

AS RANHURAS DO SENSÍVEL: DO BRICOLAGE ARTÍSTICO À IMPRESSÃO DE IDÉIAS

Alexandre Lettnin¹

RESUMO: Este artigo compõe uma reflexão sobre a minha produção artística, cuja temática baseia-se na releitura de construções arquitetônicas relevantes à memória visual de regiões e culturas específicas. Enquanto gravurista, descobri que o processo de trabalho que utilizo me aproxima do pensamento que Claude Lévi-Strauss expõe em seus escritos sobre “A Ciência do Concreto”, levando-me a brincar com o mundo sensível. Elenco como objeto de estudo três xilogravuras.

PALAVRAS-CHAVE: Gravura. Bricolage. Memória. Mundo Sensível.

RÉSUMÉ: C’est article compose une réflexion sur ma production artistique, dont le sujet c’est la relecture des constructions d’architecture importantes a la memoire visuel des regions et cultures spécifiques. En tant que graveur, j’ai découvert que le processus de travaille que j’utilise, m’approche de la pensée que Claude Lévi-Strauss expose dans ses écrits sur “La science du Concret”, ce qui me ramene a bricoler avec le monde sensible. J’eli comme objet d’études trois xilographies.

MOTS-CLÉES: Gravure. Bricolage. Memoire. Monde Sensible.

1. APRESENTAÇÃO

Inspirado por elementos materiais de diferentes meios culturais, ocupo-me da produção de objetos que oportunizem o diálogo e que, ao existirem materialmente, sejam também reconhecidos como cultura material². Produzo obras através da xilogravura³ que propõem estimular reflexões a respeito da memória

¹ Artista Plástico, Graduado em Artes Visuais: habilitação Gravura, na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Brasil. Especialista em Gravura em Metal pelo Atelier Torben Bo Halbirk, Paris (França), e Especialista em Memória Identidade e Cultura Material (ICH/UFPEL), Brasil.

² Em arqueologia, chama-se de Cultura material o conjunto de objetos que formam o ambiente concreto de determinada sociedade. As formas foram sendo elaboradas de modo a refletir o modo de pensar e os valores de cada cultura (WIKIPEDIA).

³ Xilogravura (*xilon*, madeira): técnica que permite, através do uso de ferramentas cortantes como facas, estiletes e goivas abrir espaços em matrizes de madeira - pontuando a luz - o que resulta numa econômica relação de claros e escuros tornando visível, simplesmente, a impressão de um relevo na superfície do papel (RIOARTES, 1999: 6).

contida em certos elementos arquitetônicos da cidade⁴. Pertencente ao grupo das imagens pré-fotográficas⁵, tal procedimento tem importância fundamental em meu processo de criação, no qual a concepção das imagens a partir de pedaços de madeira não constitui uma limitação, mas uma vantagem sobre as outras formas de arte. Primeiramente pelas informações visuais contidas no aspecto orgânico das ranhuras⁶ da madeira, em que cada taco (matriz), assim como a digital de um dedo humano, possui sua própria identidade que aparece sensivelmente nas impressões realizadas. Segundo, pela possibilidade de multiplicação de uma mesma imagem com as diversas impressões de uma matriz, o que permite o uso da repetição⁷ no contexto da obra. Terceiro, pela maleabilidade da madeira que possibilita montagens inusitadas a partir de matrizes que possam ser encaixadas, justapostas ou rebatidas no momento da impressão. Por último, pelo modo como o manuseio das matrizes de madeira me estimula o pensamento: a própria matéria me auxilia na produção de pensamentos, apontando direções que vão sendo incorporadas pela obra final.

O ponto de partida de minha pesquisa é a maneira como a obra será feita - *manière*, na língua francesa, vem da palavra mão, *main* – “a arte se faz com as mãos; elas são o instrumento da criação, mas são, antes de tudo, o órgão do conhecimento” (FOCILLON, 1947: 112), dessa forma, torna-se relevante discorrer a respeito dos procedimentos manuais na mesma medida em que se discute sobre a iconografia. A arte requer um processo no qual o artista, ao criar a obra, “invente o seu próprio modo de fazê-la” (PAREYSON, 1991: 59). Os “fragmentos de paisagem” que escolhidos devido a seu potencial simbólico e visual, conferem às

⁴ Escolho como tema modelos já tombados e outros que ainda não foram merecedores de proteção por parte do poder público.

⁵ Lucía Santaella divide o processo evolutivo de produção da imagem em três paradigmas: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. “O primeiro nomeia todas as imagens produzidas artesanalmente, quer dizer, imagens feitas à mão, dependendo fundamentalmente, portanto, da habilidade individual de um indivíduo para plasmar o visível, a imaginação visual e mesmo o invisível numa formas bi ou tridimensional. Entram neste paradigma desde as imagens das pedras, o desenho, a pintura e gravura até a escultura” (SANTAELLA, 1999: 35).

⁶ Ranhura: entalhe alongado na espessura da madeira; escavação que forma risca ou estria numa superfície plana (FERREIRA, 1993: 461).

⁷ Icléia Borsa Cattani em seu livro *O Pensamento Crítico* (2004: 79), acrescenta novas reflexões ao termo: “Repetição, mais precisamente repetições, nas artes plásticas, são todos os processos que de alguma forma repetem o já existente no universo das formas, e/ou procedimentos que estabelecem sistemáticas absolutas, ou seja, sistemáticas recorrentes que não permitem quase variações e, ainda, os processos cumulativos, em que os elementos se acrescentam uns aos outros”.

obras um caráter representativo antes de ser figurativo⁸, trazendo consigo a variante que pode determinar a avaliação do sujeito: a aproximação ou a repulsa no processo de recepção dependerá da vivência sociocultural de cada espectador. Desta forma, se fez importante utilizar, como método de investigação, a colheita de depoimentos pessoais bem como a análise das críticas relacionada a cada obra.

2. PRIMEIRAS IMPRESSÕES: AS MARCAS DO BRICOLAGE⁹

Certas experiências estéticas conseguem cruzar os tempos da história, permanecendo vivas e apaixonantes, talvez porque constituam categorias bastante específicas da necessidade subjetiva de representar o mundo. É o caso da técnica xilográfica, embora seja tão antiga quanto a idéia de se imprimir sobre papel, ainda no presente momento consegue manter o seu lugar entre os *médias* - mesmo nos ambientes acadêmicos – garantindo um espaço ao lado de manifestações avançadas, como as relacionadas às tecnologias digitais, a despeito da reconhecida sedução que estas novas linguagens exercem sobre a percepção do homem pós-moderno. Angela Luz (2004: 2) comenta a reverência do artista-gravador diante de seu objeto de trabalho:

Para realizá-la, o gravador se curva diante de sua matriz posta sobre a bancada. O corpo arcado abraça metaforicamente a obra. É um ato doador de sua força íntima, de uma entrega peculiar que exige a conjugação do sentimento, da idéia e da força, numa tal coordenação que não encontramos na pintura, já que esta requer, pela posição vertical do suporte no cavalete, um outro tipo de relacionamento entre artista e obra.

Esta técnica milenar foi originalmente usada pelos chineses¹⁰, inventores do papel, que faziam impressões tabulares¹¹ antes de qualquer outro povo. A xilogravura nasceu sob o signo da *multiexemplaridade*, não propriamente como uma arte, mas estreitamente ligada à multiplicação da escrita. Em sua origem ocidental, esteve intimamente ligada à difusão de imagens e textos: cartas de baralhos, cenas

⁸ Que representa, em arte, a forma real das coisas sensíveis.

⁹ Do verbo francês, *bricoler*: realizar pequenos trabalhos em casa ou fora, instalar, consertar. Concertar algo com poucos meios (LAROUSSE, 2002: 107).

¹⁰ Possuindo tipos (cada sinal ou letra) fabricados com barro cozido, a imprensa de tipos móveis foi inventada na China quatrocentos anos antes de Gutemberg utilizá-la no Ocidente, porém, acabou sendo abandonada devido a problemas tecnológicos ligados à tinta e ao próprio idioma chinês, constituído de mais de 3.000 caracteres. Tornava-se mais simples inscrever as letras em uma tábua do que confeccionar milhares de tipos, que necessitariam ser catalogados e montados na matriz. A impressão, porém, era feita manualmente, a prensa ainda não era conhecida (HERSKOWITZ).

¹¹ É chamada impressão tabular aquela em que um texto é inscrito em uma tábua de madeira.

religiosas, incunábulo¹², gravados por ebanistas e carpinteiros, por se tratar de um trabalho feito na tábua de madeira¹³.

Há sempre novas possibilidades na técnica da xilogravura, porém, atualmente, nos perguntamos sobre as singularidades que só podem ser obtidas através dela: provavelmente estas apontam a um sentimento do mundo que nos impele de volta a uma recontextualização interior, subjetiva e poética. A técnica, por si só, já exige que o artista se submeta a uma rarefação dos meios, trabalhando unicamente através das possibilidades oferecidas por matrizes de tábuas entintadas. Este processo de manufatura das obras a partir de meios limitados se assemelha ao que o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1962: 32) chama de Ciência do concreto:

[...] subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pode ser uma ciência que preferimos antes chamar de “primeira” que de primitiva: é aquela comumente chamada de bricolage. Nesta perspectiva, a arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico¹⁴, pois é sabido que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do bricoleur¹⁵: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento.

Existem estreitas afinidades entre minhas ações artísticas e as do *bricoleur*: ambos priorizamos o trabalho com as mãos, executando um grande número de tarefas, porém, ao contrário do engenheiro, não subordinamos nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos na medida do projeto; nestas operações, o “universo instrumental é fechado e a regra do jogo é sempre arranjar-se com “meios-limites” (LÉVI-STRAUSS, 1962: 33); temos em mãos um conjunto restrito de utensílios e de materiais, cuja composição é o resultado de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o

¹² Livros impressos nos primeiros anos da arte de imprimir, até 1500.

¹³ O Brasil somente teve contato com as técnicas de impressão a partir do ano de 1808, com a vinda da Família Real e a sua corte. Entretanto, entre os gravadores que vieram com a Família Real ao Brasil não havia xilógrafos, pois a técnica estava em desuso na Europa (RIBEIRO, 1963: 4454).

¹⁴ Segundo Lévi-Strauss, “a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. É uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos – assim como o *bricolage* no plano técnico, a reflexão mítica pode alcançar, no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos” (1962: 32).

¹⁵ O *bricoleur* é o que executa usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica.

estoque. Dentro desta ótica, em minhas obras, tenho *bricolado* no uso dos diversos tipos de madeira que vou encontrando e estocando em meu corpus, em busca do formato, da maciez, e da textura mais apropriada para uma determinada concepção a que tenha a intenção de realizar - cada elemento representa um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais. Neste universo privado, os tacos, outrora empregados seja na estrutura de uma casa, seja em móveis ou mesmo em caixas de frutas, terão sua utilidade remanejada à categoria de matrizes. Deixarão as marcas de sua identidade sobre os papéis nas impressões das propostas, trazendo ao mundo do concreto fragmentos e imagens do mundo das idéias.

3. EXPERIMENTANDO COM O SENSÍVEL: AS OBRAS

A constante prática do *métier* de gravador me levou à descoberta do jogo possibilitado pelas justaposições, repetições e o rebatimento das matrizes. Percebi que todos os tipos de construções, mesmo em completo abandono, poderiam ser transformados em linguagem artística carregadas de conteúdo simbólico. Interessante ver a obra expandindo-se fisicamente para além dos limites da gravura convencional, e que, apesar do seu caráter bidimensional, possa transformar-se em instalação¹⁶, a partir da maneira com que a multiplicidade foi utilizada. Na avaliação de três obras realizadas em períodos distintos dentro do espaço de três anos, posso exemplificar a linha de pensamento que foi sendo traçada a partir de minhas experimentações.

3.1 A TORRE

A obra chamada *A Torre* (2002) foi inspirada no monumento mais antigo, ilustre e representativo da cidade espanhola de La Corunha: o farol romano chamado de Torre de Hércules¹⁷. Considerado patrimônio histórico¹⁸ espanhol, é o

¹⁶ Instalação: reunião de objetos (quadros, gravuras, etc.) em uma relação sintática definida, propondo uma tese, ilustrando ou materializando uma idéia.

¹⁷ Existem várias lendas relacionadas com a sua construção. Uma delas conta sobre o Gigante Gerión, Rei de Brigantium, um tirano que obrigava seus súditos a entregarem a metade dos seus bens, incluindo seus filhos, à Coroa. Certo dia, os súditos descontentes decidiram se rebelar, pedindo ajuda a Hércules, que chegou de barco na costa que rodeia atualmente a Torre. Naquele local se travou um combate no qual o Rei Gerión saiu derrotado. Hércules cortou a cabeça do gigante e enterrou no local da luta. Em seguida, ergueu ali um túmulo que seria a Torre de Hércules (WWW.SPANISHART.COM).

¹⁸ Patrimônio histórico refere-se a um bem móvel, imóvel ou natural, que possua valor significativo para uma sociedade, podendo ser estético, artístico, documental, científico, social,

único farol romano existente no mundo que continua a cumprir a dupla função de torre e farol. Na visita a este monumento, subindo 242 degraus, apreciei a vista do Oceano Atlântico a uma altura de sete andares, toquei a aspereza das pedras, fotografei e fiz alguns desenhos e anotações. Passados alguns meses, tendo em mãos o convite de uma galeria de La Corunha para realizar uma exposição individual, comecei a trabalhar a idéia de expor uma obra que dialogasse com a região. Escolhi desenvolver um trabalho inspirado no antigo farol, por seu caráter histórico e pela sucessão de patamares em sua arquitetura, o que combinava perfeitamente com a possibilidade de repetição oferecida pela técnica da xilogravura.

A *Torre* foi impressa com o uso de três matrizes de madeira distintas, sendo que uma delas foi repetida cinco vezes para completar a representação dos cinco primeiros andares contidos na construção. A exposição da obra me permitiu dialogar com o público local, o que pode ser percebido através desta crítica¹⁹ de um website local:

Que a Torre de Hércules mereça formar parte do Patrimônio da Humanidade é algo tão evidente como o fato de que esteja tonando-se parte do patrimônio histórico e sentimental de todos os que a ela se aproximam. Esta mesma situação pode ter acontecido a Alexandre Lettnin, um artista brasileiro que lhe rende homenagem numa xilogravura de 2,40 metros. A imponente silhueta do farol preside a sua exposição corunhesa lembrando-nos a importância simbólica e artística duma construção, às vezes, não suficientemente valorizada. Através do olhar de Lettnin a nossa torre reencontra os seus valores simbólicos primeiros, encontrando o seu lugar num universo criativo cheio de evocações bíblicas e humanísticas (ESTER, 2002)²⁰.

Havia, na época, um anseio da população em agregar valor ao monumento representado, assim a obra é engajada como um reforço na luta que o poder público de La Corunha vinha travando para ter a sua Torre de Hércules declarada “Patrimônio Histórico da Humanidade”. O objeto artístico serviu como meio de aproximação entre a cidade e seu patrimônio, pois o público reconheceu a sua imagem especular na obra. Ester, ao utilizar a expressão “imponente silhueta”,

espiritual ou ecológico. A preservação do patrimônio histórico teve início como atividade sistemática no século XIX, após a Segunda Guerra Mundial, inicialmente para restaurar os monumentos destruídos na guerra. Hoje existem diretrizes para a conservação, manutenção e restauração do Patrimônio Histórico mundial, essas diretrizes estão expressas nas Cartas Patrimoniais (WIKIPEDIA).

¹⁹ Esta crítica, originalmente em espanhol, foi traduzida pelo autor deste artigo.

²⁰ Éster escreve crítica de exposições para o site www.galiciafiestas.com e trabalha no Museu de Arte Moderna de La Corunha.

recebe influência do efeito da técnica xilográfica: o processo de montagem dos módulos repetidos excluiu da imagem a ilusão da perspectiva, traduzindo-a em vista topográfica. Impressa na cor ocre, tal silhueta recria a aparente aspereza das pedras da construção através do aspecto orgânico resultante das ranhuras da madeira. As práticas repetitivas utilizadas na Torre envolvem uma lógica combinatória como recurso artístico, visando produzir novos efeitos de sentido: o olhar atento descobrirá quais foram as matrizes repetidas o que lhe abrirá espaço para novas percepções. O monumento patrimonial, sob o olhar e a realização do artista, retorna à sociedade como objeto de reflexão, ao evocar, ao mesmo tempo, memórias e novas percepções.

3.2 FAVELA

O dicionário Aurélio define o vocábulo “favela” como um conjunto de habitações populares, geralmente toscas e construídas em morros; possivelmente tal definição estaria relacionada com a origem das favelas nos morros do Rio de Janeiro²¹ mas que, atualmente, percebe-se que tais construções desceram dos morros, se multiplicando pelos planaltos e planícies de todas as grandes cidades do país. A temática da favela se insere em meu trabalho, a partir de seu caráter histórico e patrimonial que, justifico por mim mesmo pelas seguintes características: é centenária; é o habitat da mais numerosa classe social brasileira; tem estética e arquitetura peculiar. A favela é um imenso *hand-made*²² da cultura brasileira, onde cada indivíduo constrói a sua habitação.

A obra intitulada *Favela* (2003), foi realizada em Paris, na França, logo, tive de recorrer à memória para desenvolver o trabalho. A intenção era proporcionar um tipo de intercâmbio transcultural, deslocando um fragmento da estética cultural brasileira para ser apreciado dentro do contexto cultural francês, visando dialogar com o público a respeito da desigualdade – não somente brasileira, mas também desigualdade global.

Na concepção da obra, rastreei certas ruas de Paris à procura de pedaços de madeira úteis na montagem das matrizes: atitude inspirada na fabricação de

²¹ De acordo com a pesquisadora Licia Valladares em seu livro *A Invenção das Favelas* (2005: 7) - ao final do século XIX, não passava de um *enclave* urbano no morro da Providência, onde ex-combatentes da guerra contra os devotos de Antônio Conselheiro se instalaram para cobrar do Ministério da Guerra seus soldos atrasados, quando os jornais começaram a denunciar o núcleo de casebres como um foco de resistência, transferido dos sertões baianos para o centro do Rio de Janeiro

²² Adjetivo, do inglês: feito à mão.

moradias das favelas, geralmente construídas com escassez, reciclando pedaços de tábuas. Desta forma, justapôs um certo número de tacos, formando uma matriz que, depois de entintada e impressa, era desmontada ao final de cada edição para dar origem à outra. Uma das intenções era realizar uma obra funcional, cujas gravuras pudessem ser expostas em peça única, ou em conjunto; assim, na obra completa figuram dez gravuras lado a lado, gerando a aparência de uma paisagem, definida no campo artístico como uma Instalação bidimensional, com 3.80m de largura. Os títulos *Casebre, Puxado, Barraco, Mei`água, Maloca ou Cafoto*, coletados na favela, tentam traduzir a imagem a que se relacionam, tornando-a digna de contemplação. Em maio de 2004, a obra foi exposta na cidade de Paris, em uma mostra chamada *Portes Ouvertes*, no bairro de Belleville. Um ano após a exposição, através da Internet, foi feita uma pesquisa de recepção, colhendo depoimentos de espectadores franceses²³, com média de 30 anos, moradores da cidade de Paris, cujas palavras encontram-se transcritas a seguir:

Fizeste bom uso da relação figura com o fundo: o fato de utilizar xilogravuras para poder falar sobre o tema Favela é uma boa idéia. Trata-se de um trabalho conceitual antes de ser figurativo, é realmente a idéia o mais importante – é quase como o Mictório de Duchamp²⁴! Um pouco Arte Povera²⁵, e isto que é legal também: um material pobre para exprimir a pobreza! (SAUVENAY, 2004)²⁶

Cyril, ciente do fato de que a arte no final do século XX substituiu a representação por uma noção de apresentação, faz colocações pertinentes. Essa apresentação, processo que desvincula a arte da realidade externa iniciado por Marcel Duchamp, “é imbuída de tonalidades pessoais, íntimas, visando uma relação de identidade que o artista tenta estabelecer com o espectador” (STAHHEL, 1996: 142). Existe porém, na poética determinada por esta obra – diferente do que apregoava Duchamp - uma tentativa de aproximação entre o mundo sensível e o

²³ Todas as entrevistas foram traduzidas livremente do francês pelo autor deste artigo.

²⁴ Marcel Duchamp (1887-1968), artista francês. Através da obra chamada Fonte - um mictório que o artista comprou em uma ferragem, assinou e inscreveu em uma exposição - Duchamp definiu pela primeira vez o conceito de “ready-made”, uma idéia que influenciou inúmeros artistas desde então. Defendendo a escultura em 1917, desafiou preconceitos sobre a definição da arte, afirmando que não importava se ele havia feito ou não a obra com as próprias mãos; o importante era ele ter a idéia e escolhido o objeto (STAHHEL, 1996: 142).

²⁵ Povera, do italiano: pobre. Uma tendência, desenvolvida na Itália na década de 1960, de se fazer obras de Arte Conceitual através do uso de materiais comuns e baratos (STAHHEL, 1996: 504).

²⁶ Cyril Sauvenay, francês, 38 anos, reside em Paris, possui formação em Cinema e trabalha como camera-man, escreve e dirige curtas-metragens.

inteligível. Cyril, ao final, consegue conversar com o cerne da obra, exteriorizado pela expressão “um material pobre para exprimir a pobreza”.

A princípio eu gostei muito do lado bicolor com o motivo despojado, preto no branco, bastante gráfico. O interessante vem desta mistura de leveza e peso... Ao mesmo tempo em que é pesado por tudo aquilo que poderia representar, há uma leveza no traço, no desenho, no suporte de papel e, sem dúvida, na disposição da obra na exposição - com as folhas presas umas as outras, com suas sombras dispostas na parede, como se fossem alçar vôo com o vento (PONS, 2003)²⁷.

Os veios naturais da madeira ajudam na interpretação das configurações da imagem e, através destes detalhes impressos, tenta-se provocar a aproximação focal do observador fazendo-o caminhar pelo espaço, buscando, na distância física, diferentes leituras. O suporte de papel oferece a “leveza” comentada por Benoit-Régis, assim como a disposição das gravuras em formato horizontal e panorâmico, que traz a sensação de tranqüilidade, contrastando com a idéia-tema da favela representada.

Pensei na história dos Três Porquinhos, onde eles devem construir uma casa para se proteger do lobo que quer comê-los... [...] contamos isto às crianças para dizer que não devemos fazer as coisas pela metade, mas construir com solidez. Portanto, eu pensei nisto, refletindo às habitações das Favelas que são construídas com pedaços de madeira - materiais de segunda categoria e pouco sólidos - que não devem resistir muito ao vento, ao fogo, nem mesmo à chuva... Tentei imaginar o modo de vida lá dentro. O lado minimalista²⁸ da representação, em duas dimensões, sem detalhes, sem fundamentos, somente as grandes linhas da construção ajuda muito a imaginar a pobreza deste tipo de habitat (PONS, 2003).

Concordamos com Sandra Rey (2002: 131), que a obra de arte “amplia a percepção e o sentido ordinário que se tem das coisas, dos objetos e das situações”.

Depois, eu pensei nas maquetes que encontramos na França para vender: são fachadas de prédios, impressas sobre papel, para recortar; colar e pintar: comprando várias podemos construir uma pequena cidade ou povoado. Assim

²⁷ Benoit-Régis Pons, 35anos, vive em Paris, possui formação em Cinema e Literatura Francesa; escreve contos e trabalha como crítico de filmes e professor.

²⁸ Corrente da pintura e da escultura que se desenvolveu originalmente nos EUA, nas décadas de 1960 e 1970, cuja estética se limitava ao essencial. Puramente abstrata, objetiva e anônima, isenta de decorações na superfície e de gestos expressivos. As pinturas e os desenhos apresentavam-se monocromáticos, baseados em grades e matrizes lineares derivadas matematicamente, embora possam evocar uma sensação do sublime e do estado de alma. (STAHEL, 1996: 506).

como a obra Favela está exposta, figurando várias casas, dá a impressão de que tu poderias ter posto tantas quanto na realidade: como uma reprodução em miniatura de uma favela. É como se, artisticamente, tu conseguiste transportar o universo da favela em uma exposição e, talvez, isto permita também confrontar o visitante, fazê-lo ver face-a-face, questionar-se sobre o porquê destas casas ou, sobre a desigualdade da distribuição de riquezas, etc. (PONS, 2003).

Para Claude Lévi-Strauss (1989: 39), “a arte trabalha em escala reduzida tendo como fim uma imagem homóloga do objeto”. Como salienta Pons, a obra é um modelo reduzido de uma favela, onde o conhecimento do todo precede o das partes. Esta transposição gráfica implicou na renúncia a certas dimensões do objeto: o volume, as cores, as impressões táteis, os cheiros e a dimensão temporal - mesmo a perspectiva foi anulada, como metáfora de uma realidade que se revela quase sem perspectivas. Isso faz parte da transformação ocorrida com o objeto em obra:

O modelo reduzido possui um atributo suplementar: ele é construído e, mais que isso, ‘feito à mão’. Não é, portanto, uma simples projeção, um homólogo passivo do objeto: constitui uma verdadeira experiência sobre o objeto. Ora, na medida em que o modelo é artificial, torna-se possível compreender como ele é feito, e essa apreensão do modo de fabricação acrescenta uma dimensão suplementar a seu ser. (LÉVI-STRAUSS, 1989: 39).

Os encaixes permeiam não somente a concepção mas a exposição da obra, trazendo um jogo entre as partes: de acordo com o espaço, pode-se ampliar suas dimensões pelo acréscimo de novas gravuras. Acontece uma recriação da obra em cada mostra. Traça-se então um paralelo com as favelas, que são lugares permanentemente ‘em obras’: a cada momento mais casas são justapostas e, dependendo dos acidentes do terreno, uma nova configuração é adotada.

3.3 REPONTE

O compromisso de realizar uma exposição em Pelotas, minha cidade natal, me levou a refletir sobre lugares que me eram familiares. Na busca por um motivo que tivesse identidade e memória, me deparei com a construção conhecida como a “Ponte Antiga”, situada no Canal São Gonçalo, divisa das cidades de Pelotas e Rio Grande, no Extremo Sul do Brasil. Com aproximadamente 500 metros de

extensão, esta ponte foi inaugurada em 1962²⁹ e desativada prematuramente na década de setenta, devido a problemas estruturais, época em que foi substituída por outra similar construída ao seu lado, por onde, atualmente, trafegam os veículos. A ponte antiga tornou-se espécie de evocador de memórias que jaz ao lado do caminho, em exposição permanente como se fora um monumento³⁰: apesar de abandonada, serve a pedestres, ciclistas e charreteiros como via de passagem e, aos praticantes de rapel³¹ e pescadores, como suporte para o lazer.

Intitulei a obra *RePonte*, devido à imagem da ponte ter sido concebida através do rebatimento de uma matriz: a metade da imagem foi gravada de modo a vaziar um pedaço plano de madeira compensada, que foi impresso frente e verso, para completar a estampa. O rebatimento é uma subversão do processo xilográfico, a sua utilização é uma inovação. As folhas de compensado criam uma relação entre o motivo e a obra, pois estiveram presentes não somente na origem da gravura *RePonte*, mas também na montagem da ponte, servindo para a fabricação das formas que, cheias de concreto armado, dão estrutura à construção. A presença de um desequilíbrio condenou a ponte ao desuso. Na montagem de *RePonte*, é gerado um equilíbrio pelo espelhamento que traz a ilusão da perspectiva renascentista.

O maior valor do teu trabalho é a "inteligência visual". Parece muito simples, mas tem uma "inteligência" presente na imagem. Como esta imagem da ponte, simétrica e com linhas retas: aparentemente muito simples, mas o recorte, também simétrico e com linhas retas, quebra esta percepção primeira e propõe uma re-visão da imagem. Faz pensar, faz repensar visualmente e conceitualmente a idéia de ponte e de uma imagem da ponte. Seria uma RePonte? (LEITE, 2005)³².

A “inteligência visual” é alavancada pela ação de rebatimento, acrescentando simetria e tornando uma simples imagem em algo atraente. Os

²⁹ Segundo o relato do poeta e pesquisador Nelson Nobre, presente na cerimônia de inauguração, compareceram à solenidade personalidades ilustres da época como João Goulart e Nelson Brizola.

³⁰ Um monumento é uma estrutura construída por motivos simbólicos e/ou comemorativos, mais do que para uma utilização de ordem funcional. Os monumentos são geralmente construídos com o duplo objetivo de comemorar um acontecimento importante, ou homenagear uma figura ilustre, e, simultaneamente, criar um objeto artístico que melhorará o aspecto de uma cidade ou local. Estruturas funcionais que se tornaram notáveis pela sua antiguidade, tamanho ou significado histórico, podem também ser consideradas monumentos (WIKIPÉDIA).

³¹ Rapel é uma atividade vertical criada a partir das técnicas do alpinismo, praticada com uso de cordas e equipamentos adequados para a descida de paredões e vãos livres. (WIKIPÉDIA).

³² Luciana Leite é Professora de artes Visuais na UFPel e Mestra em Poéticas Visuais pela UFRGS.

recortes, originados pela justaposição das diferentes impressões que compõem a obra, também se inserem no conjunto como informação visual. A bricolagem por traz do processo de manufatura da obra existe para propor uma “re-visão” da imagem e do conceito que temos de uma ponte.

“O teu trabalho *RePonte* me remete à passagem, à ligação, ao caminho, também a ligação da fotografia e a gravura, à passagem e à continuidade” (BORGES, 2005)³³. A ponte é a “construção destinada a ligar margens opostas” (FERREIRA, 1993: 431) e, nesta obra, acontece a união de duas imagens opostas entre si, formado uma perspectiva. Daí a relação com a fotografia pois, “a imagem produzida pela câmera fotográfica não faz senão confirmar e redobrar o código da visão renascentista, que coloca um olho abstrato no centro do sistema de representação” (MACHADO, 1984: 66). Há ainda uma segunda aproximação possível com a fotografia através do recorte: “a fotografia [...] é sempre um retângulo que corta o visível” (MACHADO, 1984: 76). Na obra *RePonte* houve uma seleção na qual foi destacado um campo significativo limitado pelas bordas da gravura e isolado do resto da imagem da ponte, pois toda a visão pictórica é sempre um processo classificatório que traz à luz o detalhe que se quer privilegiar.

4. ÚLTIMAS IMPRESSÕES

Desde a Renascença, o ateliê do artista esteve ligado com o laboratório, o lugar onde se faz experimentações científicas. Experimentos sobre perspectiva, espaço, luz, anatomia, movimento ou a cor foram investigados por diferentes indivíduos. Neste laboratório, entretanto, a prática da manipulação de materiais serviu também para investigar a essência do próprio homem - fazedor por natureza e artesão em sua origem - em sua necessidade de interagir com o mundo sensível. Atualmente, em meio à automatização e à era virtual, a relação primária que desenvolvo enquanto *bricoleur* que manuseia com o mundo sensível, pode me levar a inovações estéticas portadoras de saber. O processo de criação que adoto consiste no confronto entre a estrutura e o acidente, no diálogo com o modelo e com a matéria, levando em conta as pesquisas de recepção para saber qual é a mensagem que o trabalho antecipa.

As experimentações iniciadas com *A Torre* oportunizaram uma situação em que a obra de arte legitimava uma construção histórica, reconhecida pela

³³ Bia Borges é Fotógrafa e professora de fotografia na UFPel.

população, tombada pelo poder público e inserida no circuito cultural da sua região, devido à sua associação aos feitos e à produção cultural de um povo que influenciou o pensamento humano. A intenção primeira, não era simplesmente retratar, mas “experienciar” com o monumento e, através desse processo, criar um diálogo. Primeiramente experienciei um contato afetivo com o farol, visitando o local, tocando, subindo os repetidos degraus para, mais tarde, analisando a estrutura do prédio, dissecar sua vista de perfil, extraindo a repetição dos patamares como idéia central da obra.

Utilizando-me do farol como metáfora, posso afirmar que os ensaios com esta obra me permitiram subir mais alto e avistar novos horizontes de conhecimento, revelando-me que o diálogo entre a arte e a memória poderia atravessar a fronteira do modelo já tombado de patrimônio no qual eu havia me inspirado.

Assim, lançando o olhar ao horizonte e o pensamento para além-mar, lembrei-me do meu país e, subitamente, “visualizei” uma favela. Ao “observar” com cuidado, notei que havia, nas construções, processos que evidenciavam um fazer artístico imbricado em sua estética: com o manuseio de recursos pobres, havia que ter uma dose adicional de criatividade e de trabalho para produzir algo próximo de uma solução tecnicamente adequada ao problema da moradia. Apoiado nestas observações, e ocupando o posto de antropólogo, tento definir os diversos modelos de construções, segundo a linguagem utilizada por seus moradores. Em determinado momento surge a pergunta: não seriam estas construções patrimônio? A partir daí, agindo como um arquiteto, elaboro minhas gravuras através de um sistema de trabalho análogo ao que os favelados utilizam para construir suas casas: catando pedaços de madeira e encaixando-os.

Seguindo em frente, peregrinando pelas investigações artísticas, o próximo elemento que encontro é uma imensa e abandonada ponte de concreto que, movido pela curiosidade sobre os territórios desconhecidos da outra margem, logo sinto a necessidade de atravessar. A obra resultante dessa experimentação, *Reponte*, focaliza uma edificação utilitária realizada pela União que, a partir de sua interdição, é deixada ‘à beira do caminho’ tornando-se, por conta do acaso, uma construção histórica. O uso da linguagem do rebatimento é o ponto culminante em minhas pesquisas, pois, desde o princípio, tento unir as diferentes partes de um todo assim como a *Reponte* foi unida. Esforço-me em traçar relações entre conceitos antagônicos como, por exemplo: arte contemporânea e patrimônio histórico, artista e antropólogo, ranhuras impressas e espaços vazios, culturas européias e cultura brasileira, classes marginais e classes das elites.

A poesia do bricolage presente na xilogravura torna-se um incentivo à pesquisa de materiais, a partir do fato de que toda a superfície que possui ranhuras ou relevos é passível de ser impressa. Tenho à minha frente uma vereda que me introduz neste mundo concreto como um praticante de sua ciência: juntando madeiras, observando suas marcas e tirando provas impressas das informações gravadas nas coisas visíveis. Nestes estudos solitários, através de inúmeras experimentações, construo modos de pensar as configurações do próprio trabalho: momentos em que me sinto em um laboratório, interrogando os objetos, tentando compreender o que cada um poderia significar, contribuindo para potencializar cada obra realizada como portadora de um conhecimento que ajude o outro a perceber o mundo sensível e, é claro, as suas ranhuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Bia. *Entrevista oral via internet*. Pelotas, 2005.
- CATTANI, Icleia Borsa/ Org. Aguinaldo Farias. *Icleia Borsa Cattani: O Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- _____. *Repetição/Criação*. Porto Alegre: Catálogo Repetere.
- ESTER. *www.galiciafiestras.com*.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 1910-1989. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FOCILLON, Henri. *Vida de las Formas*. Elogio de la Mano. Buenos aires: Libreria y Editorial "El Ateneu", 1947.
- HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura, arte e técnica*. Porto Alegre, RS: Ed. Tchê, 1986.
- LARROUSE, Vuf. *Petit Dictionnaire Français*. Paris, France: Ed. Larrouse, 2002.
- LEITE, Luciana. *Entrevista oral via internet*. Pelotas, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1989.

LUZ, Ângela Ancora da. *Revista Art and Architecture of América*. Londres: www.essex.ac.uk/arhistory/arara/issue_one/paper5.html, Novembro de 2004.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular, introdução à fotografia*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984, 11.

PAREYSON, Luigi. *Estética, teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1991.

PONS, Benoît-Régis. *Entrevista oral via internet*. Paris: 2003.

REY, SANDRA. *POR UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA NA PESQUISA EM ARTES VISUAIS*. TEXTO INTEGRANTE DO LIVRO: BRITES E TESSLER, BLANCA, ELIDA (ORGS.). *O MEIO COMO PONTO ZERO: METODOLOGIA DA PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS*. PORTO ALEGRE: ED UFRGS, 2002.

RIBEIRO, Carlos Flexa (Cord.). *Enciclopédia Delta Larrouse*. Rio de Janeiro: Editora Delta S. A., 1963.

RIOARTES, ano 8, nº26. *Mostra Rio Gravura*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura, 1999.

SANTAELLA, Lucia. *In: Imagens, nº3*. Campinas: Unicamp, 1999.

SAUVENAY, Cyril. *Entrevista oral via internet*. Paris: 2003.

STAHEL, Monica (Trad.). *O Livro da Arte*. São Paulo: Livraria Martins fontes Ed. Ltda, 1996.

VALLADARES, Licia do Prado. *Invenção da Favela: do Mito de Origem a Favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

WIKIPEDIA. *A Enciclopédia Virtual*. [www. Wikipedia. Com](http://www.Wikipedia.Com), 1, 6, 10.

WWW.SPANISHARTS.COM/.../ROMA/CORUNA_FARO.HTML, 5.

Recebido em: 25/11/2005

Aprovado em: 20/08/2006

Publicado em: 07/10/2006