estou convertendo esse objeto em uma faceta minha que me permite olhar para mim como se visse a um outro. Neste ser vive, então, todos os outros que fizeram

parte de minha história e a quem, eventualmente, reencontro e reconheço, como colegas da faculdade, professores, parceiros de trabalho, amigos, amigos de amigos, alunos, auxiliares, etc. A eles é dedicada essa obra, que deve seguir sempre em transformação, que deve seguir autônoma. É também contando com a referência a tantos outros que fazem parte da sua constituição que acredito na sua vocação de tocar os outros e fazê-los encontrar a sua própria voz na obra, agora separada da artista, independente. Isso porque uma obra não é um objeto, mas pensamento, e este não é o pensamento do artista: é o pensamento da obra. (COLI. In: SAMAIN, 2012, p. 41).

Nesse sentido, é o receptor da obra que tem o papel mais importante do outro. Feita para o ar livre, ainda que tenha transitado pelas salas de galerias, a obra sempre retornou ao espaço público, desprotegida da interpretação de que, sem dúvida, se trata de algo feito por um autor. Na rua, *A Árvore* é lida, interferida, permeada pelo seu encontro com o outro. Estar em uma praça, jardim, parque ou nos muros da cidade permite a grande abertura de ser aquilo que o receptor quiser ou compreender dela. Satisfaço-me em observar de longe como *A Árvore* se relaciona com os outros, de uma maneira que eu nunca poderia imaginar, prever ou me relacionar. Por vezes, ela é um brinquedo, um objeto decorativo, um obstáculo, um furto. É ali que ela se completa, não no ateliê, não na finalização de sua montagem, mas na relação com e no olhar do outro.

Dessa forma, podemos retomar as reflexões feitas por Marcel Duchamp, em 1964, em *O ato criativo*. Depois de muitas experiências e diálogos dentro e fora do processo criativo, múltiplos desdobramentos dentro de uma mesma obra, pude compreender o quanto essas experiências favoreceram o meu entendimento e a inclusão desse outro que sempre existe em qualquer obra, a quem Duchamp chama de “o público”.

Finalizo este capítulo com uma citação que transitou pelos meus pensamentos durante os anos desse processo. Não com intenção de comparar ou com a pretensão de ter atingido esse estado de utopia, mas com o desejo de tangê-lo e de reverenciá-lo:

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro interior desse molde: o sentido da nossa existência.

Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós não existimos, estamos a vosso dispor.

Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a você para que o pensamento viva pela ação.

Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora. (CLARK, 1964)

As imagens a seguir foram capturas feitas de mídias sociais, situações em que *A Árvore* foi fotografada por desconhecidos e que tomei a liberdade de pegar como empréstimo, para que eu mesma a pudesse ver pelos olhos de outros:

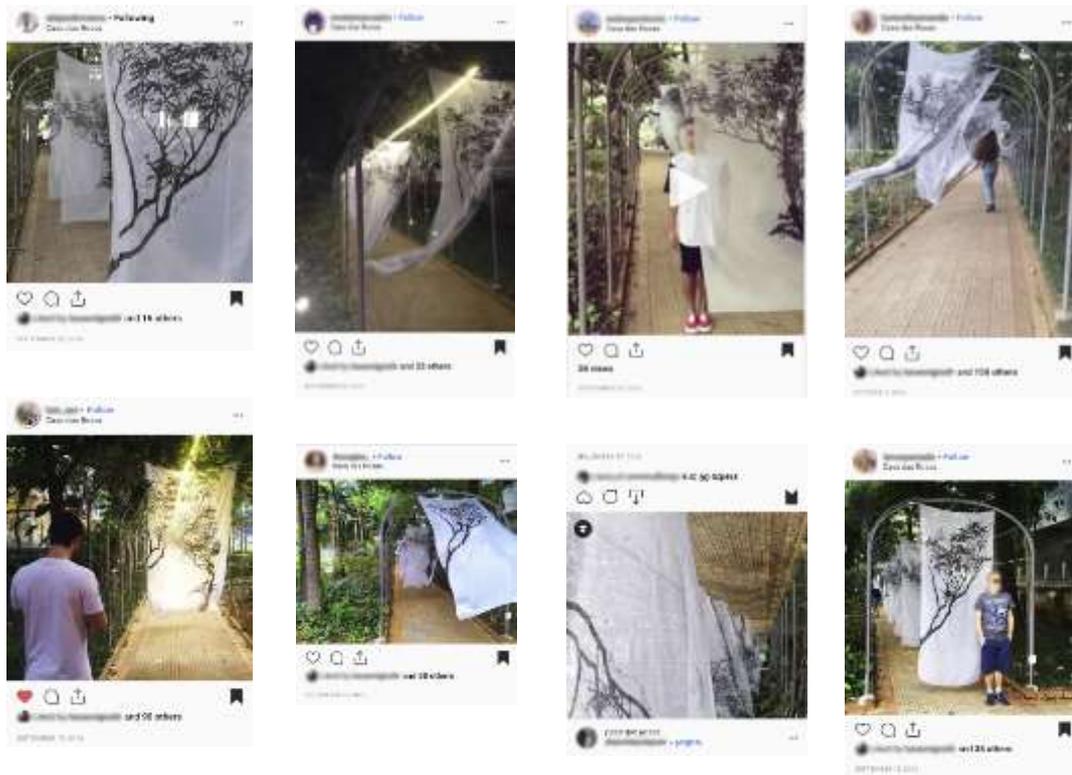


Figura 3.52 Publicações no Instagram realizadas por visitantes da Casa das Rosas, durante a exposição.
fonte: Instagram

4. Livro Livre sobre Livros



Figura 4.1 Simone Peixoto e Julio Giacomelli. Livro Livre sobre Livros – livro de artista, 22x20cm.(fotografia: Lúgia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Este capítulo apresenta o processo de criação do *Livro Livre sobre Livros*, um livro de artista feito em coautoria com Julio Giacomelli. Todo o processo, desde a concepção à criação desse livro foram feitas de forma colaborativa pelos dois artistas. Nas próximas páginas, há um relato desse processo, referências, motivações e reflexões que o envolveram, ao mesmo tempo em que apresento a descrição e reflexões acerca da criação colaborativa e da coautoria, procurando estabelecer uma relação com outras experiências de parceria como as como as apresentadas anteriormente neste volume. *O Livro Livre sobre Livros* é um dos trabalhos mais importantes que realizei como artista, especialmente pelos aprendizados e compreensão da coautoria no meu desenvolvimento.

4.1 Os sujeitos desse processo

Antes de debruçar-me sobre as questões do processo, acredito ser fundamental apresentar os sujeitos dessa história, ou seja, eu, o Julio e a nossa relação.

Nós nos conhecemos em 1999, em uma disciplina da graduação que envolvia um trabalho em grupo (a criação de um curta metragem). Nosso entrosamento foi rápido e fértil e, em meio aos demais colegas, houve uma grande identificação entre nós. Dessa maneira, nos aproximamos quando já estávamos no meio de um processo de trabalho e a nossa identificação foi além dessa primeira parceria, pois nos tornamos grandes amigos. A partir desse primeiro encontro, durante o período da graduação, realizamos e trabalhamos juntos em outros projetos independentes, como o primeiro FEIA¹³, Festival do Instituto de Artes da Unicamp e o Plano Geral, que foi um ciclo de cinema e vídeo que organizamos durante alguns meses no auditório do Instituto de Artes. Trago essas lembranças porque acredito terem sido pertinentes para a relação de amizade e parceria que estabelecemos e mantemos até hoje. Depois de terminada a graduação, permanecemos muito amigos, mas, por alguns anos, não chegamos a desenvolver novos projetos. Foi através do Xilomóvel que voltamos a ser parceiros de trabalho.

Embora cada um de nós tenha seguido um caminho profissional diferente, compartilhamos muitos interesses desde o início de nossa amizade até hoje. Enquanto me aprofundi nas poéticas visuais, o Julio se estabeleceu como designer gráfico. Durante alguns anos amadurecemos e trilhamos nossos caminhos profissionais sem imaginar que aquelas experiências de parceria de trabalho da faculdade poderiam ser revisitadas. Após a graduação, nós dois fizemos mestrado na mesma época e no mesmo programa de pós-graduação na Unicamp e nossas pesquisas, como nossos caminhos se aproximaram ao mesmo tempo em que se distanciaram. O Julio pesquisou o design editorial e eu fiz a pesquisa a partir da minha produção poética. Por volta de 2012 nossos caminhos se encontram novamente em um lugar, para nós, inesperado, a docência. Desde 2009 sou professora em uma faculdade na cidade de Limeira e o Julio foi convidado a substituir uma colega do curso de Design Gráfico nessa mesma instituição, e desde então ele também se tornou professor do curso e nós nos tornamos colegas de trabalho.

¹³ O FEIA é organizado pelos alunos do instituto e existe até hoje e nesse ano de 2019 estará em sua vigésima edição.

O que para mim já era estabelecido, o envolvimento com a educação que, de diferentes maneiras, sempre permeou e se aproximou da minha produção poética, curiosamente e sem que eu soubesse, passou a ser também um motivador para o Julio. Dessa forma, esse envolvimento que ocorreu alguns anos depois de sua entrada na docência me surpreendeu e foi uma das sementes para o *Livro Livre sobre Livros*. Assim, docência e a relação com os alunos é algo que nos motiva e conduz bastante o que criamos. Além de artista e professora e designer e professor, somos artista-professores.

4.2 O gatilho

Ainda não foi, no entanto, a aproximação pela docência o gatilho para que voltássemos a trabalhar juntos. Em 2013, por acaso, justamente enquanto eu começava a desenvolver *A Árvore*, convidamos o Julio para fazer, junto do Xilomóvel, a identidade visual do projeto *Largofolhas*¹⁴, e assim ele passou a frequentar regularmente o nosso recém estabelecido ateliê físico. Foi nesse ateliê, entre as matrizes e tintas, com um interesse crescente do Julio pelos processos que, durante um café, ressurgiu o desejo de trabalhar juntos e planejamos explorar juntos algumas ideias e soluções gráficas.

Desde nosso primeiro encontro em 1999, havíamos amadurecido como artistas e profissionais e percebemos, com prazer, que a nossa identificação no trabalho não havia mudado. Nessa exploração desprentensiosa e prazerosa criamos um pequeno livro de artista que foi chamado *Os olhos, quando marejados, enxergam melhor as cores* e esse livreto pode ter sido a semente para o *Livro Livre sobre Livros*. A partir de um microconto exploramos cores e formas, procurando estabelecer uma narrativa visual bastante subjetiva. No livro, o texto aparece apenas no final, com a finalidade de mostrar que a história que ele conta é menos importante, apenas um pretexto para soluções gráficas que o livro traz.

¹⁴Como mencionado na página no apêndice C, *Largofolhas* foi um projeto desenvolvido pelo Xilomóvel com apoio de um edital da prefeitura da cidade de Campinas, e nesse projeto iniciou-se a pesquisa da obra *A Árvore*.

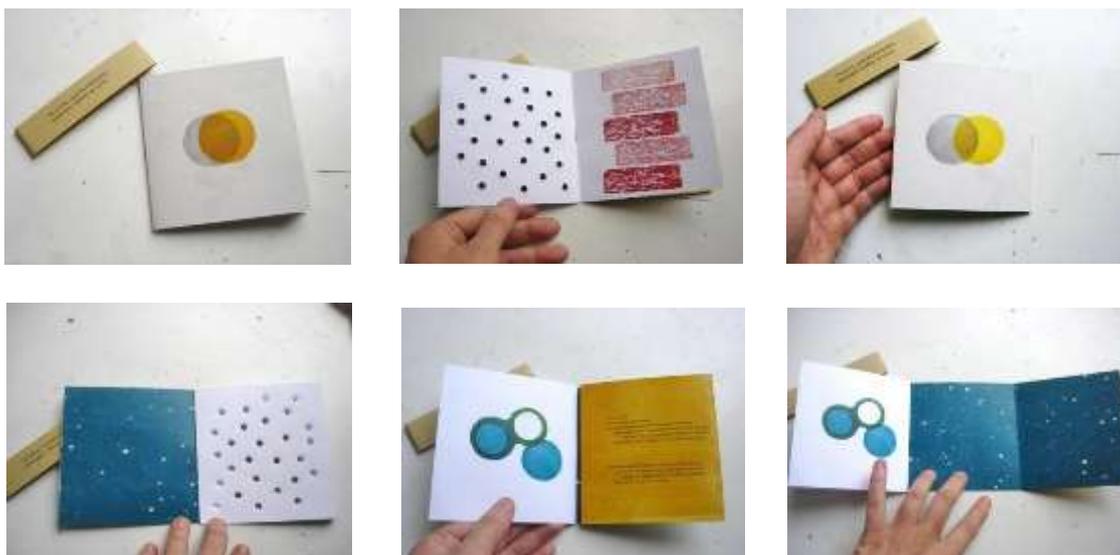


Figura 4.2 Simone Peixoto e Julio Giacomelli, 2013. Os olhos, quando marejados, enxergam melhor as cores.
 fonte: arquivo pessoal

O livro foi feito manualmente com monotipia e carimbos de madeira e borracha produzidos por nós, procurando analogias e reflexões entre a forma e o conteúdo textual. Apenas o texto foi impresso por uma impressora mecânica. Todas as etapas dessa criação foram feitas em conjunto, de forma que o conhecimento e a experiência de cada um se complementaram para chegar a um resultado. O Julio estava mais envolvido com os aspectos formais, como a paginação e sequência do livro, e eu nos aspectos mais materiais e de técnicas de ateliê, como a criação de matrizes, impressão manual, etc.

Em alguns momentos da confecção desse livreto, eu me vi como um técnico, buscando dar forma às ideias que tivemos e às soluções sugeridas pelo Julio. Esse sentimento, longe ser incomodo, foi muito prazeroso e me fez perceber o papel da técnica na criação e autoria do trabalho.

A experiência com o livreto, despretensiosa e lúdica, nos surpreendeu pela qualidade da exploração gráfica e também pela facilidade do nosso entrosamento, e trabalhar juntos foi muito prazeroso. Observando hoje, com algum distanciamento, podemos ver que muito do que exploramos ali foi transportado de forma aprofundada para o *Livro Livre sobre Livros*.

4.3 A proposta, fusão entre livro-obra e livro didático

Foi em 2015 que assumimos o desafio de fazer juntos o *Livro Livre sobre Livro*. Escrevemos um projeto e o enviamos para um edital do ProaC¹⁵ torcendo por um retorno positivo, pois um financiamento dessa ordem era necessário para a realização de um projeto como o que idealizamos. O projeto foi contemplado e o trabalho se iniciou em Janeiro de 2016. Nossa conversa se iniciou a partir de uma ideia do Julio (designer-professor) de fazer um livro com um cunho didático ilustrando, de forma livre e autoral, os elementos de composição e criação editorial de um livro, como, por exemplo, a simetria ou espelhamento das páginas, a sequência, os espaços entrelinhas, tudo aquilo que é assunto do designer ao pensar o desenho de um livro. Ao mesmo tempo, o livro apresentaria diferentes técnicas de produção, como a tipografia, a xilogravura e a encadernação manual, abordando assim, além da linguagem, a história do livro. A ideia do Julio vinha diretamente das suas aulas de design editorial, e esse livro seria uma espécie de manual/catálogo construído livremente a partir de uma fusão entre a didática e a criação autoral. A partir dessa ideia apresentada por ele, eu, que não tinha conhecimento técnico ou formal de nenhum desses conceitos, achei toda a narrativa encantadora e certamente visualizei um livro diferente do que ele me descrevia. Para mim esses eram conteúdos instigantes que, trabalhados de forma poética, eram matéria para um livro de artista.



Figura 4.3 Simone Peixoto e Julio Giacomelli. Livro Livre sobre Livros – aberto, 22x40 cm. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

¹⁵ProaC: Artes Visuais (Livro de Artista) — Edital N° 16/2015

Livro de artista é usado para definir uma obra artística que guarda relações conceituais, estéticas, estruturais com o conceito ou objeto livro. É um conceito bastante elástico e muito investigado, especialmente após a década de 1980 (SILVEIRA, 2013, p.24) por artistas, críticos e historiadores, e muitas são as formas do que chamamos genericamente de livros de artista. Não pretendo aqui pormenorizar esse vasto universo, mas cabe apresentar uma definição pertinente: no artigo “A definição do livro objeto”, Paulo Silveira seleciona passagens do programa de vocabulário usado pelo *Getty Research Institute*¹⁶ para a classificação de obras de arte. Nesse artigo, Silveira distingue o livro objeto como uma categoria que está mais orientada para a exploração tridimensional, caminhando para soluções escultóricas. Além disso, o livro obra é apresentado como:

(...) uma especialização das ocorrências de um conjunto maior. A ideia de artefato aqui é evidente: livros pela sua condição de produção e artefatos de informação pela sua forma física. São ‘livros de artista que exploram a forma do livro ou alteram sua estrutura física como parte do conteúdo do trabalho. (SILVEIRA, 2013, p. 24.)

Sendo uma obra, o livro de artista não se compromete com um conteúdo formal, mas com uma exploração estética, pois seu conteúdo é poético. Foi a partir dessas concepções e repertórios distintos, porém complementares, que criamos o nosso *Livro Livre sobre Livros*.

Como diz seu título, ele investiga o próprio livro como objeto e como linguagem. Antes de ser uma desconstrução, o *Livro Livre sobre Livros* é um elogio ao livro. A motivação para desenvolver esse projeto está exatamente no nosso interesse e paixão por esse objeto complexo e remanescente. Um livro é um objeto funcional, pois carregar informação e conhecimento é sua função, o objeto é um veículo. Ao ler um livro, muitas vezes o leitor não percebe o objeto, seu interesse está, e, com efeito, deve estar, no conteúdo. Michel Melot em sua obra *Livro*, inicia o primeiro capítulo com as palavras:

Mal este livro foi aberto ele já foge aos olhos, sob o texto que se lê. Todavia você ainda o segura, você também o vê e o manipula para abri-lo, para virar suas páginas e o fechar. Após algum tempo você o abandona para logo em seguida retomá-lo, ou simplesmente folheá-lo por um longo período. Este livro não será jogado fora, assim espero. Certamente ele ficará ali, em qualquer parte, talvez esquecido, porém íntegro, imóvel, paciente, esperando por outras mãos que não as suas e por outros olhares. É bem possível que ele sobreviva a você, mas também é

¹⁶Localizado no Getty Center, na Califórnia, dedica-se ao conhecimento e estudos avançados em artes visuais. O instituto mantém uma biblioteca, organiza exposições, financia programas educativos além de publicar livros e produzir materiais para plataformas eletrônicas, a Getty Publications.

possível que ele seja destruído. O que quer que passe, uma ligação indefectível entre ele e você já foi tecida. E nas fibras do papel — mais do que nas palavras, cujo sentido se perde — ficará registrado o testemunho desse encontro. (MELOT, 2012, p. 23.)

Michel Melot, ao mesmo tempo em que atesta a invisibilidade do livro, nos sensibiliza para sua materialidade, sua existência, personaliza-o e transforma-o em um indivíduo com o qual nos relacionamos quase sem perceber. É bonita e melancólica essa relação desenhada por Melot, em que o leitor olha através do livro sem vê-lo. Nosso desejo com o *Livro Livre sobre Livros* foi de trazer à luz essa relação, tornar o leitor consciente do objeto, instigá-lo, e apresentá-lo ao próprio livro que está em suas mãos.

Entre 2013 e 2015 a Pinacoteca do Estado de São Paulo recebeu uma exposição chamada Imagem Gráfica, com a curadoria de Carlos Martins e Cláudio Mubarac. que traçou uma história da imagem gráfica. Na seleção, as obras não foram preteridas por advirem dos ateliês de artes e ofícios, de ateliês artísticos ou da indústria gráfica. Essa exposição fez um elo honesto e necessário entre áreas que foram cindidas pela maneira bastante ingênua que utilizamos para categorizar áreas e contar sua história. No catálogo da exposição, que é também um rico material de apoio didático, há um texto de Cláudio Mubarac em que ele aponta:

Pode-se recolocar o papel do artífice gráfico diante do imenso repertório de processos técnicos de que dispomos atualmente, em outras bases. E, dessa outra ótica, configura-se uma epistemologia do artesanal, que inclui a indústria como momento de sua cadeia produtiva, onde o conhecimento teórico, obtido por entendimento de sistemas e o conhecimento prático, que se consegue por repetição mecânica de receitas e regras mais ou menos inconsistentes, perdem também sua distinção clássica tradicional. Busca-se assim entender a posição de um artífice ou artista que tenha com a gráfica uma relação de constante uso e reflexão na construção de objetos, que tanto seja estimulada pelas novas possibilidades anunciadas, quanto pelos processos acumulados pelo conhecimento histórico, vendo nessas atividades cruzadas um campo fértil para a condensação de imagens do mundo. (MUBARAC, 2013, p. 04)

Foi a experiência docente que instigou o Julio, designer criador, a desenvolver um projeto que propõe um livro didático como uma criação poética. Prontamente entendi que, nesse projeto, além de parceira, eu seria também “aluna”, já que, apesar de reconhecer e me interessar pelos aspectos estéticos e construtivos do livro enquanto objeto, eu não tenho formação técnica de designer e, portanto, aprenderia esses conceitos com ele. Cheguei a assistir algumas de suas aulas na faculdade para me aproximar de sua linguagem. Pouco depois, ficou claro para mim que aquele seria um espaço de grande aprendizado para nós dois, já que ele também estava se lançando em terreno desconhecido e ambos estávamos dispostos a participar ativamente de todas as etapas, e não apenas delegar funções. Encaramos esse desafio como uma grande

conquista, uma riqueza de conhecimentos que certamente nos interessavam e que poderíamos experimentar. A cada elemento e conceito que considerávamos, havia uma troca muito rica de impressões e conhecimento, pois enquanto o Julio me ensinava e mostrava os elementos teóricos, técnicos e também históricos, eu falava sobre minhas impressões e experiências no ateliê e procurava referências visuais nos livros da minha pequena coleção de livros de artista.



Figura 4.4 Registro do processo
fonte: arquivo pessoal

Os primeiros encontros foram quase que exclusivamente conversas para que conseguíssemos equalizar nossas ideias, expectativas e pensamentos, tentando visualizar esse livro de duas “cabeças”. Trabalhar em colaboração com alguém que vem de outra área de produção ou conhecimento é um desafio, pois mesmo que existam afinidades pessoais e o compartilhamento de interesses, existem diferenças de repertório e até mesmo de vocabulário.

Ainda que o design e as artes visuais sejam áreas irmãs, com um passado em comum e que por vezes se misturam, elas também se distanciam bastante em alguns aspectos, a diferença de postura diante de uma questão a ser elaborada é claramente perceptível. Independente de áreas de trabalho, quando um trabalho é feito por mais de uma pessoa, sempre haverá momentos das falas de um e de outro que não ficam exatamente claros. As diferenças de repertório e até de vocabulário podem ser difíceis de lidar. Por mais que existam interesses comuns, existem desalinhamentos, que não são conflitos, mas apenas dificuldades de entendimento. Esses são os momentos mais ricos de um diálogo, pois é através dele que os sujeitos crescem, por se esforçar em compreender o outro ou por se esforçar em se fazer compreensível.

É importante ressaltar, também, que o ambiente contemporâneo das artes está mostrando um número crescente de artistas que lidam com as novas tecnologias e que começam a conhecer algumas consequências do trabalho com esse meio de expressão. Uma delas é a necessidade do trabalho em equipe ou de trabalhos em parceria que se mostram para os próprios artistas, por um lado, impulsionadores e estimulantes, gerando reflexões conjuntas e conseqüentemente uma potencialização de possibilidades. Mas que, por outro lado, geram dificuldades no entrelaçamento de individualidades.

Não há dúvida de que essa complexidade existe, mas é importante ressaltar que o caráter coletivo de todas essas manifestações artísticas é parte integrante de sua materialidade. O que está sendo ressaltado é que, sem a interação a obra não se concretiza. (SALLES, 1998, p. 51.)

4.4 Parcerias e início do processo

Um livro é um universo, existem infinitas maneiras de descrevê-lo e entendê-lo. Dessa forma, fizemos um recorte a partir de dois vieses, o dos elementos composicionais do design editorial, como citado anteriormente, e o da história das técnicas. Assim, decidimos que ele teria a forma de um livro tradicional, encadernado, com capa dura revestida de tecido e lombada. Todas as técnicas empregadas em sua produção são tradicionais e figuram importantes momentos da história do livro a partir do códice¹⁷. Ele foi feito de forma totalmente artesanal, usando, entre outras técnicas e recursos, a impressão manual, a composição tipográfica e a xilogravura, como uma forma de remontar ao passado e à história, mas também por interesse pessoal e familiaridade.

A tipografia tradicional é um dos maiores interesses que temos em comum e é também um dos elementos mais emblemáticos do livro, segundo nosso ponto de vista. Em alguns aspectos, este projeto foi também um pretexto para experimentarmos e aprimorarmos técnicas de que gostamos e nos aproximarmos de pessoas e ateliês que admiramos. Refiro-me a essas questões, pois acredito que o prazer e o crescimento pessoal são fatores que estimulam e aprimoram a criação. Assim, essas aproximações foram conscientes e planejadas.

Segundo nossa proposta, técnica e conteúdo deveriam estar unidos de forma complementar e dialógica, apresentando e explicitando o conteúdo “invisível” do livro, suas técnicas de produção e o desenho editorial. Para tanto, procuramos parceiros que poderiam nos auxiliar com sua experiência e expertise em técnicas com as quais não tínhamos tanta familiaridade.

¹⁷O códice é o livro como o conhecemos hoje, com lâminas dobradas e presas por um lado, formando páginas. Antes do códice, os livros eram feitos em rolos.



Figura 4.5 Simone Peixoto e Julio Giacomelli. Matrizes utilizadas no Livro Livre sobre Livros. (fotografia: Lúgia Minami)
 fonte: arquivo pessoal

Para compor o *Livro Livre sobre Livros*, nós utilizamos matrizes em xilogravura, algumas gravadas por mim, outras desenhadas pelo Julio; carimbos de borracha; tipos móveis do acervo do Grafatório e clichês metálicos e em fotopolímero com desenhos desenvolvidos por nós. Os clichês são matrizes gravadas que podem ser impressas juntamente com os tipos móveis. Em geral eles trazem imagens, logotipos ou caracteres especiais que não estão entre os tipos. Originalmente existiam clichês em metal e madeira. Hoje em dia ainda existem clicherias em grandes centros onde é possível encomendar clichês em metal ou polímeros, confeccionados por fotocorrosão. Também foi usada a serigrafia para a impressão da capa em tecido e para uma sequência de páginas no miolo do livro. Tanto a serigrafia quanto a encadernação foram realizadas por profissionais da área. Apesar do desejo de participar de todas as etapas do livro, concluímos que algumas partes mais técnicas, com as quais não tínhamos familiaridade, poderiam comprometer o resultado final, e assim decidimos delegar essas funções a profissionais.

As técnicas que escolhemos usar fazem parte da história do livro enquanto objeto, e um de nossos objetivos era que o *Livro Livre sobre Livros* trouxesse um repertório de técnicas e materiais. É importante frisar também que, apesar do uso de técnicas tradicionais, nosso objetivo nunca foi o de evitar o uso de recursos atuais como, por exemplo, a criação de imagens em plataforma digital. Acreditamos que as tecnologias se somam e não existe nenhum motivo

para não usarmos todos os recursos que temos a nossa disposição. No livro não há nenhuma impressão digital, porque entendemos que a impressão por contato traria uma unidade e mostraria com mais clareza as sutis diferenças entre cada tipo de impressão. Com relação às imagens, porém, muitas foram feitas em plataforma digital e algumas letras, que foram desenhadas por nós e, portanto, não existiam no repertório de tipos móveis, foram recortadas a laser em MDF. Ou seja, as escolhas por cada técnica aconteceram em função do projeto e não foram limitadas por um recorte histórico.

4.4.2 Encadernação, Uno Duo, Malu Micheletto e Alice Gauto

Inicialmente pedimos alguns testes de diferentes técnicas e tivemos contato direto com a produção das encadernadoras da Uno Duo, Malu Micheletto e Alice Gauto, que, por sua experiência e familiaridade com o projeto, puderam nos ajudar a decidir por um modelo de encadernação em que a costura fica parcialmente aparente, enquanto a capa, contracapa e lombada ficam separadas, evidenciando a construção do objeto. Essa encadernação é chamada “Belga secreta” ou “secret belgium”.

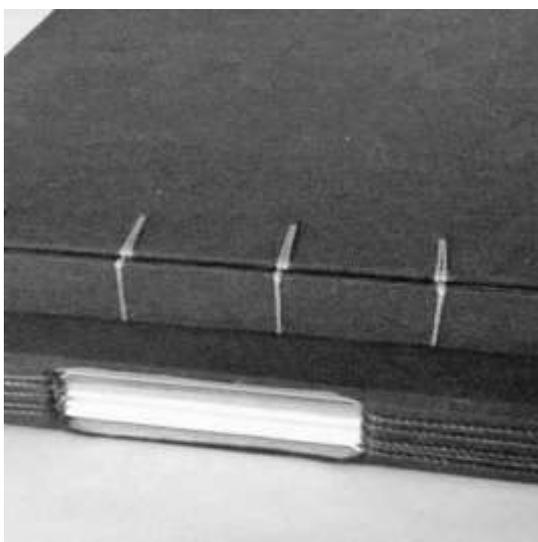


Figura 4.6 Registro de processo, teste de encadernação
fonte: arquivo pessoal

A princípio queríamos uma encadernação tradicional com uma “janela” na lombada, que mostrasse os cadernos do livro, porém, considerando o que desejávamos evidenciar com a encadernação trouxeram essa outra proposta. Assim, elas fizeram dois bonecos do livro, para que, com os modelos em mãos pudéssemos escolher juntos.

A relação de parceria com essas artistas foi de natureza similar àquela que tive com a Carolina Vergotti (relatada nesse trabalho no segundo capítulo) na produção das imagens para as matrizes da *Árvore*. Malu e Alice são designers e haviam trabalhado anteriormente com o Julio em outros projetos, portanto havia entre eles uma proximidade e identificação profissional.



Figura 4.7 Detalhes da encadernação do Livro Livre sobre Livros. (fotografia: Lúgia Minami)
fonte: arquivo pessoal

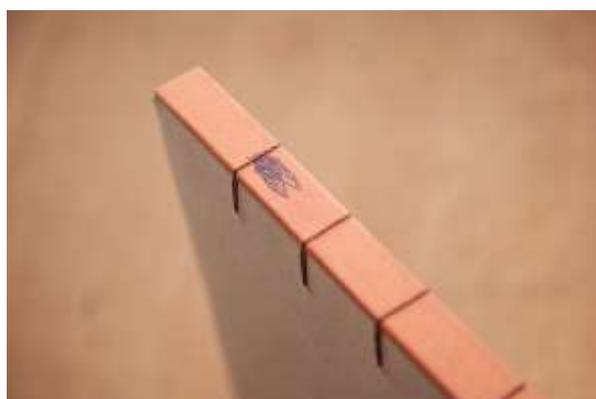


Figura 4.8 Detalhes da encadernação do Livro Livre sobre Livros. (fotografia: Lúgia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Após a escolha do modelo de encadernação, começou a produção das páginas, e apenas no final do processo as encadernadoras receberam o material para finalizar os livros. No entanto, elas acompanharam nosso trabalho durante todo o processo, visitando o ateliê do Xilomóvel, enquanto trabalhávamos, em mais de uma ocasião.

4.4.3 Tipografia e Grafatório Casa Gráfica

A tipografia é um caso especial, no sentido em que queríamos participar ativamente do processo de composição e impressão. No entanto, a tipografia tradicional, feita com tipos móveis, é uma técnica extremamente complexa, que exige experiência e equipamentos muito

específicos: a prensa tipográfica é um equipamento indispensável, além, evidentemente, dos próprios tipos e muitos outros equipamentos. Dessa maneira foi necessário realizar essa parte do trabalho em uma oficina tipográfica. Essas oficinas são espaços especializados na técnica que mantém equipamentos centenários em funcionamento. As prensas tipográficas não são mais fabricadas há muitos anos, portanto esses são locais muito especiais e, na minha concepção, são museus vivos. Existem alguns tipos de oficinas de tipografia, aquelas em que você encomenda um trabalho e os técnicos do local o produzem, e aquelas em que você mesmo pode operar os equipamentos, com o auxílio de um técnico, chamadas de print shops. Nesse último caso, é importante ter um projeto pré-definido, pois o técnico está presente apenas como apoio para o uso das máquinas e manutenção dos equipamentos.



Figura 4.9 Registro de processo, composições tipográficas utilizadas no Livro Livre sobre Livros
fonte: arquivo pessoal

Nenhum de nós dois tinha experiência para assumir a produção da tipografia, mas essa era uma técnica fundamental para a criação do livro. Parte de nosso projeto incluía nos aproximarmos da linguagem da tipografia para que ela estivesse inserida no processo criativo, não é uma técnica da qual apenas lançamos mão, ela foi base para a criação dessa obra.

Eu já conhecia o lugar ideal para isso, o Grafatório — Casa Gráfica. A possibilidade de ir até lá já havia sido mencionada desde o primeiro momento da elaboração desse projeto, pois era um lugar para o qual eu ansiava voltar para realizar um novo projeto desde a realização do *Tarô do homem moderno* descrito na página no apêndice F, e o Julio ansiava por finalmente

conhecê-lo. O Grafatório não é apenas uma oficina tipográfica e nem um *print shop*, e o subtítulo “Casa Gráfica” é uma forma de identificar a principal vocação desse espaço, que é a linguagem gráfica, mas não definir uma atividade específica, pois é um espaço que preza pela pesquisa e pela experimentação de diferentes tipos de abordagem gráfica. Por conta disso o Grafatório, assim como os artistas do espaço, foi extremamente importante e a relação com eles determinante na realização do Livro, de modo que cabe aqui um aparte para apresentá-los.

Quando o conhecemos, o Grafatório era formado por quatro artistas, Edson Vieira (formado em Artes Visuais, mestre em comunicação visual, professor universitário), Pablo Blanco (designer gráfico) Diogo Blanco (designer gráfico) e Felipe Melhado (jornalista). Hoje há um quinto integrante, Maicon Nery (designer gráfico e professor universitário).



Figura 4.10 Registro de processo no Grafatório.
fonte: arquivo pessoal



Figura 4.11 Registro de processo no Grafatório.
fonte: arquivo pessoal



Figura 4.12 Registro de processo no Grafatório.
fonte: arquivo pessoal



Figura 4.13 Registro de processo no Grafatório.
fonte: arquivo pessoal



Figura 4.14 Registro de processo no Grafatório.
fonte: arquivo pessoal

A origem do Grafatório está em um trabalho de pesquisa bastante interessante e determinante para o estabelecimento do espaço. Edson Vieira foi professor de Pablo Blanco na sua graduação em Design gráfico, e como trabalho de pesquisa, orientado pelo Edson, Pablo criou uma espécie de “ateliê de experimentações” chamado “Experimentório - Laboratório de

experimentações gráficas”. Aberto a quem tivesse interesse de participar, o espaço era um ateliê aberto onde se exploravam diferentes técnicas gráficas e fotográficas. Os participantes traziam suas ideias/projetos e juntos o grupo procurava soluções gráficas para sua realização.

No processo criativo, parte intrínseca a projeção, o acaso e a intuição devem ser considerados como elementos condutores para a propagação do novo e inesperado pois ‘intuir e criar é, certamente, eliminar hábitos de percepções, pensamentos e emoções estereotipados na prática, na reflexão e no ensino do design. (PANTELEÃO, PINHEIRO, 2009, p. 440 apud BLANCO, 2012, p. 03.)

Quanto aos outros integrantes, Diogo Blanco e Felipe Melhado eram frequentadores do “Experimentório”, e ali surgiu o desejo de ter um espaço de trabalho que, posteriormente, viria a ser o Grafatório. Hoje, o Grafatório se define da seguinte maneira:

Grafa – do grego, grapho. Verbo que significa fazer marcas, desenhar, marcar uma pedra, um pedaço de madeira ou uma folha de papel. Pode-se traduzir graphein também por escrever. Tório — do latim, torium. Sufixo que indica, em geral, um local ou objeto apropriado para a atividade designada no verbo.
<https://grafatorio.com/site/sobre/> (Acesso em 10 mar. 2019)

Grafatório é uma associação cultural sem fins lucrativos, baseada em Londrina. O coletivo reúne pesquisadores, designers, artistas visuais e outros profissionais ou amadores que se interessam pelo abrangente universo das artes gráficas.

O principal objetivo do Grafatório é fomentar a cultura das artes gráficas na cidade de Londrina, por meio de quatro linhas de ação:

Investigação & Experimentação — pesquisa estética e de linguagem das artes gráficas; desenvolvimento e aplicação de técnicas alternativas e artesanais de impressão.

Capacitação — promoção de cursos, oficinas, workshops, palestras e grupos de pesquisa na área de artes gráficas.

Produção — criação de objetos gráficos nas mais diversas técnicas e suportes; disponibilização à comunidade de espaço estruturado para a produção gráfica.

Difusão — universalização do acesso à fruição crítica das artes gráficas; formação de acervo visual e bibliográfico público; montagem de exposições.

<https://grafatorio.com/site/sobre/> (Acesso em 10 mar. 2019)

Cada um dos artistas tem mais envolvimento com e experiência em alguma área diferente, e a vocação experimental do projeto apresenta uma tendência a relacionar e permear as diversas técnicas, característica desde o projeto “Experimentório”. Isso fica evidente quando investigamos a formação do ateliê. Segundo os integrantes, a escolha pelos equipamentos, muitas vezes, está relacionada a oportunidades que surgem, e não por um planejamento rígido.

Um exemplo é o primeiro equipamento adquirido, um prelo de offset manual¹⁸, que, quando adquirido, ainda era um equipamento desconhecido, e a decisão de comprá-lo ocorreu simplesmente pela oportunidade e pelo desejo de explorar mais uma linguagem e ampliar o repertório do ateliê.



Figura 4.15 Detalhes do ateliê de Grafatório. Prelo de offset manual.
fonte: arquivo pessoal

¹⁸ Esse equipamento era utilizado na indústria gráfica para fazer provas de impressão e testes de cor antes de rodar uma grande tiragem nos prelos automáticos. Hoje as impressoras digitais atingiram um nível de fidelidade que dispensa esse recurso e muitas gráficas estão se desfazendo dos equipamentos, descartando ou vendendo a preços baixos, como é o caso do prelo adquirido pelo Grafatório.

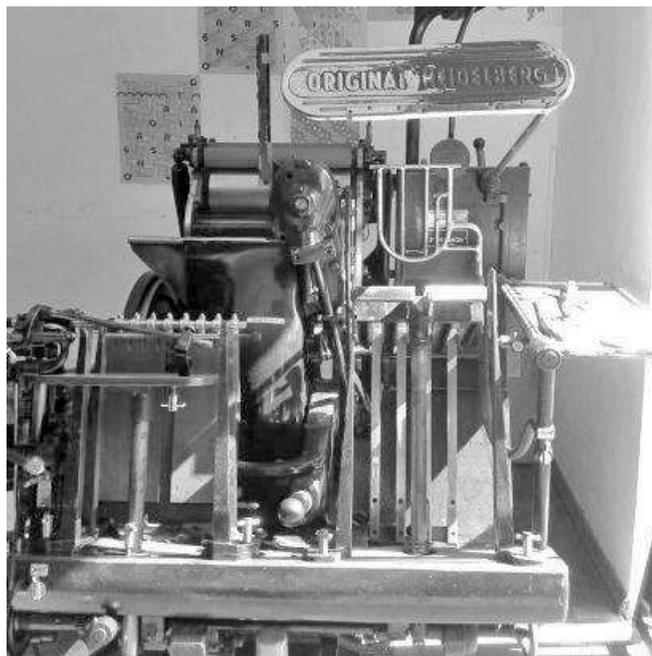


Figura 4.16 Detalhes do ateliê de Grafatório. Prensa Tipográfica Heidelberg.
fonte: arquivo pessoal

Seus equipamentos, como o prelo manual, a prensa tipográfica, mesas de luz para serigrafia, prensa de gravura em metal e xilogravura são um acervo interessante. Com esses equipamentos, alguns obsoletos, praticamente descartados pelas gráficas industriais, e outros mais relacionados à tradição artística, eles experimentam variações e hibridismos, ora resgatando técnicas ora criando adaptações para uma pesquisa que tangencia o design e a arte.

Uma característica importante do processo do Grafatório, que ocorre desde a pesquisa no “Experimentório”, é o que eles descrevem como aceitar o erro. Segundo Pablo Blanco, a principal premissa do ‘Experimentório’ era essa, aceitar o erro. Dessa forma, pretendiam explorar os resultados e efeitos gerados ao acaso. Para o Edson o erro acaba virando parte da linguagem, à medida que surge no processo, a partir de adaptações das quais acabavam por tirar proveito. Isso por que, segundo ele, no Grafatório todos valorizam o valor estético que tem esse elemento do acaso.

O desprendimento da técnica tradicional é o que garante a liberdade necessária para criar novas maneiras de trabalhar com esses equipamentos. Ao subverterem o uso do material ou do equipamento, os artistas empreendem um grande esforço em alcançar resultados de qualidade. Aqui entram novas adaptações e um trabalho inegável de pesquisa empírica e histórica.

O próprio ateliê foi criado como uma plataforma para realização de projetos experimentais, e a experiência e as descobertas são o motivador do grupo, pois lidam com essa

prerrogativa com extraordinária liberdade. Pode ser esta a característica que faz do Grafatório um lugar potencial para a experiência artística.

Esses foram os motivos pelos quais escolhemos o grafatório como local para a realização da tipografia no livro. Sabíamos que teríamos suporte técnico, mas, acima de tudo, um espaço para a criação e a experimentação que eram fundamentais para o nosso processo de criação. Por fim, eu tinha certeza que nossa proposta seria acolhida com entusiasmo.

4.5 O processo de criação do Livro Livre sobre Livros



Figura 4.17 Páginas do Livro Livre sobre Livros antes da encadernação. (fotografia: Luiza Peixe).
fonte: arquivo pessoal

A partir de agora, penso que a melhor forma de aprofundar a investigação sobre essa obra é partir da própria descrição do processo e dos resultados. Dessa forma, apresento, nesta seção, um relato e reflexões sobre o trabalho.

O ponto de partida foi a definição e distinção do que seria o assunto e o que seria o tema do Livro. Como mencionado, o assunto, aquilo que motiva e dá sentido ao projeto, é o próprio objeto livro, é a pergunta para a qual retornamos a cada decisão tomada “O que constitui um livro?”. E o tema é o que ilustra esse assunto, é o que nos ajuda a ter um eixo norteador. O tema pode parecer algo secundário, nesse sentido, mas, pelo contrário, é muito importante e merece muita atenção na sua escolha, já que ele precisa ilustrar uma série de conceitos complexos e abstratos. Dessa forma, pensamos que em algo que fosse interessante o suficiente para se desdobrar de várias formas, ao mesmo tempo em que fosse esteticamente instigante. Todas essas são noções extremamente subjetivas e a escolha recairiam, fatalmente, no nosso gosto pessoal. Tínhamos uma lista com algumas possibilidades, algumas relacionadas ao universo do livro, como, por exemplo, objetos que podem ser associados, caneta, poltrona, luminária ou abajur. E outras dissociadas do universo do livro. Foi a partir dessa última que escolhemos o nosso tema, os insetos.

A escolha se relacionou à decisão de usar elementos que não estivessem diretamente ligados ao livro, pensando que isso faria com que as associações fossem mais abertas e mais instigantes. Dentro da entomologia os insetos são divididos e subdivididos em inúmeras categorias. Comparar a linguagem do livro à linguagem da entomologia e aos insetos poderia ser uma forma mais interessante e inventiva do que reforçar relações que já existem. Esses

foram dados importantes nessa escolha, mas, em última instância, o que nos ajudou a decidir por essa opção foi o nosso gosto pessoal. Percebemos que os insetos eram um ponto de convergência de nossos interesses, concordamos que eles são esteticamente interessantes e nos sentimos instigados por esse tema, não apenas dos insetos, mas por sua ciência, a entomologia.



Figura 4.18 Registro de processo, esboços para ilustrações.
fonte: arquivo pessoal

Cabe reforçar que o que exploramos sobre os insetos foi basicamente o que cabe ao senso comum, não nos aprofundamos no estudo da entomologia, nossa aproximação dessa ciência se deu de forma pouco aprofundada, apenas como repertório de imagens e da linguagem, que foi usada de forma apenas ilustrativa, em alguns casos lúdica.

A partir dessa escolha, começamos a elencar os elementos da composição do livro que abordaríamos, e chegamos a esta lista: sequência, dobras, imposição, ritmo, escolha tipográfica, recuos, hierarquia, camadas, estrutura, margens e entrelinhas. Planejamos o formato do livro e número de páginas, escolhemos os papéis que seriam usados no miolo e o tecido que envolveria a capa e, com os bonecos em mãos, escolhemos o tipo de encadernação. Partimos então para os esboços das sequências referentes a cada elemento e definimos os papéis usados e o número de páginas dedicadas a cada um deles. Após essa primeira etapa, criamos algumas matrizes em xilografura e definimos um cronograma de trabalho, entendendo que deveríamos começar pelas impressões tipográficas em Londrina, já que a distância dificultava essa produção e, se houvesse qualquer problema, teríamos mais tempo para voltar a Londrina, o que de fato aconteceu. Assim, preparamos então os desenhos para os clichês metálicos e em fotopolímero e os deixamos prontos para levar a Londrina.



Figura 4.19 Clichês metálicos utilizados no Livro Livre sobre Livros.(fotografia: Luiza peixe)
fonte: arquivo pessoal

Ficamos em Londrina por dez dias para fazer as impressões tipográficas. Porém, não nos dedicamos somente à composição dos tipos e impressão, pois grande parte da criação dessas páginas teve de ser feita no ateliê. Isso porque, para criar, precisávamos saber de quais tipos e famílias de tipos eles dispunham. Dessa maneira, nós planejamos brevemente cada sequência, com esboços e ideias gerais sobre cada assunto, mas a composição final, muitas vezes, foi definida em Londrina. Durante o dia trabalhávamos no ateliê, compondo, escolhendo cores, imprimindo, e à noite, no saguão do hotel, criávamos as próximas páginas.

Depois dessa etapa no Grafatório, a impressão das xilogravuras, carimbos e relevos foi feita em Campinas, no ateliê do Xilomóvel, com o apoio dos colegas Luciana Bertarelli e Márcio Elias, além da preciosa colaboração da Natalia Gregorini como assistente de ateliê. Tivemos também, como parceira, Luiza Peixe, que documentou em vídeo o editou um videoclipe do processo de criação do livro. Por fim, lembro também da colaboração das encadernadoras, Alice Gauto e Malu Micheletto, reafirmando que todas essas parcerias geraram diálogos férteis e produtivos dentro do processo.



Figura 4.20 Registros de processo do Livro Livre sobre Livros.
fonte: arquivo pessoal



Figura 4.21 Estudos de composição com tipos de madeira. Registros de processo do Livro Livre sobre Livros.
fonte: arquivo pessoal



Figura 4.22 Registros de processo do Livro Livre sobre Livros.
fonte: arquivo pessoal



Figura 4.23 Matrizes de xilogravura. Registros de processo do Livro Livre sobre Livros.
fonte: arquivo pessoal

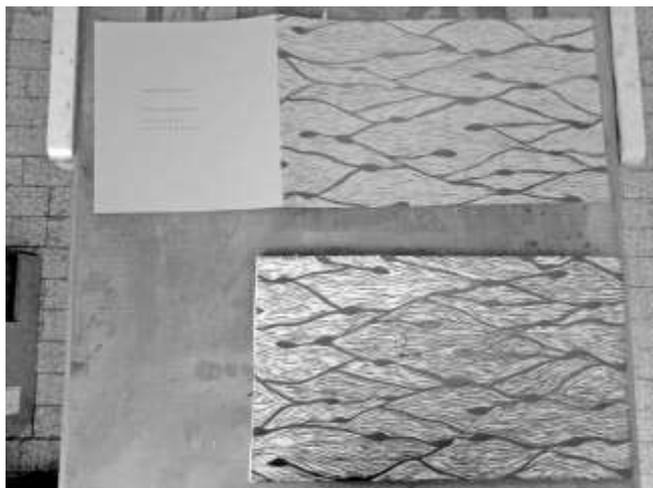


Figura 4.24 Matriz e impressão de xilografia Registros de processo do Livro Livre sobre Livros.
fonte: arquivo pessoal



Figura 4.25 Registros de processo do Livro Livre sobre Livros.
fonte: arquivo pessoal

A colaboração de outros artistas é extremamente enriquecedora e me fez perceber que, em um processo que já é realizado a quatro mãos, a receptividade a outros colaboradores é ainda mais natural e enriquecedora. Uma vez que já exista um diálogo entre dois autores, as outras vozes são mais facilmente ouvidas, a ponto de beneficiar o debate entre eles.

Após quatro meses, aproximadamente, do início das impressões, as páginas foram entregues à Uno Duo para a encadernação. Ao todo foram sete meses de trabalho desde os primeiros esboços até a finalização dos primeiros volumes. Para tratar de algumas especificidades selecionei alguns elementos e sequências de páginas as quais descreverei em mais detalhes, para assim tornar mais clara a natureza do processo e também da forma do *Livro Livre sobre Livros*, descrevendo algumas partes mais emblemáticas das soluções e estratégias criadas ao mesmo tempo em que trato, brevemente, de cada elemento descrito.

4.5.1 Índice

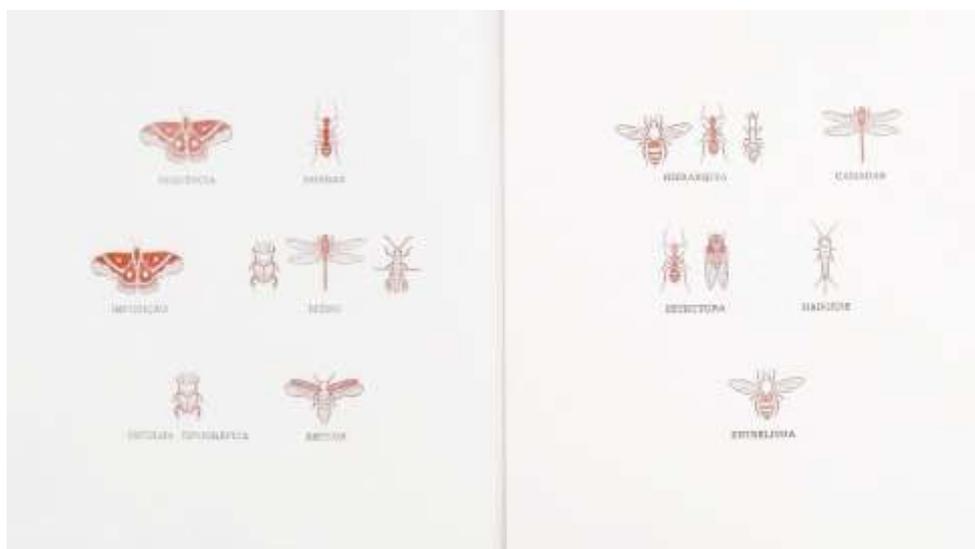


Figura 4.26 Índice do Livro Livre sobre Livros.
fonte: arquivo pessoal

A relação entre os conceitos e formas criadas para o livro é bastante subjetiva. Como dito anteriormente, o Livro Livre sobre Livros é uma criação poética que usa como referência os livros didáticos ou manuais técnicos, dessa maneira, formalmente ele se assemelha a esses livros, tendo uma estrutura visual bastante convencional. Nele podemos reconhecer um índice, no qual os assuntos são divididos e identificados, no entanto a interpretação desse conteúdo exige do leitor uma postura diferente daquela que temos diante de livros técnicos: é preciso estar aberto a uma interpretação poética, intuitiva, estética. Assim, o livro pode até ser usado como recurso didático, porém não como uma referência objetiva, mas como um objeto de estudo, discussão e interpretação.

Como mencionado anteriormente, o *Livro Livre Sobre Livros* tem uma estrutura tradicional. Dessa forma, ele tem um índice, que, no entanto, não é convencional. A maneira como ele é apresentado já antecipa para o leitor a abordagem pouco convencional do livro.

O índice aparece em uma página dupla e, embora a palavra “índice” não apareça lá, é bastante claro que se trate disso, pois temos títulos do que seriam capítulos ou sessões associados a elementos visuais, a saber, figuras de insetos substituindo o número das páginas. As páginas do *Livro Livre Sobre Livros* não são numeradas, os assuntos são identificados de maneira um tanto subjetiva pelos insetos que são usados para tratar daquele assunto. No índice são usadas imagens sintetizadas desses insetos, como se fossem ícones. Essas imagens foram desenhadas digitalmente e com elas foram feitos clichês de metal para que fossem impressas na técnica da tipografia tradicional.

Assim, o índice sugere a localização daquele conceito no livro através de um jogo em que o leitor precisa interpretar o conceito/inseto nas páginas que seguem. Algumas vezes o conceito apresentado é bastante claro, como por exemplo, a dobra, que no livro aparece como páginas dobradas, outras vezes é a referência ao inseto que serve como dica mais facilmente reconhecível, como é o caso da “imposição” que se trata de um conceito menos conhecido, mas que, no livro, é ilustrado com xilogravuras de borboletas bastante reconhecíveis, assim é a identificação das borboletas que ajuda o leitor a reconhecer o assunto abordado naquela sequência. Nem sempre é simples identificar o assunto, alguns capítulos trazem, ao mesmo tempo, conceitos e insetos difíceis de identificar, de maneira que se o leitor tiver interesse em compreender as relações entre os elementos abordados e as formas criadas no livro, precisará de uma postura mais atenta e investigativa, é o caso, por exemplo, dos “recuos” identificados pelos vagalumes.

Percebe-se que apesar de fazer referência a livros didáticos ou técnicos, não existe a preocupação de conduzir o leitor por uma leitura informativa objetiva, pelo contrário há um contraste entre essa sugestão de didatismo e as incertezas e ambiguidades a que o leitor é submetido. O interesse e repertório que esse leitor pode ter sobre os livros e sobre insetos, pode ajudá-lo na sua interpretação, ao mesmo tempo em que pode confundi-lo.

Reforçando ainda mais a ambiguidade presente no livro, alguns insetos aparecem figurando mais de um conceito, por razões diferentes como, por exemplo, a abelha, que aparece no conceito “hierarquia”, juntamente com as formigas e os cupins, usando como pretexto a organização social desses animais, mas também é referenciada no conceito “entrelinhas” por um estereótipo visual, a comparação das listras que associamos ao corpinho da abelha e as linhas, ou entrelinhas do texto impresso.

4.5.2 Entrelinhas

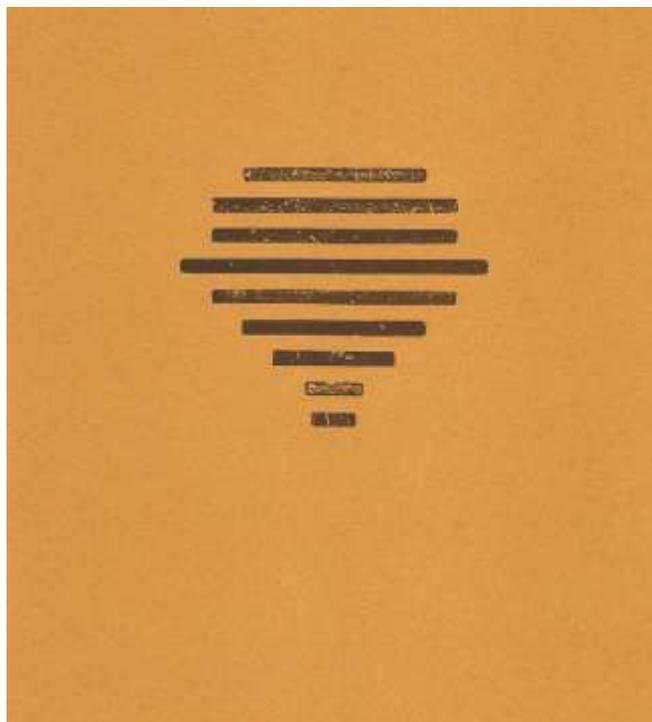


Figura 4.27 Entrelinhas.
fonte: arquivo pessoal

As entrelinhas são espaços entre as linhas de um texto e podem variar de acordo com o tipo de texto e o design do livro. Em geral, uma entrelinha mais larga melhora a legibilidade do texto e deixa a página mais elegante. Por outro lado, quanto mais estreita maior o aproveitamento das páginas, por isso diminuir as entrelinhas é um recurso econômico.

A entrelinha é um dos elementos mais importantes na composição de um livro de textos, já que permeia toda a leitura, um projeto gráfico que privilegia a legibilidade, e, da mesma forma que o conforto pode tornar a leitura mais agradável, uma entrelinha muito estreita pode torná-la mais cansativa e até dificultar a compreensão do texto. Entretanto a entrelinha é um daqueles elementos invisíveis da composição editorial. Com efeito ela é parte em branco do texto. Para falar dela, resolvemos mostrá-la.

Na composição tipográfica os tipos móveis têm que ficar perfeitamente calçados e pressionados dentro de uma peça chamada “rama”, que é um caixilho de ferro, vazado, dentro do qual serão compostos os tipos. Feita a composição, a rama é levada para a impressora tipográfica e lá ela é posicionada na vertical para receber a tinta e ser pressionada contra o papel, assim essa composição, que se torna uma matriz, precisa estar bem montada para que não

desmanche. Os tipos e clichês ficam presos, porque ali dentro não há espaços vazios. Isso significa que as áreas em branco de uma página não são espaços vazios na composição tipográfica. Para isso são usadas peças de chumbo com uma altura menos que a dos tipos, de maneira que ela não tenha contato com o rolo de tinta e nem com o papel, essas peças são chamadas “espaços brancos” ou simplesmente “brancos” na tipografia. São peças fundamentais, que têm como papel não aparecer. Além de preencher os vazios, essas peças normatizam e uniformizam os recuos no início do parágrafo e as entrelinhas. “Os brancos não são vazios: eles possuem chumbo, como as outras partes.” (MELOT, 2012, p. 91).

Para abordar as entrelinhas, resolvemos então trazê-las à luz e usá-las na impressão. Colocamos calços em algumas dessas peças para que ficassem da altura dos tipos e fizemos a impressão de maneira que os “brancos” fossem impressos. Como essas peças não são feitas para impressão e não há detalhes como as pequenas letras dos tipos, elas são feitas em uma liga metálica menos rígida e resistente. Assim elas acabam ficando marcadas, amassadas, injuriadas, e o resultado de sua impressão mostra essas marcas, a sua impressão traz essas informações e com ela uma dramaticidade para a materialidade do espaço em branco.



Figura 4.28 Composição tipográfica de Aldo Manuzio.
fonte: Sauté, 2004.

O resultado são listras escuras no fundo mais claro do papel, que associamos ao corpinho listrado das abelhas, por isso escolhemos um papel amarelo para reforçar essa analogia. Porém existe também uma relação menos de senso comum e mais possível para quem tem uma familiaridade com a história do livro. As páginas finais dos capítulos de um livro importante da história do design editorial, o *Pteronomacchia Poliphili* de Francesco Colonna, editado por Aldo Manuzio, (SAUTE, 2004), são um exemplo de requinte tipográfico. Manuzio compunha as linhas formando um ponta, ou uma pirâmide com a ponta para baixo. É importante reforçar que essa composição feita por ele, usando tipos móveis, agrega uma complexidade técnica ao trabalho. A importância desse livro se dá justamente pelo nível de preciosismo e a criação de alguns recursos importantes de legibilidade criados por esse tipógrafo.

4.5.3 Hierarquia



Figura 4.29 Hierarquia.
fonte: arquivo pessoal

Essa é uma sequência de páginas que tem uma história curiosa e muito reveladora da minha relação com o Julio e da natureza do nosso processo colaborativo.

A hierarquia compreende a organização das informações em um livro: a diferenciação entre as páginas de funções diferentes, como a folha de rosto, as páginas iniciais de capítulo etc. E também a organização e categorização dos elementos em uma página, títulos e subtítulos, corpo do texto, notas de rodapé etc.

Para essa sequência, escolhemos três insetos por apresentarem hierarquias em suas organizações sociais: a abelha, a formiga e o cupim. Decidimos usar as caixas alta e baixa, diferentes fontes e corpos (tamanho da fonte), além de ornamentos tipográficos para diferenciar trechos do texto e denotar a hierarquia no texto e, ao mesmo tempo, indicar a natureza das relações sociais desses bichos.

Como já mencionado anteriormente, boa parte da criação das páginas teve de ser feita em Londrina, já na sede do Grafatório, pois somente lá pudemos saber que fontes poderíamos usar. Além dos nomes dos animais e a organização hierárquica de cada espécie, não tínhamos mais ideia de como criaríamos o texto. Precisávamos de algum texto além dos nomes dos animais para criar a composição que queríamos. Já estávamos nos últimos dias de trabalho em Londrina, exaustos, pois, a cada dia, o trabalho no ateliê terminava mais tarde, e as tarefas foram se acumulando. Era tarde e a decisão tinha que acontecer naquele momento, pois o dia seguinte era o último para fazer essas páginas. Vale reforçar que não tínhamos a opção de não fazer essa sequência, pois o número de páginas estava definido e planejado, e desistir significaria desorganizar todo o planejamento do livro.

Assim, o Julio fez um esboço no computador usando um texto em latim, muito conhecido no design editorial, conhecidos por eles como o Lorem ipsum. Como eu não sou dessa área, não reconheci o que era aquilo e, imaginando que era uma proposta de texto para ser usado, perguntei o que era. Muito tranquilamente, como se fosse algo corriqueiro, ele respondeu que era apenas o Lorem ipsum. Vendo, um pouco surpreso, que eu não sabia do que se tratava, ele explicou que era um texto em latim usado pelos designers para preencher páginas de texto quando precisam desenhar as páginas, mas o texto final ainda não está pronto. O Lorem ipsum é uma ferramenta de preenchimento com texto, disponível nos programas de design editorial. Para o Julio, era algo banal e cotidiano, mas para mim era algo novo e interessante, que me despertou a curiosidade em saber o que esse texto significava. Vivendo nessa era do acesso rápido e fácil à informação que a internet proporciona, procuramos a tradução e, para a nossa surpresa, enquanto tentávamos criar um texto que fizesse relação com abelhas, formigas e cupins, animais que se sacrificam trabalhando por sua comunidade, quase como se cada indivíduo fosse uma parte de um organismo único que é a colmeia, o formigueiro e o cupinzeiro, encontramos a tradução do exato texto que estava no arquivo, “Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua.” é “Aquele que ama ou exerce ou deseja a dor, pode ocasionalmente adquirir algum prazer na labuta.” Aparentemente esse texto foi retirado do *De Finibus Bonorum et Malorum* (*Os Extremos do Bem e do Mal*), escrito por Cícero em 45 a.C.

Ao que me parece, foi a minha falta de familiaridade com os recursos e o vocabulário do design o que nos levou a investigar algo que o Júlio não questionaria por ser já tão conhecido e usado por ele. Um novo olhar sobre esse recurso fez perceber uma relação bastante casual entre o tema (insetos com organização social) e o assunto (hierarquia das informações de um livro) e que foi muito pertinente, pois também foi uma forma de trazer para o *Livro Livre sobre Livros*, de forma contextualizada, este que também é um elemento processual da criação de livros, o Lorem ipsum.

4.5.4 Recuos



Figura 4.30 Recuos
fonte: arquivo pessoal.

Outra situação curiosa sobre o embate entre conceito e forma que experienciamos foi a escolha que fizemos para figurar o conceito de recuos.

Os recuos são os espaços em branco que, em um texto, tornam a leitura mais agradável e dão clareza às divisões e sessões do texto. Essas sessões podem simplesmente ser os parágrafos, assim cada início de parágrafo tem um recuo na primeira linha que mostra onde ele começa.

Em uma página toda preenchida, os recuos são “pontos de luz” no bloco de texto. Além de pequenas pausas na leitura, os recuos tornam a página mais organizada e elegante. A analogia com pontos de luz naturalmente nos lembrou dos vagalumes, pontinhos de luz na noite escura. Tranquilamente planejamos essa página que apresentaria esse conceito por oposição, ou

seja, páginas em branco com pequenos vagalumes exatamente no local onde estariam os recuos para os parágrafos. Decidimos e guardamos a ideia.

Algumas semanas depois, quando começamos a buscar as imagens dos insetos que escolhemos para poder desenhá-los, nos demos conta de que não tínhamos nenhuma lembrança de como é, de fato, um vagalume. Seja honesto, você se lembra? Ao encontrar, descobrimos que ele se parece com alguma coisa entre um besouro e uma barata. Veio então o problema, como relacionar pontos de luz a um desenho de besouro? O Julio então se lembrou de um recurso gráfico que veio convenientemente nos ajudar a fazer essa relação, chamado “relevo americano”. Trata-se de um pó que polvilhamos sobre a impressão com a tinta ainda fresca e, quando aquecido, ele cria um relevo brilhante na própria cor da tinta, como um verniz, mas imprimindo ainda um relevo. Assim, escolhemos uma cor bem clara, análoga à folha de papel pólen, que foi o papel usado nessas páginas, e trabalhamos com o relevo americano, que se tornou mais um recurso apresentado no *Livro Livre sobre Livros*.



Figura 4.31 Recuos. Detalhe do acabamento com relevo americano.

fonte: arquivo pessoal.

Não nos incomoda o fato de que nem tudo pode ser lido e compreendido com facilidade e clareza. Existe algo de instigante no fato de que alguns conceitos são apresentados de forma simples e didática, e outros estão quase escondidos pela forma do livro. Essa talvez seja a sequência mais hermética do livro, esperando do leitor mais investigativo, que quer reconhecer o pensamento que motivou aquelas páginas, um certo grau de intuição.

4.5.5 Sequência e Ritmo

As páginas que tratam da sequência e do ritmo no *Livro Livre sobre Livros* confirmam a importância do Grafatório nesse processo e apresentam muito do que foi nossa dinâmica de trabalho. Em ambos o uso da tipografia foi o ponto central do trabalho, tanto pelo uso exclusivo dessa da técnica quanto pela exploração da linguagem e também algumas pequenas subversões da técnica, entre outras razões aqui recai a importância do Pablo Blanco e Edson Vieira como parceiros nesse trabalho.

4.5.5.1 Sequência

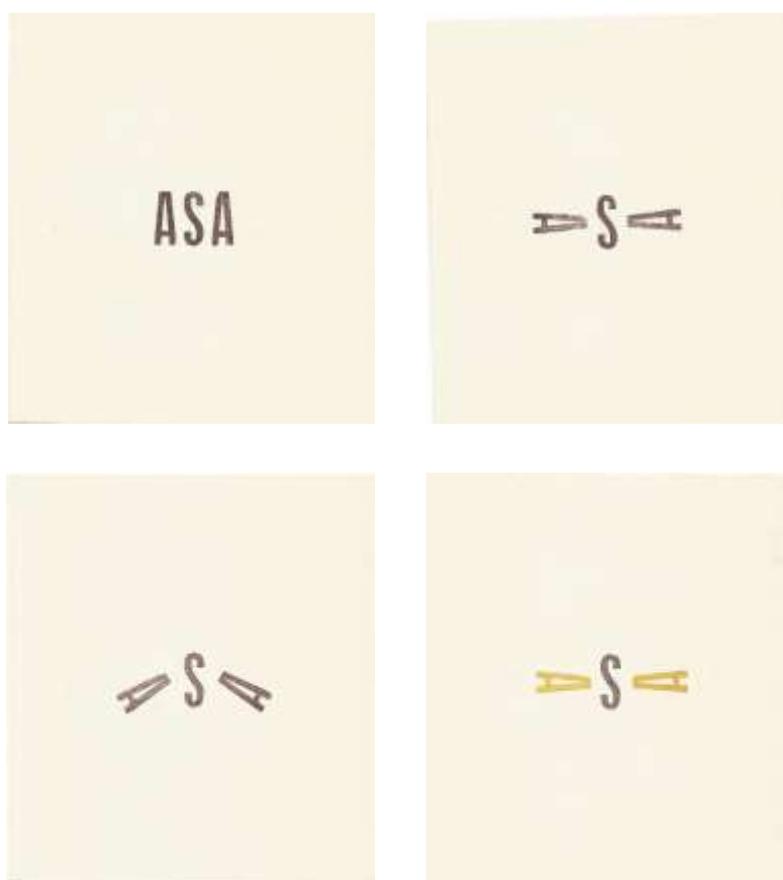


Figura 4.32 Sequência.
fonte: arquivo pessoal.

Nesta subseção, tratamos da natureza sequencial de um livro. Em cada página, os conteúdos se somam e, por esta razão, se transformam. Também escolhemos a borboleta para identificar esse elemento, mas a verdade é que poderia ser qualquer inseto com asas, já que esta é a imagem que exploramos. São quatro páginas na seguinte sequência: na primeira vemos

apenas a palavra “asa”, em caixa alta, impressa com tipos de madeira, por serem maiores, mas também porque assim pudemos mostrar a textura da madeira que aparece sutilmente na impressão, além desses tipos serem muito bonitos e tradicionais. Quando havia necessidade de fazer um texto com letras grandes, como títulos, cartazes etc, eram usados tipos de madeira, porque a madeira é um material mais barato e mais leve que a liga metálica, assim, os tipos, a partir de certo tamanho, eram feitos em madeira. Depois da primeira página, onde vemos a palavra “asa”, na segunda e na terceira página, a letra “A” aparece repetidamente na diagonal e na horizontal, consecutivamente. Na última página vemos a mesma imagem da terceira, porém a letra “A” foi impressa em uma segunda cor.

A proposta aqui foi a de transformar a palavra em imagem. Essa transformação se dá pela sequência das páginas, que cria uma ilusão de que as letras estão se movimentando, ou de que a “borboleta” abriu as asas.

Essa também foi uma das composições que só puderam ser feitas depois que chegamos no Grafatório, pois não sabíamos quais fontes e tipos encontraríamos lá. Dessa sequência, especificamente, nós tínhamos apenas uma ideia geral. Sabíamos que seriam quatro páginas, pois o número de páginas em que trataríamos cada conceito foi definido previamente, para que pudéssemos planejar o tamanho do livro e o número de cadernos para preparar a imposição. Havíamos decidido também como seriam a primeira e a última página, e as intermediárias seriam uma passagem de uma posição para a outra.

Enquanto outras páginas eram impressas, nós usamos os tipos à maneira de carimbos para estudar e experimentar várias possibilidades. Com os testes em mãos, o próprio Pablo nos ajudou a escolher a composição das páginas e, mesmo assim, não se alarmou com o fato de não atentarmos para um detalhe importante: a composição tipográfica é totalmente ortogonal e, em tese, não é possível compor usando tipos na diagonal, como fizemos. O fato do Pablo ter se entusiasmado em fazer essa composição totalmente arbitrária mostra a sua disposição com esse processo e a sua percepção de que a técnica deve estar em função de um projeto e não engessá-lo. É exatamente essa postura de colaboração e envolvimento com os projetos e experimentalismo que diferencia o Grafatório em relação às outras oficinas e print shops que conhecíamos na época.

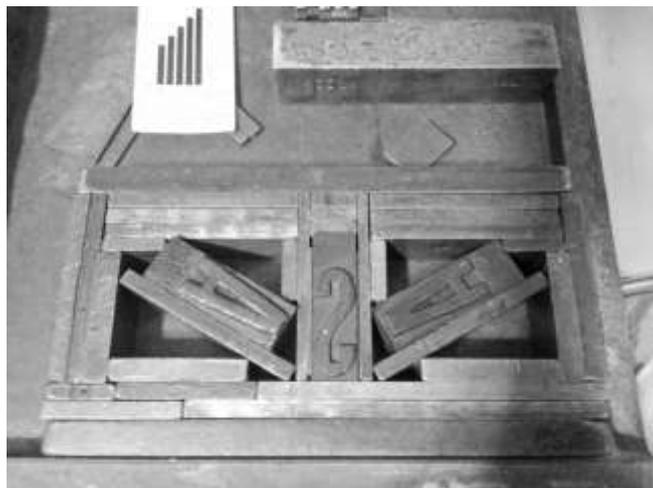


Figura 4.33 Detalhes da composição dos tipos móveis para a impressão da segunda página da sequência.
fonte: arquivo pessoal.

A composição dos tipos em diagonal foi feita de maneira inusitada, algo que a maioria dos tipógrafos tradicionais não ousariam fazer. Os tipos foram posicionados na diagonal e calçados, então, com diversas peças de material branco de tamanhos diferentes, para que ficassem encaixadas e presas, mas, ainda assim, deixando entre eles espaços vazios. O autor dessa proeza foi o Edson Vieira, que confiou no julgamento do Pablo de que era possível realizar o projeto e procurou uma solução para fazê-lo. A última página, por ter duas cores, teve que ser impressa em duas partes, com o fator complicador do registro.

Imprimir os tipos na diagonal é uma pequena sutileza, e a própria composição poderia ter sido pensada de outra forma. Durante o processo, eu e o Julio dissemos muitas vezes que poderíamos mudar a composição, mas o preciosismo do Pablo, que percebeu nessa sequência a melhor forma de mostrar essa passagem da palavra para a imagem, fez com que ele criasse esse registro e duas composições tipográficas para uma página com apenas três tipos impressos. Por fim, o comprometimento de todos fez desse pequeno episódio um grande exemplo da parceria que tivemos com eles.

4.5.5.1 Ritmo

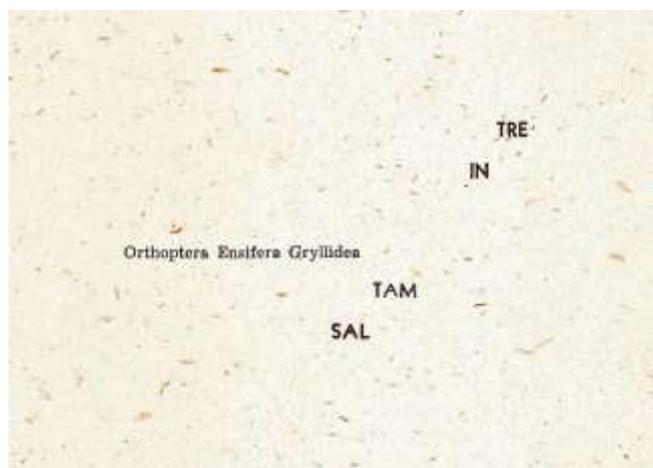


Figura 4.34 Ritmo.
fonte: arquivo pessoal.

O Ritmo, no desenho de um livro, é um conceito um pouco mais abstrato. Trata-se do ritmo visual da composição das páginas e sua sequência. Normalmente, em um livro texto, o ritmo é constante e monótono, as páginas são preenchidas de forma bastante uniforme e as únicas alterações costumam acontecer nas páginas que abrem os capítulos, nas que trazem imagens etc. Por outro lado, muitos livros exploram o ritmo, mas isso é mais comum em livros ilustrados, livros de arte e edições especiais. O livro comum tem ritmo bastante constante.

Nossa abordagem foi novamente mostrar o conceito por contraste, exageros e excessos na composição, mas agora em relação ao texto, para evidenciar esse aspecto quase sempre invisível. Escolhemos três insetos, o besouro, a libélula e o grilo, que se locomovem de forma diferente e em ritmos diferentes, fazendo uma analogia entre a movimentação dos bichos com a composição do texto.

Essas são algumas das poucas páginas do *Livro Livre sobre Livros* com alguma redação de texto, o que é algo importante para explorar a composição tipográfica. Porém, em relação ao tema, que são os insetos, e não ao assunto, que é o próprio livro, nós buscamos uma neutralidade, pois não queríamos que nossa “voz” transparecesse no texto. Além disso, o conteúdo sobre os insetos não é elaborado, mas apenas compilado, aproveitado do senso comum e de livros básicos sobre entomologia que escolhemos em uma biblioteca. A escolha dos livros mostra a motivação que está por trás dessa seleção. Emprestamos dois livros, um deles, o mais ilustrado e com imagens mais interessantes, para que pudesse ser uma referência visual. O outro

era o livro sobre o assunto mais antigo daquela biblioteca, sendo sua linguagem bastante peculiar. O título é *Entomologia para você* de Messias Carrera publicado pela primeira vez em 1956, e se trata de um livro direcionado para o público leigo, curiosos que eventualmente queiram saber mais sobre a entomologia.

Assim, a obra tenta manter um discurso “entusiasmado” e animado sobre um assunto técnico. Da introdução escrita pelo autor, a expressão “intrépidos insetos” ficou fortemente marcada em nossa lembrança. Usando como inspiração essa linguagem que era comum em livros do tipo almanaques ou manuais, associando termos técnicos a uma linguagem pretensamente informal e “divertida”, elaboramos as frases dessa sequência de páginas. O nome dos insetos aparece em latim, seu nome científico e a descrição de sua locomoção (caminham, voam, saltam) vêm associados a advérbios enfáticos e pouco usuais (morosamente, impetuosamente, intrepidamente). Assim foi composto o texto.

As fontes foram escolhidas procurando uma analogia com a forma de cada inseto, de modo que a fonte para o besouro é arredondada e larga, a para a libélula é alongada e leve e para o grilo uma fonte mais forte, mas limpa e angulosa, em caixa alta foi escolhida. Porém o mais interessante dessa sequência é a composição tipográfica, que simula o movimento dos insetos. O besouro caminha lenta e cadenciadamente em linha reta, assim o texto está em uma única linha com espaços uniformes entre as letras. As libélulas voam rapidamente em ritmo inconstante. Assim o texto faz uma curva para cima e a fonte é usada em diferentes tamanhos, simulando o afastamento e a subida. Finalmente, o grilo é um saltador e assim o texto também faz um salto, começando em uma página e terminando em outra.

As fontes foram escolhidas procurando uma analogia com a forma de cada inseto e a composição do texto com movimentação deles no espaço, como mostram as imagens.

Por fim, a paciência e parceria dos colegas do Grafatório foi fundamental mais uma vez, pois essas composições foram trabalhosas e complexas, especialmente a da libélula, que usa diferentes tamanhos de fonte e torna a composição bastante desafiadora, já que é preciso usar também os espaços em branco e seu preenchimento com material branco de diferentes tamanhos.

4.5.6 Imposição

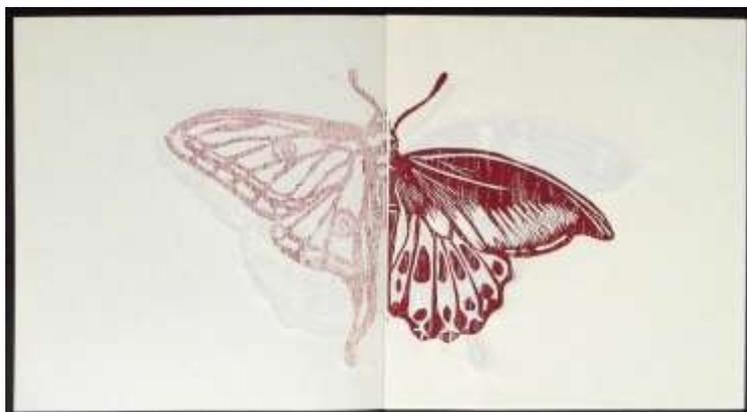


Figura 4.35 Imposição.
fonte: arquivo pessoal.

A imposição é um conceito conhecido por quem produz livros, mas não pelo leitor. É a imposição que garante que as páginas de um livro, quando encadernado, estejam na ordem correta. Quando um livro é costurado, isso é feito em blocos de páginas, chamados “cadernos”, de cada livro possui vários cadernos, normalmente com 16 ou 20 páginas. A primeira página de um caderno está na mesma folha de papel, ou “lâmina” da última página, e a terceira página está na mesma lâmina da antepenúltima, e assim por diante. Somente as páginas centrais de cada caderno são impressas na sequência que terão no final, com o livro encadernado. Se alguém descosturar um livro e colocar as folhas lado a lado, terá desconstruído a sequência original do volume.

Para representar a imposição, escolhemos as borboletas, que são simétricas, assim como as páginas de um livro. Elas foram feitas em xilogravura e aproveitamos também uma característica casual da técnica, o tempo de secagem. A tinta gráfica usada na xilogravura demora aproximadamente 24 horas para secar, de maneira que se esfregarmos o papel recém-impresso, ele vai borrar, e se encostarmos outra folha de papel em uma impressão recente, conseguimos imprimir um “fantasma”.

As matrizes produzidas para o livro representam apenas um lado, ou seja, uma asa de quatro borboletas diferentes. Cada metade de borboleta foi impressa na metade de uma folha de papel, a partir do centro. Logo após a impressão, o papel foi dobrado e pressionado para que gerasse esse fantasma, que se torna o outro lado da borboleta, completando-a. As quatro borboletas foram impressas em duas folhas de papel, frente e verso, gerando assim oito páginas.

Ao encadernar, as asas obviamente se desencontram, somente aquela que ficou no meio do caderno representa simetricamente a borboleta. Dessa maneira, a imposição é apresentada através de uma espécie de erro premeditado, mostrando ao leitor, de forma empírica, o que é a imposição. Fica claro a quem tem o livro nas mãos que cada uma das borboletas está em uma face da mesma folha de papel e, depois que o livro foi encadernado, elas não podem mais ser vistas por inteiro, com exceção da página central, que confirma esse sistema. Se o leitor quiser vê-las por completo terá que desmanchar o livro. Nesse caso, foi a encadernação que desconstruiu as borboletas.

Esses são alguns trechos do livro que acredito resumirem a natureza desse projeto assim como a maneira como trabalhamos juntos para chegar a soluções estéticas e conceituais.

Linhas sinuosas representam os nossos interesses, meu e do Julio, que em alguns momentos se cruzam e em outros se afastam, e dão a tônica dessa parceria. Nossa cumplicidade pessoal e profissional de tantos anos tornou esse diálogo possível e muito fértil. Os distanciamentos não foram encarados como obstáculos, mas como motivação e oportunidade de elaboração de algo realmente relacional e especial. Embora eu e o Julio estivéssemos em terreno comum e conhecido, tendo intimidade e repertórios parecidos, nossas abordagens são e foram diferentes em muitos aspectos. O fato é que a disponibilidade para o trabalho em parceria e o desejo comum de realização desse projeto nos levaram por caminhos que ainda não conhecíamos para chegar a um fim também desconhecido.

Acho fundamental apontar aqui a proximidade histórica dos nossos ofícios, pois o gravador e o designer foram, antigamente, a mesma profissão. Se hoje as separamos, é por necessidade externa, relacionada ao mercado, à indústria, aos meios de produção. Porém nem eu nem o Julio nos localizamos nas pontas dessa cadeia. Eu, artista sempre estimulada pela artesanaria e pela origem oficiosa da gravura e ele, designer com formação em artes, sempre buscando individualizar o quanto possível seus projetos, além de buscar o uso de diferentes mídias, muitas vezes artesanais e personalizadas, nos encontramos no ateliê e nos reconhecemos como artífices. A história da gráfica nos aproximou e deu direcionamento ao nosso encontro.

O trabalho do designer é um trabalho criativo e, segundo creio, artístico. É evidente que a autoria e a poética podem ficar relegadas a segundo plano, e o projeto pode ficar submetido de maneira limitadora à função, já que normalmente o design é uma arte aplicada. No entanto, outras vezes, ainda que sejam aplicados, projeto e função dialogam de forma harmônica e fecunda. É muito difícil reconhecer onde está essa linha tênue que distingue o que é aplicado e o que é arte em alguns projetos; isso, evidentemente, é algo bastante subjetivo. Porém, em alguns exemplos, conseguimos vislumbrar a arte em obras que dificilmente seriam

chamadas de artísticas. *I prelibri* ou *Pré-livros* (1980) de Bruno Munari são um exemplo. A obra traz 12 pequenos livros, de dez centímetros por dez, dentro de uma embalagem-caixa-biblioteca. Idealizados para crianças que ainda não sabem ler os livros não têm texto, não há nenhuma palavra a não ser o título “Libro” em cada capa. Os livros trazem diferentes materiais e tipos de encadernação explorando aspectos mais sensoriais da leitura. Segundo Munari:

Eles passam sensações cromáticas, táteis, térmicas, sonoras, cada significado sendo interpretado, já que a criança nessa idade, explora o mundo a sua volta com todos os sentidos. Assim, ela se lembrará do livro como algo agradável que revela surpresas quando aberto. (LINDEN apud MUNARI. p. 56.)

Esses livros são um importante obra dentro da história do livro infantil, dos livros de artista e dos livros ilustrados. Tal obra é muito especial justamente por estar no limiar de diversas áreas. “Com um pé na arte e outro na pedagogia, eles fogem de qualquer classificação embora contenham a essência do objeto livro e ostentem o título de Pré-livros, livros antes dos livros, de antes da leitura.” (MIRABEL in: LINDEN, p. 56). Os pré-livros são arte e são design.



Figura 4.36 Bruno Munari. Caixa com os pré livros.
fonte: <https://www.lemamme.it/prelibri-di-bruno-munari/> (acesso em 24 de julho de 2019)



Figura 4.37 Bruno Munari. Pré-livros.
fonte: <https://www.lemamme.it/prelibri-di-bruno-munari/> (acesso em 24 de julho de 2019)

No processo de criação do *Livro Livre Sobre Livros*, estivemos, eu e o Julio, simultaneamente ou alternadamente, nos dois papéis, o de artista visual e designer. Essa troca

ou soma de posturas foi extremamente profícua na sua criação. O resultado é uma obra que é ao mesmo tempo design e arte. Com tranquilidade, não questionaria ou estranharia alguém dizer que é uma peça de design e, ao mesmo tempo, afirmar com a mesma certeza de que se trata de uma obra de artes visuais.

Um importante aspecto da minha prática em gravura, que acredito ter sido bastante importante nesse projeto e também em outras situações que envolveram colaborações, é o fato de se tratar de uma técnica indireta. Isso porque, ao lidar com essa característica, é necessário lidar com uma noção de projeto. “O gravador trabalha com a probabilidade e não com certezas. Existe um esforço fenomenal para visualizar algo que ainda não existe.” diz Marco Buti (2002, p. 16), e segue “Trabalha-se por antecipação, procurando controlar um fenômeno que só se realizará plenamente no futuro” (2002, p. 16). Cada gravura é um projeto que envolve uma cadeia de ações implicadas umas às outras: gravação, entintagem, impressão, suporte etc. Assim, por mais livre, arbitrário e experimental que seja o processo de um gravador, é inevitável o planejamento, durante todo o processo o gravador dialoga e negocia com si mesmo, com sua gravura. Assim comparo esse fazer ao de uma proposta coletiva, já que ali também fundamental ter um plano, e é em cima dele que os autores dialogam. Acredito que essa conversa íntima e o aprendizado sobre projeto e planejamento que a gravura me proporcionou foram fundamentais na compreensão desse diálogo, seja em processos de coautoria, seja em outras parcerias.

As obras feitas por mais de um artista não são algo que cada um poderia fazer individualmente. Ao criar a várias mãos uma obra única, os dois ou mais artistas transformam-se em outro indivíduo — seus posicionamentos, seus processos, suas atitudes se transformam para criar esta terceira voz. Os artistas trabalhando colaborativamente não usam sua voz tal como ela é, mas criam juntos uma outra voz que só pode existir da união desse grupo.

Essas diferenças podem se somar e se transformar em uma riqueza, mas podem facilmente se tornar um obstáculo. Lembro-me de uma tarde em que passamos horas desenhando besouros, gafanhotos, formigas, e nenhum desses desenhos foi sequer utilizado, mas esse foi um momento importante de alinhamento e convivência poética com o projeto. É preciso muita paciência e escuta, por isso o início do nosso caminhar foi lento, de pequenos passos cuidadosos, pois sabíamos que existia uma grande oportunidade nas nossas mãos, uma possibilidade de fazer um trabalho que seria muito importante para nós.

Para além do resultado da obra, esse processo amadureceu e proporcionou muitas reflexões acerca da minha própria postura e produção como artista, e um exemplo objetivo disso foram os insetos. É um tema que eu uso em muitos de meus trabalhos, pois interesse-me pelo aspecto desses animais, por uma certa estranheza e até repulsa que eles podem causar, ao

mesmo tempo em que há delicadeza e beleza em suas linhas, cores e transparências. O curioso é que foi nesse projeto do livro que, pela primeira vez, compreendi o uso dessas imagens no meu trabalho como um tema e nunca como um assunto a ser aprofundado. Eles, portanto, preenchem uma lacuna quando falta um elemento.

A percepção que tive do meu próprio trabalho, sobre uma estratégia que sempre usei sem perceber o que ela significava, é um exemplo interessante das reflexões que podem surgir quando somos instigados a olhar nossas próprias ações e atitudes sob outros pontos de vista. Em especial no design, existe uma prática de formalizar o método de criação, dividindo em etapas, levantando referências, definindo conceitos, separando procedimentos (mais ou menos nessa mesma ordem). Essa formalização, longe de ser engessada ou limitadora, permite que o (bom) designer possa transitar e explorar esses mesmos conceitos, procedimentos etc., e ainda atender as necessidades e prerrogativas do projeto.

Como último aspecto, abordo a seguir a descrição de uma sequência do livro que tangencia a produção de uma outra obra muito importante da minha história como artista.

4.6 Camadas



Figura 4.38 Camadas. (fotografia: Lígia Minami)
fonte: arquivo pessoal

Essas páginas não se referem a um elemento de composição formal dos livros, mas a uma característica derivada da sua natureza sequencial, pois a cada página de um livro o seu conteúdo é construído. Seja da primeira à última página ou em qualquer que seja a ordem ou orientação seguida, o conteúdo de um livro é acumulado, sedimentado pelo leitor.

No *Livro Livre Sobre Livros*, as páginas que representam essa questão são de papel vegetal e trazem a imagem de uma libélula em uma paisagem de taboas, porém essa imagem está decantada, e cada página traz uma parte da imagem: na primeira apenas o corpo da libélula, depois suas asas e depois a vegetação de taboas. A transparência do papel vegetal deixa entrever as próximas páginas como o conteúdo de um livro, que se constrói por camadas em nossa memória, e a imagem se forma pela transparência: há sempre uma parte mais nítida e mais fresca, que é a página em que estamos. Das páginas anteriores temos uma lembrança suficiente para compreender o que sucede, mas a memória faz uma seleção e os detalhes menores ficam ofuscados. Após a imagem se completar, ela volta a se desfazer, e as últimas páginas trazem as mesmas imagens das primeiras, fechando um ciclo.



Figura 4.39 Simone Peixoto. Livro-Árvore, Casa das Rosas. (fotografia: Ernesto Bonato.)
fonte: arquivo pessoal



Figura 4.40 Camadas.

fonte: arquivo pessoal

Essa sequência de páginas tem uma forte relação com a obra *Livro-árvore*, citada no segundo capítulo deste trabalho. O *Livro-árvore* foi criado para o pergolado do jardim da Casa das Rosas, para a exposição “Página Viva”, que era uma exposição de livros de artistas. Meu desafio então era o de criar um livro com o *A Árvore* no jardim. Usei como referência essas páginas do *Livro Livre Sobre Livros* e pensei em cada gravura como a página de um livro. Da mesma forma, cada uma trazia uma parte do conteúdo, algumas mais preenchidas e outras menos, mas juntas elas criam uma grande paisagem, uma mata ou floresta ou a história de formação de uma árvore, que, no fundo, também é uma paisagem que se adensa a cada passo, a cada momento, a cada página. O caminhar por aquela trilha deixa tanto na memória do que passou, quanto no entrever do que está por vir a totalidade desse *Livro árvore*.

5. Conclusão

Esta pesquisa se iniciou no momento em que eu reencontrei uma árvore. Ali recomeçou um diálogo iniciado em 1999 através de um desenho feito como exercício de aula no segundo ano da graduação. Desde então a árvore cresceu e eu amadureci.

Retomar esse diálogo abriu espaço para uma exploração e para o entendimento sobre a troca e interlocução com o outro de tantas formas e com papéis diferentes. A obra *A Árvore* foi laboratório para a exploração de interlocuções e diálogos dentro da minha pesquisa poética, esse “outro” que aparece aqui em diferentes roupagens, colaboradores, coautores, receptores, outros artistas, colegas, referências da história, outras obras e até eu mesma, no passado e no presente, ao assumir novos papéis.

O diálogo e a conversa dialógica, apresentados por Bakhtin ao longo de sua obra e revista por Richard Sennett em *O artífice* (2009) e *Juntos* (2012), foram buscados e observados nas duas obras principais propostas nessa pesquisa, *A Árvore* e *Livro Livre sobre Livros*, e observados em outras obras e processos anteriores e concomitantes.

O diálogo acontece, então, entre pessoas e também, dentro do processo de criação, entre obras, procedimentos e linguagens, como é o caso da relação entre as linguagens gráfica e fotográfica. O fotográfico, como apresentado por Rosalind Krauss (1977) e Philippe Dubois (1994), é um conceito importante, já que explora um aspecto crucial na minha produção, que é a relação entre a representação e a realidade.

A Árvore traz para a pesquisa aspectos germinais dessa reflexão, pois essa criação permeou todas as explorações e se estendeu por todos os anos do trabalho e, com efeito, segue em processo até os dias de hoje. De outro modo, *Livro Livre sobre Livros* explora um aspecto importante e especial sobre a interlocução e o diálogo: a experiência de coautoria e a constatação de que dois autores que dividem a autoria de um projeto criam juntos uma terceira persona, gerada pelo processo dialógico dessa experiência. Nessas circunstâncias, outros colaboradores, outras vozes são mais facilmente ouvidas e o diálogo também se torna mais efetivo.

A relação entre os agentes, grupos e indivíduos que envolvem a criação e a existência de cada obra, as diferenças entre cada interlocução, os diferentes papéis de cada um deles em relação a mim como autora e em relação às obras formam o eixo central dessa pesquisa. Com destaque especial para o Xilomóvel – Ateliê Itinerante, o Grafatório – Casa Gráfica e Julio Giacomelli, coautor do *Livro Livre sobre Livros*. Esse eixo, ou tronco, tem suas raízes pautadas no fazer e no processo de criação, assim, aspectos práticos e processuais também são

apresentados e descritos aqui, e é através desses relatos que se pode perceber e compreender os diálogos como um exemplo vital dessas possibilidades que se inserem no trabalho em ateliês coletivos.

Outra forte raiz desse tronco, aspecto fundamental das obras apresentadas, é o “fazer manual”. De forma menos direta, ele também é fundamental no estabelecimento de relações, conversas informais e dialógicas. Muitas vezes, esse fazer envolve a colaboração de outros, porém, para além disso, o próprio embate com a matéria, os processos e procedimentos provocam nesse autor um estado mais natural e disponível para a troca. Talvez porque, em alguns aspectos, o fazer manual proporciona também o diálogo entre outros indivíduos que não estão presentes, a ancestralidade e a tradição de algumas técnicas trazem para a “bancada” tantos outros autores, artistas, artesãos que já empregaram esses fazeres. No caso específico da gravura, é algo veemente.

Acredito que, na minha experiência, a prática da gravura pode ter sido bastante importante nesse projeto e também em outras situações que envolveram colaborações. Em primeiro lugar, por sempre ter sido trabalhada em ateliês coletivos, onde a cooperação e o compartilhamento são uma prerrogativa. Em segundo lugar, por se tratar de uma técnica indireta. Ao lidar com essa característica, é necessário lidar com uma noção de projeto. “O gravador trabalha com a probabilidade e não com certezas. Existe um esforço fenomenal para visualizar algo que ainda não existe” diz Marco Buti (2003, p. 4), e segue “Trabalha-se por antecipação, procurando controlar um fenômeno que só se realizará plenamente no futuro” (2003, p. 4). Cada gravura é um projeto que envolve uma cadeia de ações implicadas umas às outras: gravação, entintagem, impressão, suporte, etc. Assim, por mais livre, arbitrário e experimental que seja o processo de um gravador, é inevitável o planejamento, pois durante todo o processo o gravador dialoga e negocia com si mesmo, com sua gravura.

A prática da gravura me ensinou a trabalhar dessa forma, fazendo um planejamento com a consciência do processo que não se torna um engessamento, mas um facilitador. Em uma proposta coletiva, também é fundamental ter um plano, e é em cima dele que os autores dialogam.

A matéria, os objetos, suas texturas, cheiros e também suas histórias, para mim, são o início de uma conversa que muitas vezes se prolonga por muitos anos e tem diversos desdobramentos. Além disso, acredito que o fazer e o pensar são duas faces de uma mesma ação. O processo de criação é, por sua vez, observado e investigado pela ótica de Cecília Almeida Salles e da crítica genética.

Agora essa conversa se expande, a produção desta pesquisa e deste texto proporcionam uma nova possibilidade de diálogo, dessa vez com o leitor: aluno, professor, pesquisador, e assim os trabalhos apresentados aqui novamente se desdobram e se reencontram. Não existe o fim de uma conversa, existem novos começos. Assim como a criação, o diálogo se dá em rede. A partir do reencontro com a árvore, muitos outros aconteceram, muitas novas conversas se iniciaram e a partir delas também novas criações. Este não é o fim de um trabalho, mas um recorte possível em uma densa trajetória, composta de camadas e linhas que se cruzam, se atravessam e continuam seu percurso.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- BLANCO, Pablo Henrique. *Apresentação, análise e discussão do laboratório de experimentação gráfica* (Trabalho de graduação). Londrina: UNOPAR, 2012.
- BONATO, Ernesto. Disponível em <http://projetomare.wixsite.com/mare/ernesto-bonato>
Acesso em 10 de Fevereiro de 2019.
- BRADSHAW FOUNDATION. Disponível em
<http://www.bradshawfoundation.com/hands/index.php> Acesso em 23 de Agosto de 2019
- BUTI, Marco, *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2002
- COLI, Jorge *A obra ausente*. In SAMAIN organizador. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- COSTELLA, Antonio F. *Introdução à gravura e sua história*. São Paulo: Ed. Mantiqueira, 2006.
- DERDYK, Edith, *Entre ser um e ser mil. O objeto livro e suas poéticas*, São Paulo: Editora do Senac, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Editora Papirus, 1994.
- DUCHAMP, Marcel. *O ato criativo*. In TOMKINS, Calvin, *Marcel Duchamp*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FARACO, Carlos Alberto. *Autor e autoria*. In BRAIT, Beth (organizadora) *Bakhtin, conceitos-chave*. São Paulo: editora Contexto, 2005.
- GLATT & YMAGOS. Disponível em: http://www.glatt.com.br/tec_intro.asp. Acesso em: 18 jan. 2018.
- KRAUSS, Rosalind E. *O fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- LINDEN, Sophie von der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LOPEZ, Fabrício de Jesus Barrio. *A madeira e a Luz: Ateliê Santos* (Dissertação de mestrado). São Paulo: ECA/USP, 2009.
- . *Valongo: xilogravuras de Fabrício Lopez. Catálogo de exposição*. São Paulo, Estação Pinacoteca (14 de março a 10 de maio), 2009.
- MELOT, Michel, *Livro*,. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2012.

- MOSCHETA, M. *MarceloMoscheta.art*. Disponível em:
<https://www.marcelomoscheta.art.br/carbon-heritage>. Acesso em: 10 de Fevereiro de 2019
- MUBARAC, Claudio. *(Imagem) Gráfica*. (catálogo de exposição). São Paulo, Estação Pinacoteca (19 de Outubro de 2013 a 21 de Junho de 2015), 2013.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume Editora, 1998.
- *Redes de criação. Construção da obra de arte*. Vinhedo SP: Editora Horizonte, 2006.
- SAUTÉ, Enric. *Aldo Manuzio. Editor. Tipógrafo. Livreiro*. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2004.
- SENNETT, Richard, *O artífice*. Rio de Janeiro: Ed Record, 2009.
- *Juntos. Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro: Ed Record, 2012.
- SILVEIRA, Paulo. *A definição do livro-objeto*. In DERDYK, Edith, *Entre ser um e ser mil. O objeto livro e suas poéticas*, São Paulo: Editora do Senac, 2013.
- Sobre grafatório*. 2019. Disponível em: <https://grafatorio.com/site/sobre/>. Acesso em: 10 mar. 2019.
- SOUZA, Solange Jobim e Souza. *Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamim*. São Paulo: editora Papyrus, 1994.
- TOMKINS, Calvin, *Marcel Duchamp*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- TOUTFAIT. Disponível em https://www.toutfait.com/issues/issue_1/Articles/touge_BIG.html. Acesso em 18 de julho de 2018.
- Trompe l'oeil*. In: *Encicoplédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5358/trompe-loeil>. Acesso em: 07 de mar. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- WEISS, Luise, *No Mar*. São Paulo SP: Imprensa Oficial, 2011.

Bibliografia complementar

- AMARAL, Aracy. *Arte pra que?*. São Paulo: Nobel, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BUTI, Marco. *A gravação como processo de pensamento*. São Paulo: Revista da USP (março a maio de 1996), 1996
- BRAIT, Beth, organizadora. *Bakhtin. Dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- *Bakhtin, conceitos-chave*. São Paulo: editora Contexto, 2005.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte , 1980
- COLAPIETRO, Vincent, ‘*Semiótica Visual*’ [*incomplete, working draft*, apresentação no SENAC em 29 de outubro de 2009
- DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil. O objeto livro e suas poéticas*, São Paulo: Editora do Senac, 2013
- *Disegno, desenho, desígnio*. São Paulo: Ed. Senac, 2007
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: ed 34, 1998
- ECO, Umberto. *Obra aberta*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.
- MUNDY, Jennifer. *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Londres: Tate Modern, 2008
- SILVA, Cláudia Maria França da. *{Deslizamentos e desnudamentos do sujeito ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo. Análise processual de objetos autorepresentacionais}*, Tese de doutorado. São Paulo: Unicamp, 2010
- TESSLER, Élide. *O meio como ponto zero – Metodologia de pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre : Editora UFRGS, 2002.
- WEISS, Luise. *Retratos familiares – In Memoriam*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1998

Apêndices

A. Entrespaços



Figura A1 Exposição Entrespaços. Jundiaí, 2013
fonte: arquivo pessoal

Entrespaços foi uma exposição realizada em Jundiaí em 2013. Considero essa exposição um marco importante na minha pesquisa sobre o diálogo e a colaboração entre artistas em um processo de criação e no amadurecimento das reflexões sobre coautoria. Ainda que não se trate de uma coautoria per se essa exposição foi concebida, planejada e montada em diálogo. *Entrespaços* consistiu de duas instalações de duas artistas, eu e a Claudia França, usando como assunto comum aos trabalhos de ambas o cotidiano, representado a partir de objetos e elementos da casa. Muito distintos tanto técnica quanto plasticamente, tangenciavam-se em pelo conceito relacionado ao uso de objetos retirados do universo cotidiano.

Cada artista, morando em uma cidade diferente, Campinas e Uberlândia, produziu individualmente o seu trabalho: minha instalação tratava-se de 50 travesseiros brancos desenhados com nanquim a bico de pena, eram desenhos de observação de fragmentos de cenas da minha casa, além dos desenhos alguns moveis foram retirados da minha casa e levados para a galeria (uma cama, uma cadeira e um criado mudo), contrapondo os objetos físicos aos representados e trazendo a referencia ao espaço íntimo do quarto. Cláudia instalou prateleiras de placas de madeira e vidro sobre mãos francesas em desnível, como que criando com essas linhas uma paisagem montanhosa. Sobre as prateleiras dispôs recipientes de vidro translucido retirados do cotidiano de sua própria casa, xícaras, taças, vasos, jarras, etc. Dentro deles haviam

aguadas de tinta nanquim com água em diferentes saturações e em níveis diferentes dentro dos objetos.

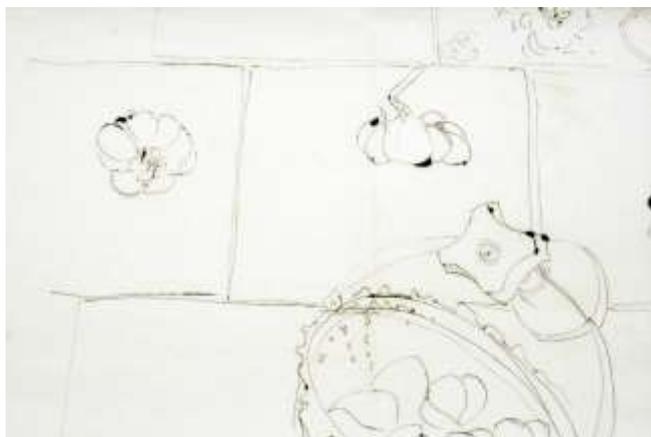


Figura A2 Simone Peixoto, desenho a nanquim sobre travesseiro. 2013
fonte: arquivo pessoal



Figura A3 Simone Peixoto. Detalhe da instalação. 2013.
fonte: arquivo pessoal

Embora cada artista tenha produzido seu trabalho separadamente, cada uma em sua casa e cidade a proposta envolveu uma montagem híbrida, em que os trabalhos se integravam de maneira a reconstruir poeticamente ambientes domésticos. Os trabalhos da exposição dialogavam a partir da temática e do suporte, formando uma "casa" híbrida, reconstituída a partir das percepções de ambas. Não se trata de um trabalho feito a quatro mãos, mas nele é explorada a natureza da relação entre as obras e entre as artistas. Dessa maneira, percebo-o como um trabalho que se referencia deliberadamente no outro, enquanto referência poética e enquanto pessoa, sendo assim também uma homenagem, e por isso localizo-o em algum lugar entre o individual e o colaborativo no meu percurso poético.

Durante a criação dos trabalhos, apesar de morarmos em cidades diferentes conversamos muitas vezes sobre o caminhar dos projetos, nos alimentando uma da proposta da

outra. A montagem foi um momento de bastante troca e conversa. Apesar de que, nesse momento, já tínhamos o projeto pronto do que seria cada instalação, na montagem procuramos fazer com que os desenhos de nossas instalações se aproximassem e também conversassem, para evidenciar a relação que já existia entre eles.



Figura A4 Cláudia França. Instalação para Entrespaços. 2013.
fonte: arquivo pessoal



Figura A5 Cláudia França. Detalhe da instalação. 2013.
fonte: arquivo pessoal



Figura A6 Cláudia França. Detalhe da instalação. 2013.
fonte: arquivo pessoal

Foi uma experiência muito especial que me instigou a procurar novas parcerias, novos diálogos com outros artistas usando como meio o trabalho, uma troca que é também um diálogo poético.

B. Matrizes compartilhadas



Figura B1 Cena do ateliê durante o processo de Matrizes Compartilhadas, 2013.
fonte: arquivo pessoal

A série *Matrizes Compartilhadas* nasceu dentro do Ateliê do Xilomóvel, como resultado da relação entre os três artistas que dividiam o espaço na ocasião: eu, Márcio Elias e Luciana Bertarelli. Nossos trabalhos e pesquisas já tinham algumas confluências, não só pela técnica da xilogravura, mas pela identificação poética, mas, ao compartilhar o espaço do ateliê, os trabalhos começaram naturalmente a dialogar. Menos de um ano depois de começarmos a dividir o espaço, fizemos essa proposta de compartilhar matrizes. Na ocasião todos estávamos fazendo gravuras com múltiplas impressões sobre o mesmo papel, matrizes diferentes ou as mesmas matrizes, como módulos que faziam composições.

Creio que cabe descrever brevemente a pesquisa de cada artista. Márcio Elias explorava relações de cor entre as impressões; Luciana Bertarelli, a criação de padrões, massas e texturas visuais com impressões sobrepostas e eu a explorava possibilidades de transparências ao imprimir diversas vezes a mesma imagem com a mesma carga de tinta, além de buscar relações simbólicas e narrativas entre os elementos. Essa estratégia de imprimir diversas matrizes ou diversas vezes a mesma matriz, criando gravuras únicas, por coincidência ou por influência, passou a ser comum a nós três. Fazíamos matrizes para serem combinadas ou repetidas, impressas com diferentes cores, etc. Dessa maneira todos nós estávamos engajados na criação de matrizes que não seriam impressas sozinhas, ao contrário, era feitas para serem combinadas e recombinadas.

Uma cena comum no ateliê eram nossas matrizes empilhadas ou colocadas lado a lado, e impressões penduradas em fileiras nos varais sobrepondo-se, entrecruzadas. Os trabalhos que

já tinham diversas impressões, ao lado de outros com mais impressões, criavam composições em que nos relacionávamos e nas quais víamos claramente a coesão de um diálogo. As tintas e cores reservadas na mesa de entitagem e os testes de impressão deixados sobre a mesa instigavam novas experiências.

Essas cenas tornaram-se estímulos para uma proposta de compartilhamento. Selecionamos um conjunto de matrizes que ficariam disponíveis e que seriam usadas por todos, sem distinção, e os artistas faziam, com suas matrizes e com as dos colegas, diferentes composições.



Figura B2 Simone Peixoto, 2013. 74x74cm. Matrizes de Márcio Elias, Simone Peixoto e Luciana Bertarelli.
fonte: arquivo pessoal



Figura B3 Simone Peixoto, 2013. 47x32,5cm. Matrizes de Márcio Elias, Simone Peixoto e Luciana Bertarelli.
fonte: arquivo pessoal

Cada um trabalhou individualmente, produzindo sua própria série de gravuras. A autoria é do artista que a imprimiu, mas as matrizes usadas poderiam ser de qualquer um de nós. Observando as gravuras, fica clara a distinção entre os trabalhos e a autoria de cada artista. A busca formal e poética de cada um é diferente e, por isso, as matrizes também se transformam, absorvendo e assumindo sentidos completamente distintos. Os elementos comuns entre os trabalhos são a composição com diferentes imagens, a sobreposição e a transparência, e o diálogo gráfico entre os desenhos diversos no resultado final das gravuras.

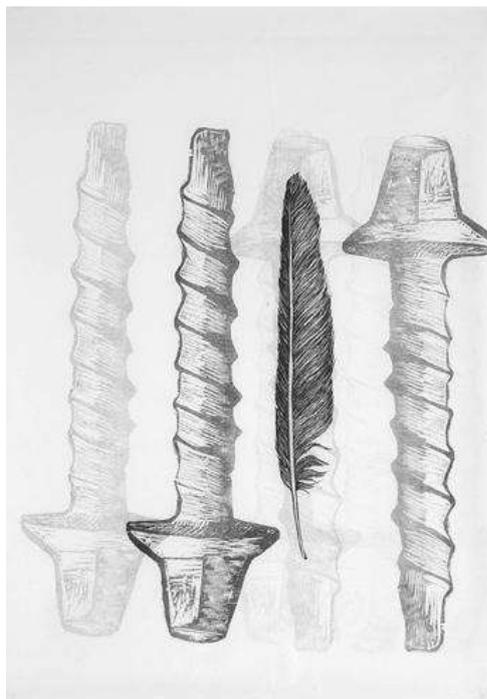


Figura B6 Márcio Elias, sem título, 2013 42x60cm. Matrizes de Márcio Elias, Simone Peixoto e Luciana Bertarelli.
fonte: arquivo pessoal

Essa experiência foi muito importante para as pesquisas de cada um de nós, assim como para a identificação dos papéis e da disponibilidade de cada artista no trabalho coletivo e colaborativo no ateliê. Tendo sido realizada logo no início da criação do ateliê como espaço coletivo, a experiência foi também uma espécie de laboratório para o desenvolvimento de nossas relações de trabalho e compartilhamento. Esse projeto nos aproximou e ajudou a estabelecer uma intimidade, através do trabalho, onde já existia uma intimidade pessoal, além de ampliar nossa relação de amizade a uma relação de compartilhamento de trabalho. Por fim, essa experiência exercitou o diálogo, a troca e a confiança entre nós, algo que pode ter se transformado na base da nossa relação dentro do ateliê dali para frente.



Figura B4 Simone Peixoto, 2013. 47x32,5cm. Matrizes de Márcio Elias, Simone Peixoto e Luciana Bertarelli.
fonte: arquivo pessoal



Figura B5 Márcio Elias, sem título, 2013 42x30cm. Matrizes de Márcio Elias, Simone Peixoto e Luciana Bertarelli.
fonte: arquivo pessoal

Ademais, este trabalho teve um papel importante na pesquisa de cada um de nós. É possível perceber, nas gravuras que dele resultaram, algo da pesquisa que continuamos a desenvolver. Márcio Elias Santos desenvolve, hoje, policromias em xilogravura, aprofundando a pesquisa sobre cores.

Luciana Bertarelli aprofundou suas experiências na criação de texturas visuais e padrões a partir da repetição de impressões de uma mesma matriz.



Figura B7 Luciana Bertarelli, 2013. 62,5x48cm. Matrizes de Luciana Bertarelli.
fonte: arquivo pessoal



Figura B8 Luciana Bertarelli, 2013. 62,5x48cm. Matrizes de Luciana Bertarelli.
fonte: arquivo pessoal

Para a minha pesquisa, essa experiência teve grande importância em dois aspectos principais. Primeiramente em relação à construção da imagem, à exploração de sobreposições por transparências e à exploração de composições, criando relações simbólicas entre as imagens, que, nesse caso, têm um fator potencializador. Como as matrizes são feitas por pessoas diferentes, simbolicamente elas representam também as relações pessoais e de afeto entre nós. Essa experiência me mostrou questões importantes sobre o aspecto simbólico e poético da sobreposição, para além de uma solução visual.

Em segundo lugar, está a relação com o outro no fazer artístico. Ainda que cada um tenha desenvolvido suas composições individualmente e não em uma relação de coautoria, esse foi um espaço para refletir e explorar o papel do outro no meu processo de criação, o desenvolvimento poético e a conversa gráfica e troca poética, amadurecendo muitas e importantes questões sobre a colaboração, o compartilhamento e o trabalho coletivo possíveis no meu trabalho e na relação entre outros artistas.



Figura B9 Cena do ateliê durante o processo de Matrizes Compartilhadas, 2013.
fonte: arquivo pessoal

C. Largofolhas



Figura C1 Largofolhas – xilogravuras para o ar livre, 2013. Montagem na praça da rua José Martins, em Barão Geraldo, Campinas
fonte: arquivo pessoal

Largofolhas foi um projeto realizado durante o ano de 2013 e finalizado em 2014. Esse trabalho foi idealizado e desenvolvido pelos três artistas que integram o Xilomóvel – Ateliê Itinerante, Márcio Elias Santos, Luciana Bertarelli e Simone Peixoto. Ele foi planejado no mesmo ano em que começamos a dividir o espaço físico do ateliê e logo após o desenvolvimento da proposta das *Matrizes Compartilhadas*, que está descrita no apêndice B. Pode-se dizer que esse trabalho foi um antecedente direto para *Largofolhas*, em que compartilhávamos as matrizes feitas por todos para criar composições. A experiência de troca entre os artistas criou um campo de reflexão sobre outras possibilidades de diálogo dentro do que fazia sentido para nós enquanto grupo. Em *Matrizes Compartilhadas*, trabalhávamos individualmente, e o uso das matrizes dos colegas era o que garantia a integração e o compartilhamento. A conversa gráfica que aparece nesses trabalhos reflete aquela que acontecia no ateliê, após horas de trabalho conjunto em que o diálogo não verbal estreitou nossas relações e abriu novos caminhos para novos trabalhos.



Figura C2 Luciana Bertarelli, *Largofolhas* – xilogravuras para o ar livre, 2013. Montagem na praça da rua José Martins, em Barão Geraldo, Campinas
fonte: arquivo pessoal



Figura C3 Luciana Bertarelli, *Largofolhas* – xilogravuras para o ar livre, 2013. Detalhe.
fonte: arquivo pessoal

Além da afinidade e intimidade que desenvolvemos trabalhando juntos em um ateliê coletivo ao longo desses meses que precederam o início do trabalho em *Largofolhas*, trouxemos à luz, nesse projeto, algo que já fazia parte do nosso repertório e que representa a principal vocação do Xilomóvel – Ateliê Itinerante: a experiência de trabalhos nas ruas e praças a partir do projeto de ensino do Xilomóvel. Nosso principal objetivo, com o Xilomóvel, é levar a estrutura de um ateliê de gravura para qualquer lugar, com apreço especial pelos espaços públicos, propondo a ativação e ressignificação desses espaços. A experiência no espaço público, oferecendo uma vivência de ateliê para pessoas que, em geral, não circulavam pela rua sabendo que iam nos encontrar, mas foram pegas de surpresa por algo que não esperavam, nos

permitiu perceber também a potencia poética desse espaço. Planejar uma exposição ao ar livre foi algo natural em um momento em que o Xilomóvel, enquanto grupo, decidiu ampliar sua ação educativa para a ação poética. A praça é um lugar com o qual já tínhamos familiaridade e afinidade, já havia um diálogo estabelecido sobre ela e com ela e o que desejávamos e esperávamos desse espaço já era bastante claro para nós enquanto projeto educativo. *Largofolhas* ressignificou o sentido que já havíamos estabelecido para a praça, ampliando-o poeticamente e criando uma ponte entre nosso trabalho como educadores e como artistas, tendo como fundamento o interesse pelo acesso das pessoas à arte e à formação de público. Integrando-se ao espaço da praça, os trabalhos passam a fazer parte da paisagem e da rotina de quem vive ou transita por ali.

Largofolhas propõe xilogravuras para o ar-livre. A montagem é feita em espaços públicos de livre circulação, com a preocupação de não obstruir passagens ou atrapalhar a mobilidade. Assim como em *Matrizes Compartilhadas*, o trabalho de cada artista é individual, pois cada um criou uma série de obras a partir de sua pesquisa pessoal para fazer parte de uma instalação que foi construída colaborativamente. Nesse momento a dinâmica do ateliê já estava estabelecida, o espaço já estava ajustado às nossas necessidades e já sabíamos o que esperar tanto do espaço quanto da relação entre nós. Propusemos trabalhos individuais que, entretanto, estabeleciam diversas conexões entre si.

O trabalho de Márcio Elias Santos consiste de impressões coloridas de xilogravuras em tecido, montadas sobre estruturas de bambu e fixadas entre a folhagem das árvores. Luciana Bertarelli imprimiu a mesma matriz sobre papel em diversas cores para fazer painéis ou passarelas com os papéis colados diretamente no chão ou em paredes.



Figura C4 Márcio Elias, Largofolhas – xilogravuras para o ar livre, 2013. Detalhe.
fonte: arquivo pessoal

Para este projeto, apresentei dois trabalhos, sendo que um deles surgiu durante o processo de criação do outro. Aproveitando a oportunidade de interação com o público no decorrer da instalação dos trabalhos, trata-se de pequenas gravuras, em tamanho natural, de insetos, que foram disponibilizadas, juntamente com cola à base de dextrina de milho, para que as pessoas pudessem colá-las pela praça. Cada pessoa recebeu um saquinho com vários insetos que poderiam ser colados ali ou levados para serem colados em outros lugares de sua escolha, como presentes. Optei por deixar a participação aberta, para que cada um pudesse, de fato, fazer uma escolha entre participar da instalação da praça ou levar as pequenas gravuras para si. Com a participação livre, a intensão era de que o sentimento de pertencimento, de participação fosse espontâneo e voluntário,

O outro trabalho que apresentei em *Largofolhas* foi a primeira versão de *A árvore*, o que faz com que esse projeto seja muito importante nesta pesquisa. *Largofolhas* foi realizado através de um edital do Fundo de Investimento em Cultura da cidade de Campinas e, com isso, rebemos o apoio financeiro que foi fundamental para seu desenvolvimento. Além do custo alto dos materiais, que precisavam ser comprados em grande quantidade, tivemos a possibilidade de contratar um assistente, Thiago Fernandes, que também é artista e gravador, com quem estabelecemos mais uma parceria. *Largofolhas* representa uma parte importante da história do Xilomóvel e, na mesma medida, da minha própria história enquanto artista. Esse projeto tornou viável e foi a origem da criação da obra que se desdobrou em tantas outras versões, tornando-

se uma das principais pesquisas do meu trabalho poético. Creio ser importante compreender o contexto onde surge esse trabalho, pois aqui fica mais claro o desejo por sua permeabilidade, tanto em relação a sua realização no ateliê quanto em relação à interação com o espaço e o público.

Foi uma prerrogativa que os trabalhos em *Largofolhas* se integrassem à rua, à praça, a sua vegetação e à movimentação natural do lugar, e acredito que a natureza colaborativa dessa produção corrobora a característica dos trabalhos serem mais permeáveis entre si e, indiretamente, também no espaço. O trabalho em *Largofolhas* não é somente da produção de gravuras, mas da discussão sobre as relações entre os artistas, entre os frequentadores habituais do lugar que ele vai ocupar e entre o próprio espaço da cidade. Durante a instalação, as pessoas participam da montagem, aproximam-se, perguntam, tocam, surpreendem-se com o fato de que vai ser deixado ali como um "presente para a praça". Assim, fazendo parte da construção, essas pessoas passam a sentir pertencimento sobre o que foi feito.



Figura C5 Simone Peixoto, *Largofolhas* – xilogravuras para o ar livre, 2013. Detalhe.
fonte: arquivo pessoal

Também como reflexo da proposta educativa do Xilomóvel, o envolvimento com a xilogravura é uma questão importante. A escolha desse suporte se dá por suas características visuais e também pela reprodutibilidade. As gravuras usadas são deixadas na rua, algumas se

estragam e outras são levadas por pessoas que passam por ali. A reprodução é importante porque facilita a produção e viabiliza a reinstalação do trabalho em diferentes lugares. Assim, a cada espaço, o projeto se redimensiona, se recria em função dos elementos que o lugar oferece. A reprodutibilidade das imagens e a possibilidade de imprimir em diferentes suportes tornam possíveis diversas instalações e transformações.

Como a nossa premissa era a de que as obras pudessem se integrar ao lugar de maneira mais natural possível, sem que criássemos com isso uma separação entre obra e outros elementos do espaço, optamos por não identificar as obras. Apenas no dia da instalação havia uma comunicação identificando o projeto, além de nós, artistas, que conversamos com o público falando sobre o projeto para quem se interessasse. Com isso, a instalação pode ficar tão aberta quanto possível, no sentido em que o passante poderia identificar os trabalhos como obras, brinquedos, objetos decorativos ou qualquer outra coisa, a partir de seu repertório pessoal.

D. Edição do café

Edição do Café é uma série de trabalhos feitos por mim e pelo artista Edson Vieira, que guarda algumas aproximações com *Matrizes Compartilhadas*, mas também algumas diferenças bastante importantes, especialmente no que concerne ao compartilhamento do processo.



Figura D1 Simone Peixoto e Edson Vieira. Edição do Café. 2015.
fonte: arquivo pessoal



Figura D2 Simone Peixoto e Edson Vieira. Edição do Café. 2015.
fonte: arquivo pessoal

Edson Vieira é um dos artistas do Grafatório – Casa Gráfica, um ateliê de artes gráficas situado na cidade de Londrina, PR, com quem fomos estreitando as relações, gradualmente, desde 2012, no desenvolvimento de algumas experiências gráficas e na troca de

saberes, dicas de equipamentos etc. A identificação com os artistas desse ateliê foi imediata, ocorrendo desde o nosso primeiro encontro, em 2011, quando estivemos juntos em um evento em que eles realizavam uma ação de produzir livros ao vivo, o projeto, ou “plataforma”, nomeado *Codex Ex-Machina*. Depois desse encontro, visitei o ateliê do Grafatório e, com a intenção de conhecer esse espaço através do fazer, propus o desenvolvimento de um trabalho experimental, o *Tarô do homem moderno*, apresentado no apêndice F. Assim nossa relação já começou na prática de ateliê e no diálogo não verbal do fazer manual colaborativo.

No segundo semestre de 2015, Edson Vieira veio a Campinas regularmente para frequentar as aulas da Profa. Dra. Luise Weiss no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp e hospedava-se no ateliê do Xilomóvel. Nessas ocasiões, aproveitávamos para realizar conversas demoradas e fortalecer uma relação de amizade e de parceria de trabalhos.

A partir dessas conversas, surgiam dicas e informações técnicas sobre os processos que cada um conhecia melhor. Um exemplo é o uso de um equipamento do Grafatório, uma prensa de offset manual, em que os artistas fazem diversas experiências. Assim, a impressão em offset, cujo procedimento se assemelha à litografia, era uma das técnicas dominadas pelo Edson Vieira que me interessou bastante, especialmente pela possibilidade de reprodução de imagens fotográficas. Nas nossas conversas sobre as técnicas e suas características formais e simbólicas, vislumbramos a possibilidade de compor imagens utilizando a xilogravura e o offset.



Figura D3 Simone Peixoto e Edson Vieira. Edição do Café. 2015.
fonte: arquivo pessoal



Figura D4 Simone Peixoto e Edson Vieira. Edição do Café. 2015.
fonte: arquivo pessoal



Figura D5 Simone Peixoto e Edson Vieira. Edição do Café. 2015.
fonte: arquivo pessoal

Para mim e para o Edson Vieira, trabalhar com matrizes diferentes, apropriadas de outros contextos e de outros artistas, já era uma experiência conhecida. Em *Matrizes compartilhadas* (apêndice B) trabalhei utilizando as matrizes dos colegas de ateliê, pois no

Grafatório o uso de clichês antigos e de matrizes feitas pelos colegas e impressas coletivamente é algo corriqueiro.

O que propusemos na Edição do Café foi a associação de matrizes diferentes, criadas em contextos e por artistas diferentes, gerando composições que exploram as formas e o significado das imagens sobrepostas. As imagens são criadas através de técnicas distintas, o que confere ao trabalho, além de mais uma exploração técnica, a associação de imagens de natureza diferente. O que nos instigou especialmente foi a possibilidade de usar imagens fotográficas associadas a imagens xilográficas.

Em nossas conversas, verificamos a disposição e o interesse mútuos na criação colaborativa e, então, decidimos que estabeleceríamos estratégias para trabalharmos juntos. Edson Vieira tinha conhecimento de adaptações que possibilitariam a impressão em offset na prensa de gravura, uma prensa de rolo, como a que temos, o que nos permitia trabalhar juntos no ateliê do Xilomóvel. O objetivo principal da nossa proposta era levar o diálogo que já existia entre nós para a prática artística, e um secundário era a troca de conhecimentos e de exploração técnicas. Procuramos, em nossa produção, matrizes que já estavam prontas e que poderiam ter alguma proximidade temática e encontramos o café, esse elemento tão simbólico na nossa cultura, que carrega em si a ideia de troca, de compartilhamento, intimidade e memória afetiva.



Figura D6 Processo de criação da Edição do Café.
fonte: arquivo pessoal



Figura D7 Processo de criação da Edição do Café.
fonte: arquivo pessoal

Das matrizes que fiz para *Matrizes Compartilhadas*, selecionei as que representam uma xícara, um bule, uma planta e uma cafeteira Moka. As escolhidas pelo Edson Vieira foram feitas a partir de uma edição de fotografias históricas de um arquivo da cidade de Londrina que mostram a produção e colheita do café. Essas matrizes de offset, por sua vez, foram realizadas em parceria com os quatro artistas do Grafatório para uma série de cartazes, onde eram repetidas, recombinações e associadas a outras imagens, como colagens e desenhos. Percebe-se aqui a proximidade entre as estratégias utilizadas por nós no processo criativo, tanto na associação de diferentes matrizes e procedimentos na criação de uma imagem quanto na produção de matrizes que ficam arquivadas e podem ser reutilizadas em outros projetos.

Primeiramente selecionamos algumas xilogravuras já impressas do meu arquivo e a elas sobreposemos as imagens em offset. Também foram impressas imagens de offset em papéis novos para impressões posteriores de xilogravura. Definimos e preparamos juntos as duas cores utilizadas, além do preto que já estava nas impressões de xilogravura. Foram utilizadas apenas as sete matrizes selecionadas, três placas de offset e quatro de xilogravura. As sobreposições, cores, combinações e repetições variaram de diferentes formas em cada trabalho e foram realizadas explorando as relações entre dois tipos de imagens: fotográficas e xilográficas, que se relacionam e criam um interessante jogo simbólico entre o que as imagens representam e a natureza dessas representações.



Figura D8 Processo de criação da Edição do Café.
fonte: arquivo pessoal

O resultado desse trabalho foi experimental e autoral, pois tanto eu quanto o Edson Vieira colocamos ali aspectos do nosso universo poético. A proximidade entre nossas estratégias processuais facilitou esse fazer, assim como a afinidade que desenvolvemos anteriormente em trabalhos realizados no Grafatório. Nós dois trabalhamos juntos na criação das imagens, escolhemos juntos as cores e as matrizes a serem combinadas e, dialogando, chegamos juntos ao resultado, que são imagens de autoria compartilhada.



Figura D9 Processo de criação da Edição do Café.
fonte: arquivo pessoal

E. Cada lugar



Figura E1 Simone Peixoto. Exposição Cada Lugar. 2009.
fonte: arquivo pessoal

Cada Lugar é uma série de trabalhos produzidos entre 2005 e 2009 que fizeram parte da minha pesquisa de mestrado. São desenhos em tecidos representando objetos e cenas da minha casa, como móveis, pequenos objetos, roupas, etc. Há também recortes fotográficos representados tais como eram encontrados, gavetas entreabertas, roupas jogadas, objetos deixados aqui e ali, ou seja, o cotidiano normal de uma casa. Alguns objetos se repetem, mudam de lugar ou são retratados novamente em outro momento. Os objetos, a repetição e o cunho documental desses desenhos conferem a eles uma narrativa, pois observar um conjunto desses desenhos e perceber que alguns elementos se repetem, que são diferentes ângulos de um mesmo ambiente, nos faz entender que esses são retratos de uma mesma casa ao longo de um período, a casa de quem os retrata. Individualmente, cada um desses "retratos", pela proximidade do observador-desenhista, pelo ângulo de visão, sugere uma intimidade de quem vive nesse lugar.

Ao escolher os recortes e fazer esses desenhos, eu procurava fazer um panorama geral da minha visão sobre meus objetos e sobre mim e, naturalmente, meu olhar se voltava para aqueles que eram mais interessantes, significativos para mim. O foco é a minha história pessoal, cotidiana, banal. Estes trabalhos têm, deliberadamente, um cunho autorreferente através dessa narrativa que é essencialmente autobiográfica.



Figura E2 Simone Peixoto. Exposição Cada Lugar. 2009.
fonte: arquivo pessoal



Figura E3 Simone Peixoto. Exposição Cada Lugar. 2009.
fonte: arquivo pessoal

O principal assunto, então, é a história pessoal e a intimidade. Retratos de fragmentos do cotidiano, objetos e ambientes da casa aparentemente sem importância, tão comuns, que revelam aspectos da minha história e que tangenciam a história de qualquer outra pessoa, tocando também sua própria história.



Figura E4 Simone Peixoto. Exposição Cada Lugar. 2009.
fonte: arquivo pessoal

Os desenhos são feitos a nanquim sobre tecidos e, sobre eles, são impressas várias matrizes de diferentes técnicas de gravura e monotipias, além de novos desenhos e bordados. Criam-se, dessa forma, sobreposições, palimpsestos, que revelam procedimentos e técnicas, assim como os fragmentos de uma casa e de uma história pessoal. O uso de tecidos no lugar de papéis aumentou as possibilidades de dimensão e de sobreposição de procedimentos, por sua resistência e maleabilidade maiores do que as do papel. Porém, nas escolhas pelos tecidos, busquei aqueles que tinham características visuais mais próximas às do papel, como a opacidade, cores e texturas neutras.



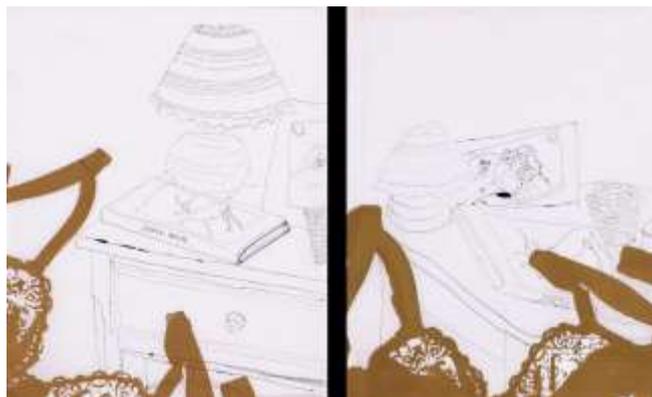
Figura E5 Simone Peixoto. Exposição Cada Lugar. 2009.
fonte: arquivo pessoal

Os trabalhos têm um aspecto de inacabamento. A primeira razão é porque, se eles nunca fossem finalizados, ficariam sempre abertos e, como uma história que não tem um fim, cada um poderia ser revisitado e sofrer interferências, somando-se novos elementos a eles. A outra razão é para que, ao criar uma narrativa recortada e deliberadamente falha, o observador possa completar as lacunas com sua própria história.

Algo que é explorado nesses trabalhos pela primeira vez, mas que tornou-se um aspecto importante no meu processo criativo, é a sobreposição: esta, pode-se dizer, é um dos procedimentos mais significativos no meu trabalho, técnica e simbolicamente. Em *Cada Lugar*, além de ser uma estratégia de construção de imagem em cada trabalho individualmente, a sobreposição também é explorada na montagem, pois os tecidos são pendurados no espaço, relacionando-se de duas formas: primeiro, ao fazerem recortes entre si, quando um deles entra no campo de visão do outro, criando, ao acaso, novas composições, e, segundo, também se relacionam por repetirem as mesmas imagens. As gravuras eram usadas como carimbos, cada matriz era impressa em diversos desenhos diferentes e, eventualmente, o observador encontrava as mesmas imagens ou fragmentos delas em diferentes trabalhos, fazendo assim um diálogo entre eles.

A sobreposição, ao mesmo tempo em que relaciona elementos e entrecruza histórias e pessoas, é também um recurso formal, já que, através da sobreposição, imagens podem ser escondidas ou evidenciadas, surgindo por trás de outras ou entrevendo-se através de transparências dos tecidos, dos papeis e das tintas.

Outra característica interessante que pode ser apontada sobre os trabalhos de *Cada lugar* é que nenhuma figura humana é retratada, apenas objetos que mostram que o ambiente é habitado por alguém. A escolha desses elementos, muitas vezes, é basicamente afetiva e refere-se a relações criadas com outras pessoas através de objetos que carregam alguma memória.



E6 Simone Peixoto. sem título, obra da série Cada Lugar. (díptico, 40x62cm)
fonte: arquivo pessoal

O afeto é um fator importante no meu processo de criação e, apesar de reconhecer este aspecto, procurei não evidenciá-lo para não personalizar os trabalhos, quando a intenção é deixá-los o mais abertos possível, para que assim se aproximem do universo de qualquer observador. No processo de produção, o afeto é, de forma geral, um dos condutores mais importantes do meu trabalho e, assim, a presença do outro através do que é retratado não é despercebida, apenas disfarçada.

F. Tarô do homem moderno



Figura F1 Simone Peixoto e Thales Lira. Processo de criação do Tarô do homem moderno, 2014, Grafatório.
fonte: arquivo pessoal

Esse trabalho foi criado por dois artistas, Thales Lira e eu, e trata-se de um conjunto de cartas inspiradas em cartas de tarôs divinatórios. Existia, por trás dessa criação, um interesse específico, que era compreender e aprender duas técnicas diferentes e conhecer o espaço do Grafatório - Casa Gráfica, em Londrina. O processo e a exploração técnica tinham, na ocasião, tanta importância quanto o resultado final.

Em 2014 conheci, em uma feira de publicações independentes, o Grafatório e os quatro artistas que, então, faziam parte do projeto. O trabalho que produziam nessa feira, que era o *Codex ex-machina*, foi extremamente instigante. A partir desse primeiro encontro, mantivemos uma conversa e surgiu o desejo de conhecer e trabalhar nesse ateliê – oficina gráfica. Assim, propus o desenvolvimento, sob a orientação deles, de um pequeno projeto envolvendo algumas das técnicas e equipamentos do espaço. Convidei, então, o artista Thales Lira para fazer comigo uma proposta de trabalho envolvendo a tipografia e a impressão offset, para aproveitar o equipamento e conhecimento do Grafatório que ainda não conhecíamos.

Diante dessas circunstâncias, fizemos a proposta da realização desse baralho/tarô, em que a prioridade era o desenvolvimento de técnicas e o uso de equipamentos a que teríamos acesso no ateliê do Grafatório. Conversando sobre o que poderíamos fazer, percebemos que cartas de baralhos de jogos ou divinatórios, assim como as imagens e os elementos, os arquétipos e símbolos que aparecem nelas, era um interesse comum aos dois artistas. Um interesse descomprometido, mais como uma curiosidade, mas o suficiente para servir de pretexto para a produção.

Este "tarô" é uma sátira dos baralhos tradicionais. Procuramos fazê-lo a partir de uma estrutura comum aos tarôs, separando as cartas por categorias, porém dentro do contexto de uma cidade contemporânea. Definimos, então, quatro categorias: tipos humanos, animais, eventos e meios de transporte. Para cada categoria, fizemos uma lista e, a partir dela, produzimos alguns desenhos (que seriam impressos em offset) e planejamos ornamentos (que seriam impressos em tipografia), além da estética geral das cartas de um breve projeto que enviamos para o Grafatório, para que eles pudessem vislumbrar o que pretendíamos.



Figura F2 Simone Peixoto e Thales Lira. Cartas do Tarô do homem moderno, 2014, Grafatório
fonte: arquivo pessoal

A partir dos esboços e do projeto, os desenhos foram vetorizados, e deixamos de lado uma das categorias, diminuindo o número de cartas para 18 por jogo completo de baralho.

Os desenhos foram feitos em preto e cinza. Originalmente, planejávamos criar uma retícula em preto, para fazer este cinza, mas recebemos a sugestão dos artistas do Grafatório, quando chegamos ao ateliê, de fazer em duas cores.

No Grafatório havia a possibilidade de produzir em duas técnicas que ainda não havíamos experimentado, a tipografia e o offset. Além da experiência de Pablo Blanco com a tipografia, o Grafatório tem uma impressora tipográfica Heidelberg, que usamos para fazer os ornamentos e o fundo das cartas. As figuras foram impressas no prelo de offset manual do ateliê. Nesse tipo de prelo manual, cada etapa (entintagem, registro e impressão) é feita manualmente, o que torna o trabalho muito mais lento e passível de falhas, mas também significa que cada

uma das etapas pode ser manipulada e alterada, tornando o prelo uma ferramenta adequada para muitas experimentações.



Figura F3 Simone Peixoto e Thales Lira. Processo de criação do Tarô do homem moderno, 2014, Grafatório.
fonte: arquivo pessoal

Projeto para baralho/tarô

Jogos de tarô-divertidos. Ele não tem intenção de ser um jogo ou um tarô divinatório de verdade, é mais uma nitira e um estudo dos elementos de composição, feitos desse baralho. Como tema escolhemos uma cidade contemporânea e os tipos de pessoas que ali existem.

O conjunto deverá ter 44 cartas diferentes, ao total.
Medida 13x8 cm cada.
O Número de cartas poderá (e acho que será) ser reduzido devido a quantidade de trabalho.

12 Tipos de pessoas:

- Executivo
- Trabalhador braçal
- Comerciante
- Presidente da empresa (presidente) (a debaixo)

Estabelece

- Aprendizado
- Inteligência
- Grupos
- Inteligência (a debaixo)
- Inteligência (a debaixo)
- Paralelos (a debaixo)
- Inteligência (a debaixo)

44 Tipos de pessoas (divididos em grupos)

TIPO	GRUPO	ARTEFATO	OBJETO
Executivo	Executivo	Executivo	Executivo
Trabalhador braçal	Trabalhador braçal	Trabalhador braçal	Trabalhador braçal
Comerciante	Comerciante	Comerciante	Comerciante
Presidente da empresa (presidente) (a debaixo)			

Figura F4 Projeto para Tarô do homem moderno, 2014.
fonte: arquivo pessoal

Por fim, a disponibilidade dos artistas do Grafatório e a afinidade com eles foram fundamentais. Esse trabalho envolveu duas experiências de colaboração, a primeira entre eu e o Thales, na concepção e pré-produção. A segunda na parceria com Pablo Blanco, Edson Vieira, Felipe Melhado e Diogo Blanco, os artistas que integram o Grafatório. Ao chegarmos a Londrina, mostramos os arquivos com as imagens e apresentamos a proposta realizada a partir daquele projeto inicial. Procuramos simplificá-la o máximo possível, já que teríamos pouco tempo e estaríamos desenvolvendo técnicas que ainda não conhecíamos. O primeiro passo, ao chegar ao ateliê, foi preparar o arquivo com as imagens para enviar para uma gráfica que faria as placas de offset para nós. As imagens, até então, estavam tal como na figura acima, em preto e cinza, e contávamos com a ajuda deles para definir a melhor maneira de finalizar o arquivo e transformar as áreas cinzas em retículas.

Ao observar o arquivo, os artistas Pablo Blanco e Edson Vieira viram a possibilidade de fazer uma experiência de cores que já haviam planejado, mas ainda não a tinham realizado. Assim, propuseram que fizéssemos as imagens em duas cores, e as áreas de encontro das cores formariam uma terceira cor, pela soma das impressões na tinta de offset que é bastante transparente para esta finalidade. Essa alteração implicou dobrar o número de impressões e também a necessidade de preparar um sistema de registro. Para nós, o trabalho a mais foi um ganho, pois enriqueceu ainda mais a experiência e, para eles, foi a oportunidade de fazer um novo teste com a técnica do offset. Essa disponibilidade e motivação dos artistas do Grafatório em fazer conosco algo ainda mais trabalhoso e complexo, mas novo para eles, aproveitando a oportunidade da ocasião para também realizar uma nova exploração, é um retrato de como nossa parceria começou e como ela se mantém até hoje.

No dia seguinte a nossa chegada, começamos as impressões, trabalhamos juntos no ateliê, revezando-nos nas funções de produção, preparação para a impressão, entintagem, impressão e registro da placa.

Nos outros dias, preparamos a matriz tipográfica para a impressão do fundo das cartas e as imprimimos em tipografia. Nessa etapa, percebemos a complexidade dessa técnica e linguagem. A experiência que tive com a tipografia nesse projeto foi muito breve e superficial, porém foi a mais potente, e o desejo de realizar um novo projeto com mais aprofundamento na tipografia nasceu ali, e rendeu outros frutos, como o *Livro Livre sobre Livros*, desenvolvido em parceria com o Julio Giacomelli.

Aprender as técnicas, conhecer os equipamentos e realizar essa edição foi bastante importante, porém o grande ganho dessa experiência foi certamente a possibilidade de troca com esses artistas e o ateliê, que têm uma maneira muito peculiar de trabalho colaborativo. Perceber a afinidade entre todos e poder explorar e propor novas experiências trouxe uma nova perspectiva para mim em relação ao trabalho coletivo.

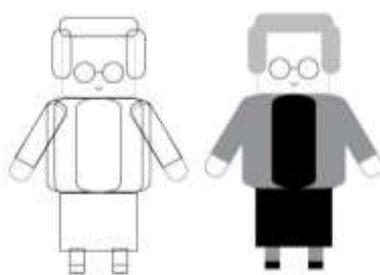


Figura F5 Esboços para o Tarô do homem moderno, 2014.

fonte: arquivo pessoal

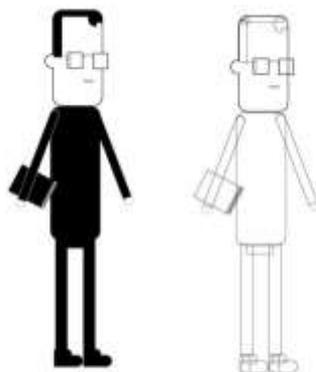


Figura F6 Esboços para o Tarô do homem moderno, 2014.
fonte: arquivo pessoal