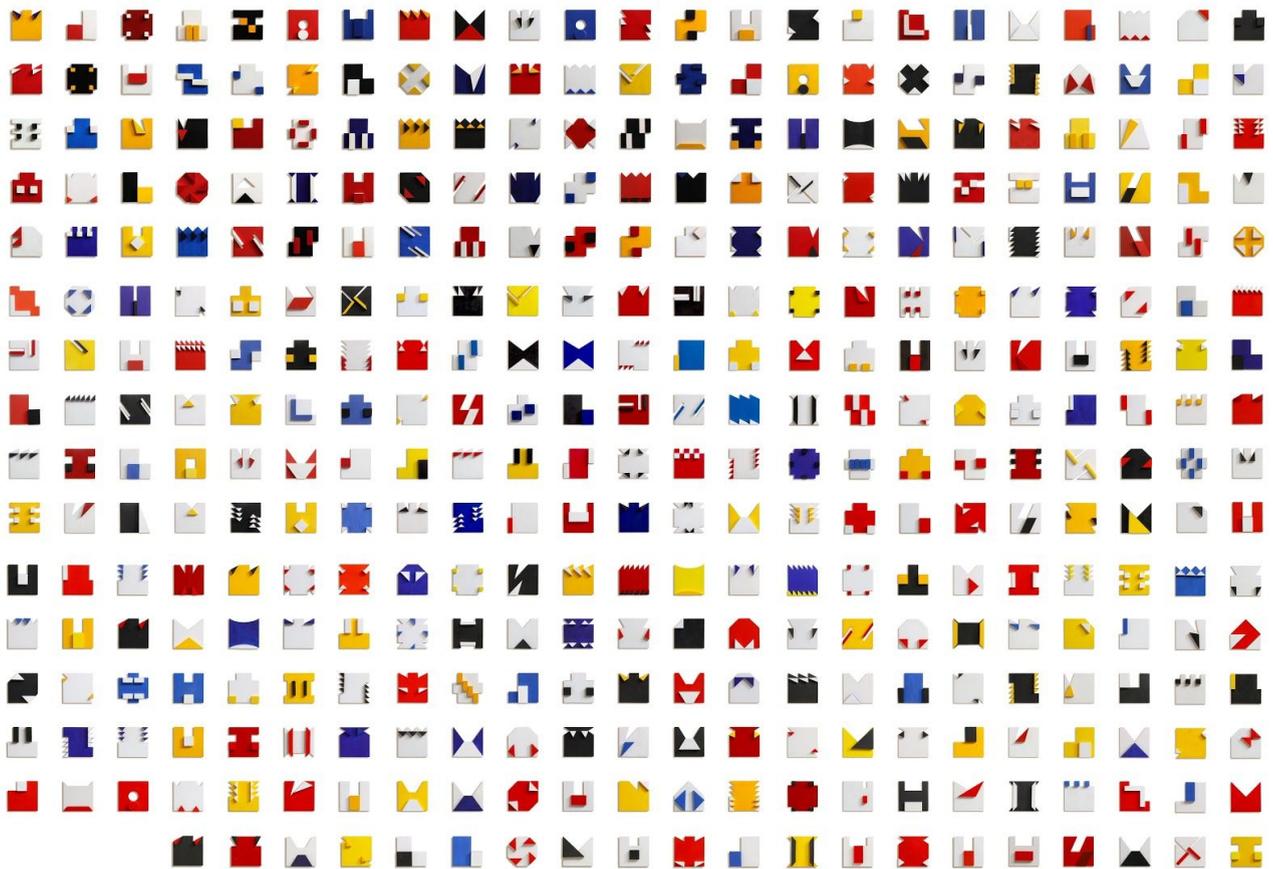


ANAIS SPMAY 2012

Seminário de Pesquisa da
Pós-Graduação em Artes Visuais
PPGAV | UFPEL



23 a 29 de
maio de 2012.



ANAIS DO I SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS
Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Pelotas, RS - Brasil.

Editora e Gráfica da UFPel / Editoração Eletrônica: Karina Nascimento.

Organização do Seminário: PPGAV/UFPel.

Apoio: Arte na Escola - Polo UFPel.

<http://wpufpel.edu.br/artenaescola/anais>

Comissão Organizadora:

Nádia da Cruz Senna

Eduarda Gonçalves

Comissão Científica:

Eduarda Gonçalves

Mirela Meira

Alice Jean Monsell

Renata Requião

Angela Pohlmann

Reitor:

Antonio Cesar Gonçalves Borges

Vice-Reitor:

Manoel Luiz Brenner de Moraes

Pró-Reitor de Graduação:

Eliana Povoas Pereira Estrela Brito

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:

Márcio Nunes Corrêa

Pró-Reitor de Extensão e Cultura:

Luiz Ernani Gonçalves Ávila

Diretor do Centro de Artes:

Lauer Nunes

Coordenador do PPGAV:

Ângela Raffin Pohlman



Dados de Catalogação na Publicação:
Bibliotecária Leda Lopes - CRB-10/2064

S471a Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais
(1. : 2012: Pelotas)

Anais do I SPMAV – Seminário de Pesquisa do
Mestrado em Artes Visuais [recurso eletrônico] de 23 a
29 de maio de 2012, Pelotas, RS / organização Nádya
da Cruz Senna, Eduarda Gonçalves. – Pelotas: UFPel,
2012.

Seminário promovido pelo Programa de
Pós-Graduação do Mestrado em Artes Visuais,
Universidade Federal de Pelotas, 23 a 29 de maio de
2012.

ISSN

Inclui referências.

Acesso: <http://wp.ufpel.edu.br/artenaescola/anais/>

1. Artes visuais. 2. Arte-Educação. 3. Desenho. 4.
Gravura. I. Senna, Nádya da Cruz, org. II. Gonçalves,
Eduarda, org. III. Título.

CDD 710

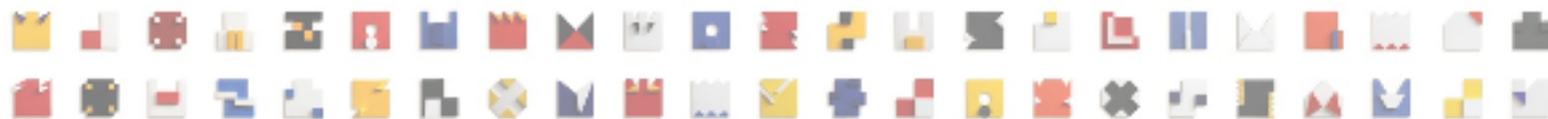


APRESENTAÇÃO

A coordenação e a turma do ano de 2012 do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAV-UFPel) apresentam os Anais do I Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais - UFPel, ocorrido no período de 23 a 29 de Maio de 2012, no Centro de Artes - UFPel.

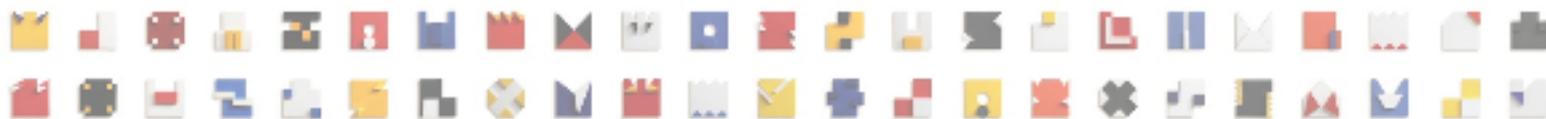
Na intenção de mapear a produção teórica dos alunos da Pós-Graduação e divulgar seus respectivos processos para a comunidade acadêmica, os anais reúnem as produções apresentadas em desenvolvimento junto às linhas de pesquisa em Poéticas Visuais e Educação.

Em sua primeira edição, o SPMAV promoveu e incentivou a produção acadêmica do Mestrado em Artes com intuito de compartilhar inquietações e descobertas acerca da produção artística contemporânea em diálogo com áreas como a educação, filosofia, história e afins. Para fomentar os debates contamos com apresentações de pesquisas e relatos de experiência de professores e pesquisadores de Pelotas e região resultando em um processo de formação onde a interdisciplinaridade constitui profissionais acadêmicos com uma produção crítica e condizente com as demandas do atual cenário contemporâneo.



Sumário

MAPEANDO ALGUNS JARDINS NA ARTE Ana Paula Azevedo Barbosa.....	5
O ÚLTIMO CASARÃO REMANESCENTE DAS ÁGUAS NÃO TÃO AZUIS DE UM CERTO RIO: O MOVIMENTO DE ARTE-EDUCAÇÃO NO RS AUTA INÊS MEDEIROS LUCAS D'OLIVEIRA.....	9
A EXPERIÊNCIA NOTURNA COMO POTENCIALIDADE INVESTIGATIVA PARA O DESENHO BETHIELLE KUPSTAITIS.....	13
CARTOGRAFIAS POÉTICAS DE UMA PAISAGEM SULINA – PELOTAS IMERSA NO FRIO CARLA BORIN MOURA.....	16
EXPERIMENTAÇÕES COM A GRAVURA NO CAMPO AMPLIADO JARBAS GAMA MACEDO.....	21
OFICINA DE ARTES VISUAIS PARA CRIANÇAS DE 4 A 6 ANOS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA INFÂNCIA LETÍCIA BRITTO.....	24
O DISCURSO DA MATÉRIA E DO PROCESSO: O USO DA ELETROGRAVURA E SUAS POSSIBILIDADES DE EXPRESSÃO TÔNÍ RABELLO DOS SANTOS.....	27



MAPEANDO ALGUNS JARDINS NA ARTE

ANA PAULA AZEVEDO BARBOSA¹ ; EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES²

¹ *Artista plástica, Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa: Processos Criativos e Poéticas do Cotidiano.
Email: anaterra.ceramica@gmail.com;*

² *Orientadora e revisora do artigo, doutora em poéticas visuais, artista plástica professora do Curso de Graduação e do Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel, coordenadora do projeto de pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas.
Email: dudagon@terra.com.br*

1. INTRODUÇÃO

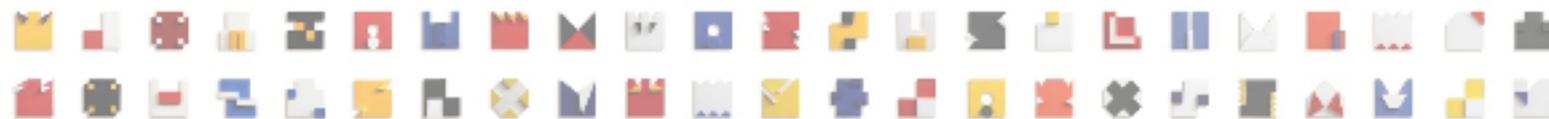
Este estudo é oriundo do Trabalho de Conclusão de Curso realizado na graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas em 2011, bem como de procedimentos adotados recentemente no curso de Mestrado em Artes Visuais, em torno de investigações sobre as concepções do jardim no meu trabalho artístico e em outras produções artísticas. A intenção é mapear jardins, na história e na arte, que conduzam à reflexão sobre processos de criação, fundamentados nas atividades do cotidiano, e no cultivo de plantas como arte, tendo em vista, o desenvolvimento da pesquisa em poéticas. Para isso, selecionei algumas obras que tangenciam o conceito de jardim, tais como o Jardim Secreto, de Melissa Flôres, Prosa de Jardim 2, de Hélio Ferverza e Maria Ivone dos Santos, e os Jardins de Monet, em Giverny. A partir destas referências discorro acerca de meus últimos trabalhos expostos na Galeria “A Sala”, do Centro de Artes/UFPel, intitulados Em torno do jardim e Iresine herbstii inclinatur, com os quais procuro levar a esta Galeria, que entendo como lugar amplo, impessoal, um pouco de vida, envolvimento e aconchego.

2. MATERIAL E MÉTODOS

Com os trabalhos realizados durante o ano de 2012, intitulados Em torno do jardim e Iresine herbstii inclinatur, comecei uma busca por definições da palavra “jardim” e de seu significado em algumas culturas, e ao longo da história. O mapa começou a ser traçado a partir de minha produção artística, passando por alguns artistas da atualidade e da história da arte, usando como alicerce a metodologia da pesquisa em poéticas visuais, na qual:

o artista pesquisador [...] orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho [...] assim como a partir das questões teóricas e poéticas suscitadas pela sua prática. (REY, 1996, p. 82)

Ou seja, a investigação parte da prática em ateliê, da experiência da criação, do meio como ponto zero (LANCRI, 2002). No meu caso, durante a instauração de jardins poéticos.



3. DISCUSSÕES E RESULTADOS

A etimologia hebraica da palavra “jardim” une gan, que significa proteger, defender, a éden, cuja significação é deleite, encantamento, satisfação, daí vem a ideia de Jardim do Éden. A etimologia também leva a “algo fechado”, pela origem no radical garth, proveniente das línguas nórdicas e saxãs, que significa “cintura ou 2 cerca”¹. Histórias e mitos contam que os jardins já eram cercados desde a Mesopotâmia, como os Jardins Suspensos da Babilônia.

Algumas concepções dos jardins da história surgiram como fruto de um pensamento lógico-materialista do homem primitivo, enquanto aprendia formas de manipular e dominar a natureza para sua sobrevivência e usufruto. O exercício da jardinagem brota com as primeiras civilizações. Os Jardins Suspensos da Babilônia, na Mesopotâmia, considerados uma das sete maravilhas do mundo, transcendem o arquitetônico com o natural, e faz seus criadores serem considerados mestres em técnicas de irrigação e drenagem. No antigo Egito, os jardins eram desenvolvidos de acordo com a topografia do Rio Nilo e tinham uma simetria rigorosa. O povo persa levou maior liberdade à confecção dos jardins com as flores perfumadas. Para os gregos, a principal característica dos jardins era a simplicidade, embora a forte influência dos jardins egípcios. Os romanos criaram jardins metódicos e ordenados, integrados às moradias. Na China e Japão, que datam seus primeiros jardins antes da Idade Média, a tarefa do jardineiro limitava-se a ordenar o já existente. Os jardins eram templos de purificação e meditação, com elementos que ocasionavam forte deleite e impacto à vista do observador devido à grandeza e cuidado de suas plantas (BARCELOS, s/d).

Com o tempo, os jardins foram incorporados à arte. No fim do século 19, o artista Claude Monet² (1840-1926), figura importante do movimento impressionista, retratava, em suas pinturas, cenas do dia-a-dia e temas comuns como os jardins. Em 1883, foi morar na cidade francesa de Giverny, onde criou e construiu belos jardins por toda propriedade. Além da cor, Monet era apaixonado pela jardinagem, e montou seus Jardins como obras de arte, que serviram como modelo para suas pinturas. Nestes jardins, montava as cenas de forma a satisfazer sua ideia de estética para então poder pintá-las.

Atualmente, alguns artistas vêm incorporando em suas proposições jardins como arte, de modo a inserir atividades do dia a dia em suas poéticas. A proposição Prosa de Jardim 2, dos artistas gaúchos Hélio Fervenza e Maria Ivone dos Santos, é resultado de caminhadas diárias por certo bairro da cidade de Porto Alegre-RS onde vivem, e “articula tempos e memórias à espera de um espaço de partilha”, conforme palavras da artista Maria Ivone (2008). Eles trabalham articulando impressões colhidas em situações que se apresentam em suas rotinas, e delas extraem conversas, imagens, reflexões, provocando pausas e questionamentos sobre o devir urbano (FERVENZA, 2008). Na exposição desse trabalho, feita no Museu de Arte de Joinville, os artistas puderam ampliar as questões presentes na antecedente Prosa de Jardim, realizada em Montenegro-RS, no ano de 2007.

Atenho-me também a uma obra de Melissa Flôres, artista nascida em Marau/RS, que atualmente vive e trabalha em Porto Alegre/RS. A artista descreve em seu livro de produção

¹ Fonte de consulta: <http://origemdapalavra.com.br/consultorio-etimologico/> Acesso em: 9 de junho de 2012

² <http://www.fondation-monet.fr/fr/> Acesso em: 10 de junho de 2012



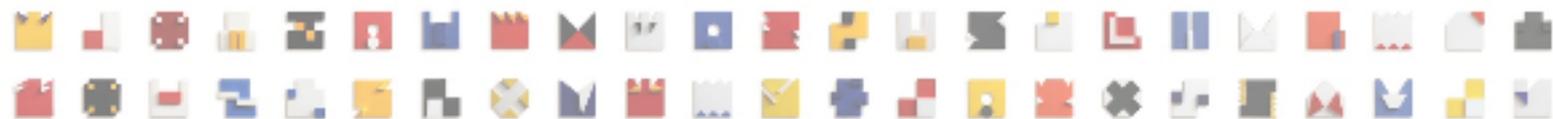
independente, intitulado Ocorrências Secretas, o trabalho Jardim Secreto. O Jardim Secreto, de Flôres, é também resultado de caminhadas por parques e praças da cidade de Porto Alegre desde novembro de 2007. Sem itinerário ou cronograma pré-estabelecidos, a artista distribui envelopes com sementes de flor. Esses envelopes, confeccionados especialmente para esta ação, “contém instruções detalhadas para o plantio e cultivo de uma flor de jardim, omitindo, contudo, a espécie contida no seu interior” (FLÔRES, 2010, p.23). Segundo relato da artista, essa ação provocou diversas surpresas e situações após a abordagem e entrega dos envelopes, ao longo de suas caminhadas. As pessoas aceitavam sorridentes os envelopes com sementes, e não houve nenhuma pergunta ou comentário a respeito da origem do trabalho, somente em relação à planta e 3 sobre onde deviam plantar: “Por favor, só me diga uma coisinha, devo plantar em um espaço grande, ou pode ser em um vasinho?”. Melissa Flôres, tem um trabalho sensível, que se estrutura em gestos simples, anônimos, no qual pretende levar algo novo ao dia da pessoa que se dispõe a pegar um dos envelopes feitos para a “ocorrência”, e descobrir a partir do cultivo e carinho o segredo da flor que brotará. A proposição a fez refletir sobre um grande jardim acontecendo a distância, em diversos lugares, um brotando em relação ao outro.

Assim como um pintor pesquisa sobre as cores, minha pesquisa se dá por meio da investigação de como as plantas reagem e produzem sentido quando cultivadas e apresentadas em distintos espaços da arte, uma vez que a prática cotidiana é ressignificada como prática artística contemporânea. De posse desse repertório de jardins, produzi um jardim para a exposição dos formandos de Artes Visuais em 2012. O trabalho foi intitulado Em torno do jardim, e foi construído pensando no espaço da galeria “A Sala”. Uma de minhas questões era a escolha das plantas, pois sabia que somente algumas espécies de plantas poderiam ficar por um mês em exposição, num espaço sem luz natural sem perecer. Durante aproximadamente um mês, construí uma peça feita em cerâmica com diversos vasos em miniatura, dispoendo alguns deles em um grande “prato” também de cerâmica onde eram fixados. Outros vasos ficaram independentes para que eu pudesse organizá-los durante a montagem. Todos eles serviram como suportes, uns para as plantas, outros como forma de irrigação, pois, não sendo um jardim convencional de uma casa, necessitava de um dispositivo que garantisse às plantas abastecimento de umidade nos finais de semana. O trabalho com o Jardim exige que se tenha um acompanhamento das plantas, um cuidado e envolvimento. É preciso que o mediador da exposição seja sensibilizado e ajude a cuidar do trabalho. Além disso, pesquisei uma forma de aquecer e iluminar as plantas artificialmente, permitindo a elas certo crescimento durante todo o mês. Foram usadas duas lâmpadas, trocadas quando necessário. O cuidado era imprescindível para que as plantas não sofressem um estresse e enfraquecessem. A peça cerâmica e os pequenos vasos foram organizados em cima de um torno e de placas de madeira, os quais, usados normalmente como suportes para confecção de peças cerâmicas, serviram como uma espécie de escada para a conformação geral da peça, utilizando “o processo de criação como própria obra”, como escreve Jessé Torres³ sobre o trabalho poético da artista Raquel Stolf⁴.

O trabalho acima me possibilitou pensar no próximo, impulsionando o movimento da criação e suas implicações teóricas, bem como me suscitando a experimentação de materiais e maneiras distintas de cultivar e expor as plantas.

³ <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001790.pdf>. Acesso em: 13 de julho de 2012.

⁴ Artista plástica e professora da Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC.



No trabalho intitulado *Iresine herbstii inclinatur* (*Iresine herbstii inclinada*), foram usados cinco vasos de cerâmica iguais, com plantas de mesma espécie enfileiradas como numa prateleira de casa, guardando espaços iguais entre si. Como suporte, usei uma madeira antiga de alicerce de casa. Ela tinha restos de tinta, pregos enferrujados e pedaços de outras madeiras, encravados e despedaçados. São materiais normalmente utilizados para acomodar e dispor meu jardim. As lâmpadas, desta vez, ficaram incrustadas na própria madeira da prateleira, sendo assim o calor ficando mais intenso, a água do vaso passa a secar com mais rapidez. Para resolver isso, um temporizador ascende e apaga a luz quando necessário. Convidei uma amiga para que me ajudasse a regar as Iresines, contribuindo assim para o andamento da obra. Ao inserir os vasos no espaço expositivo, numa galeria, como um “objeto artístico”, abro uma brecha para inserir neste espaço práticas cotidianas que necessitam de atenção e envolvimento, pois é um trabalho vivo em constante transformação.

4. CONCLUSÕES

Todo esse trabalho foi um experimento, pois não sabendo como as plantas se comportariam foi necessário um acompanhamento e observação diária. No final das exposições constatei que as plantas suportaram para além de minhas expectativas. O período da apresentação do trabalho funcionou como um laboratório, pois pude observar, além das questões técnicas de sobrevivência e disposição do lugar onde foi montada a peça, que o trabalho provoca surpresa e promove a interação dos espectadores. A presença de plantas em um lugar que comumente não é um ambiente propício para o cultivo. Além disso, as pessoas geralmente visitam espaços expositivos com o intuito de ver obras acabadas, finalizadas. Meus trabalhos levam um pouco do que é próprio da vida, e do aconchego doméstico para a sala de exposição. Esta obra/jardim está em constante movimento e transformação, diferentemente dos outros trabalhos dispostos junto ao meu, que não necessitam de cuidados especiais e permite que os artistas não estejam presentes nem no momento da montagem nem durante os dias de exposição. Os trabalhos Em torno do jardim e *Iresine herbstii inclinatur* me colocam em uma posição diferenciada por estar lidando com plantas vivas, uma materialidade mais exigente, que me força a fazer eu mesma a montagem, e a acompanhar toda a exposição. Durante a pesquisa, conheci diversos artistas e percebi que existem inúmeras formas e concepções na utilização de jardins dentro da arte. Pude entender que o tipo de jardim que faço se aproxima com as ideias de jardins orientais, onde não procuro uma organização paisagística e sim uma forma mais orgânica e “natural”, as plantas tem liberdade de crescimento, ervas que são trazidas por pássaros e crescem espontaneamente não são retiradas, convivem de alguma forma com as espécies plantadas por mim.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCELOS, Daniel C. **Uma viagem pela história dos jardins**. s/d. Acessado em: 17 de junho de 2012. Online. Disponível em: FERVENZA, Helio.
- SANTOS, Maria Ivone dos. **Prosa de jardim 2**. 2008. Disponível em: Acesso em: 9 de junho de 2012.
- FLÔRES, Melissa. **Ocorrências secretas**. Fotografias de Melissa Flôres e André Luis Fávero, convidados: Jailton Moreira e Maria Helena Bernardes. – Porto Alegre: Edição do Autor, 2010.



REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. In: Porto Arte v. 7. nº.13, Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, 1996.

O ÚLTIMO CASARÃO REMANESCENTE DAS ÁGUAS NÃO TÃO AZUIS DE UM CERTO RIO: O MOVIMENTO DE ARTE-EDUCAÇÃO NO RS

AUTA INÊS MEDEIROS LUCAS D'OLIVEIRA¹ ; MIRELA RIBEIRO MEIRA²

¹ Mestranda. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais-Mestrado.PPGAV/CA/ UFPel.Núcleo Transdisciplinar de Estudos Estéticos-NUTREE.

Email: autaines@yahoo.com.br

² Orientadora. Coordenadora do NUTREE e docente do PPGAV/CA e Professora da FaE / UFPel.

Email: mirelameira@gmail.com

INTRODUÇÃO: A NASCENTE

Lembra do quanto amanhecemos/Com a luz acesa
Nos papos mais estranhos/ Sonhando de verdade
Salvar a humanidade/ Ao redor da mesa
Nei Lisboa

O tema escolhido para este trabalho brota de uma paixão fluida, de um sonho e de uma reflexão sobre este sonho. Este sonho é “Sonhando de verdade/ Salvar a humanidade”, como aponta Nei Lisboa, crença nem tão ingênua que possuíamos nos anos 80. Também se propõe a recolher anotações sensíveis nas margens de acontecimentos, situações, encontros, performances, discussões, eventos, aulas, etc que cercaram a arte educadora que sou, em muitos momentos, inclusive os momentos de se expor ao sol descascando uma laranja, na beira do rio da minha aldeia. E ali, fazer uma reflexão sobre a vida, meu trabalho, sobre o que me atravessou nestes anos todos, que destino terá a arte e seu ensino daqui para frente. Professora de Artes desde 1993, sigo os conselhos de Paulo Freire (1996) que defendia que ensinar exige reflexão crítica sobre a prática. Entre estas reflexões, encontrei-me com uma dúvida instigante, relacionada ao movimento dos arte educadores reunidos em associações como a Associação Gaúcha de ArteEducação, a AGA, espalhada em núcleos pelo estado. Pergunto-me como anda este movimento tão forte e transformador nos anos 80; que força tem hoje, diante do que vemos por aí como ensino de arte; para onde foram os ideais que tínhamos de transformar a educação e a humanidade, acreditando na arte como a força mais importante no processo de humanização?

Ingressei no mestrado disposta a investigar o Movimento dos ArteEducadores do RS através de um olhar histórico sobre a AGA. Entretanto, após um semestre de aulas neste curso, não consigo mais focalizar o exterior sem abarcar simultaneamente o universo interior de quem olha, ou seja, sem incluir-me como narradora.

Fui testemunha ocular dos primeiros movimentos da AGA, e como sujeito, tornei-me parte da investigação. Nesse sentido, passei a investigar a AGA como associação de pertença, como vínculo afetivo. Meu foco não está na instituição que remete ao poder, mas na tribo (MAFFESOLI, 2000) cuja potência advém da paixão social. A mesma potência que transforma o indivíduo de



espectador social em coletivo - apoiado não num contrato, mas num 'vínculo carismático' que se modula diversamente.

A *tribo* (MAFFESOLI, 2000), dos arte-educadores gaúchos se aglutina e se dispersa e, nesse movimento, a AGA emergiu e submergiu diversas vezes, nessas 1 2 quase três décadas. Aparentemente, ela hoje não possui a mesma força dos anos oitenta, mas que configuração adquiriu? Que espaços são pela AGA agora ocupados? Quem são as pessoas que nela habitam? Os espaços e as lutas pelas quais sonhamos são os mesmos dos anos oitenta? O que mudou? Quais são as prospecções para a arte-educação neste início de século? Não terá chegado o tempo da revisão dos primórdios daquele movimento? O que sabem hoje os estudantes de artes sobre a AGA e seu passado de lutas, distribuídos que estão, em cursos diferentes, com pouca ou nenhuma relação entre eles?

MATERIAL E MÉTODOS: AS MARGENS

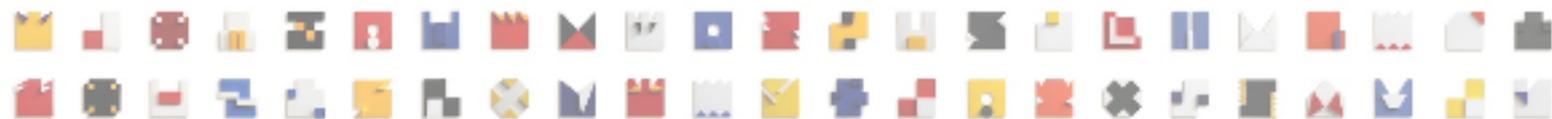
Mergulhada de olhos abertos na corrente das águas, encontrei-me com o Movimento das Histórias de Vida em Formação, e me vi realizando a proposição de Josso (2010:84) em que "viagem e viajante são apenas um". A metodologia de Josso foi como um redemoinho nas águas deste projeto e decidi me deixar levar, ao perceber que a singularidade existencial ocorre numa espécie de jogo dialético interioridade/exterioridade.

A construção de narrativas de vida é uma mediação para uma reflexão formativa sobre os processos de formação, conhecimento e aprendizagem, uma tomada de consciência de como buscamos o que somos, pensamos, fazemos, valorizamos e desejamos em nossa relação conosco, com os outros e com o ambiente humano e natural. Além disso, permite refletir sobre que momentos se constituíram como divisores de águas, provocando aprendizagens, e porquê. "Já não se trata de aprender a aprender, mas aprender consigo a aprender" (JOSSO, 2010:108). Através de um processo de auto-reflexão, tomamos consciência de nosso permanente estado de formação / conhecimento / aprendizagem ao longo dos percursos de vida. Nossas narrativas são elaboradas segundo sensibilidades particulares num período dado, "referencial para uma auto-interpretação construída coletivamente" (JOSSO, 2010:41).

Assim, metodologicamente, investigar requer duas abordagens: uma em direção ao sujeito, outra em direção ao objeto. Neste sentido, vou articulando estes dois remos: a pesquisa de uma farta documentação e de depoimentos dos líderes da AGA nessas quase três décadas e a auto-reflexão sobre o meu processo de formação enquanto arte-educadora na busca de minhas intersecções com este movimento, no que ele me constituiu e permitiu ser, hoje, a educadora que sou.

Entre os autores, encontro em Morin (2002) e Maffesoli (1996) o referencial que me permite sustentar que o que é humano comporta afetividade e racionalidade. Ambos concebem a afetividade como o cimento da comunidade que alimenta um sentimento de apego à tribo (MAFFESOLI, 2000) Nela, o emocional fundamenta-se em sentimentos comuns, na experiência partilhada, na vivência coletiva.

RESULTADOS E DISCUSSÃO: UM CAUDAL LIBERTO



Na reflexão sobre meu processo de formação, conforme a metodologia das narrativas biográficas, o momento atual da pesquisa examina recordações-referências, as aprendizagens-experienciais que me permitam identificar a importância da AGA em minha vida. Além disto, revisito o que me constituiu enquanto arte-educadora, investigando, ao mesmo tempo, que encantamento é esse que persiste e me acompanha desde os distantes anos oitenta.

Segundo a metodologia de Josso, para que a pesquisa progrida, é necessário que os sujeitos “possam classificar as experiências que subsidiam os seus pontos de vista e que sejam capazes de dar conta do processo reflexivo, aqui e agora, sobre essas experiências” (JOSSO, 2010:89).

Entramos assim na espiral retroativa dos três níveis que qualificam o processo de conhecimento ligado ao projeto. No primeiro, explicita-se a formação pela construção da história de vida do sujeito; no segundo, realiza-se um levantamento do itinerário do conhecimento e referenciais que o acompanharam, e, no terceiro nível, busca-se evidenciar a questão do tempo, os níveis de maestria, as compreensões genéricas transversais e identificar as posturas de aprendente. Portanto, como sujeito-aprendente, construo minha narrativa biográfico-pedagógica que consiste na primeira etapa deste projeto, ciente do caráter de espiral e retroativo que este movimento produz. Como em um redemoinho, mergulho nas águas da memória, sem abrir mão de que “para escrever, prefiro ler em minha pele de esfolado do que copiar os pergaminhos da biblioteca” (SERRES, 2004:72).

CONCLUSÃO: UM ÚLTIMO MERGULHO

É quando a vida vaze / É quando como quase / Ou não, quem sabe
Leminski

A investigação está em fase de pensar meu processo biográfico-pedagógico, a partir do sopro, a partir de mim, do meu rio e deste vazamento de vida. Não penso em ensino de artes ou Artes Visuais, mas em Educação, Arte e Cultura caminhando juntos. A experiência estética de fundamento social concebida como “a arte [que se torna] uma espécie de pão cotidiano” (MAFFESOLI, 1996:116). Este é o sentido para a qual dirijo meu trabalho e meu viver durante o curso da minha existência: o gozo estético compartilhado na vida cotidiana, prazer que se torna cultura.

Isto pude comprovar em Pedro Osório, onde, depois de muitas andanças, senti-me enfim cidadã-do-mundo. Contribuí em muito a experiência do Último Casarão Remanescente das Águas Não Tão Azuis de um Certo Rio, este espaço cultural onde passamos a constituir uma nova nascente, mais um olho d’água a jorrar arte, cultura e cidadania no Olimpo⁵. Os deuses estavam à nossa volta, deuses das águas, das matas, orixás e pajés. Muito além dos gregos, qualquer mitologia era bem-vinda no Último Casarão, um espaço cultural que durante quase cinco anos arregimentou casareiros de todas as idades irradiando ações ecológicas, artísticas, esportivas, políticas e pedagógicas que ecoam até hoje no curso de nossas vidas.

A mesma postura ética e estética que desenvolvi durante minha formação universitária e na AGA segui no Último Casarão e nas escolas por onde trabalhei. Em 1997, ocupei o cargo de Secretária Municipal de Cultura, Turismo e Desporto, onde percebi que me sinto melhor entre a

⁵ Antes da emancipação, esta localidade chamava-se Vila Olimpo, uma alusão à Estância Paraíso, uma das mais antigas do RS.



potência do que entre o poder. A temporada que passei na SMEC coincidiu com o fim das atividades no Último Casarão. Os casareiros se dispersaram, alguns casaram ou morreram, outros foram morar fora da cidade, do estado ou do país. Todavia, mesmo distantes, sempre que nos encontramos percebemos o quanto fomos privilegiados por termos colocado em prática os sonhos de uma sociedade alternativa. Saímos de dentro do casarão, mas o casarão jamais sairá de dentro de nós.

Das reflexões realizadas, anoto que me sinto, por fim, parte dessa unicidade singular-plural, integrante desse cosmos, navegante nessa nave. Carrego heranças culturais, familiares, sociais. Sou resultado de tudo o que veio antes de mim e sei da responsabilidade das minhas ações para as futuras gerações. Carrego em mim o compromisso com os que vão segurar o bastão nessa corrida de revezamento. Sintonizo com Morin quando evidencia que “como um ponto num holograma, carregamos em nossa singularidade, não apenas toda a humanidade, toda a vida, mas também quase todo o cosmo, inclusive seu mistério que jaz no fundo de nossos seres” (MORIN, 2001:49).

No último mergulho, reencontro as questões que me estimularam a iniciar este projeto. Como andar a AGA, que configuração terá adquirido? Quem são as pessoas que nela habitam? O que mudou nos espaços e lutas que sonhamos nos anos oitenta? Quais são as prospecções para a arte-educação neste início de século? Não terá chegado o tempo da revisão dos primórdios daquele movimento?

A AGA continua aqui, dentro de mim e de todos os que dela participaram. Adquiriu uma consistência virtual, mas conforme os registros, é característica dessa entidade emergir e submergir, portanto basta reunir dois ou mais arte-educadores e ela ressurgiu enquanto tribo como potência (MAFFESOLI, 2000).

Tenho consciência de que há muito ainda que percorrer nos itinerários da pesquisa, no entanto, já encontro em Josso o conforto de saber que não preciso ter pressa, pois o processo só termina no fim da vida.

Algo está em estado de pulsão, força motriz, pronto para surgir de um outro nível para este. O que esta potência promete vir a ser? O simples fato da existência desse devir me estimula a continuar em sua busca... Utopia? A um passo que damos em sua direção, se afasta um passo adiante. Cada vez mais perto e mais distante, a utopia serve para nos fazer caminhar. E assim vou andando... Em terreno utópico, semeando Arte em todas as idades, entre a boniteza estética e o comprometimento ético.

Às voltas com minha aldeia ribeirinha, me sinto cada vez mais índia procurando, na interação, o prazer de viver em tribo. As lutas continuam, os sonhos também, mudam as águas mas é o mesmo rio. O essencial não mudou, a conjuntura é que mudará sempre, entretanto, a história é feita de permanências. Sempre que for preciso, teremos, flutuante, a memória de nós mesmos.

REFERÊNCIAS

- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. **No Fundo das Aparências**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1996.
- _____. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.



_____. **O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *Violência Totalitária: ensaio de antropologia política.* Porto Alegre: Sulina, 2001.
MATURANA, Humberto. *Emoções e Linguagem na Educação e na Política.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MORIN, Edgar. *O Método 5. A Humanidade da Humanidade.* Porto Alegre: Sulina, 2002.
SERRES, Michel. *Os Cinco Sentidos.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

A EXPERIÊNCIA NOTURNA COMO POTENCIALIDADE INVESTIGATIVA PARA O DESENHO

BETHIELLE KUPSTAITIS¹; ALICE JEAN MONSELL²

¹ Mestranda. Universidade Federal de Pelotas

Email: bethielle@yahoo.com.br

² Orientadora. Universidade Federal de Pelotas

Email: alicejean@uol.com.br

1. INTRODUÇÃO

O estudo intitulado “A experiência noturna como potencialidade investigativa para o desenho” está vinculado à linha de pesquisa Processos de criação e poéticas do cotidiano do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado da Universidade Federal de Pelotas.

O presente texto advém das questões suscitadas pela série de desenhos “Observações noturnas”, realizada no ano de 2012. Os desenhos consistem em registros realizados à noite a partir da observação do céu visto através de janelas e sacada da minha casa. O objetivo deste trabalho é desenvolver uma poética, que problematiza a representação da escuridão em relação às sensações de quietude e estabilidade da noite.

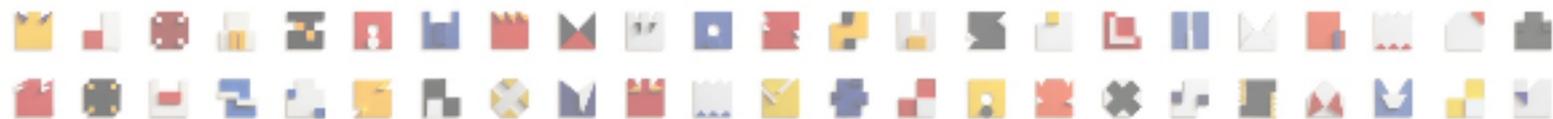
Os desenhos apontam para a investigação dos aspectos da minha vivência perceptiva, e para isto pretende-se evocar os sentimentos relacionados à experiência noturna, de forma a rememorar lembranças infantis fundadoras da presente pesquisa.

A relação entre o desenho e a noite se dá no movimento dinâmico entre o dentro e o fora da ação de desenhar. É no interior da casa de onde a observação acontece, que a paisagem externa é vista. É do movimento interior do pensamento e do gesto maculado no papel que o exterior pode ser registrado. As relações entre o dentro e o fora, do olhar próximo e do projetado para além do ambiente que me encontro, marcam o momento em que o desenho é realizado.

2. MATERIAL E MÉTODOS

A série de desenhos intitulada “Observações noturnas” é composta de desenhos de médio porte feitos com caneta nanquim sobre papel. Nela são explorados a diversidade de tons de preto e as qualidades de linhas, que acumuladas ou esparsas constroem distintas hachuras, variam os tons de claro e escuro, estabelecendo ondas e ritmos visuais pela repetição do traço.

O lento processo de acúmulo das linhas permite-me ter controle sobre o que faço, favorecendo o estudo das hachuras distintas na busca por valores aproximativos do escuro que observo. De



toda forma, o tempo de observação que é preciso para realizar tais desenhos deve ser longo, pois a noite já é um modelo suficientemente complexo.

O primeiro passo para a execução do desenho consiste em determinar o local do observatório, que inicialmente têm sido as janelas e sacada da minha casa. Os primeiros desenhos foram feitos com tempo de observação aproximado em 4 horas. Com início às 20h e término às 00h.

A janela ou sacada por seus limites já determinam um recorte preciso do céu que avisto da minha posição, no interior do cômodo. E a posição em que fixo o papel define por fim, a relação entre o alcance do meu olhar e o tamanho do papel que tenho em minha frente. Se existem luzes externas, como a iluminação pública de postes ou se a lua está visível eu a registro no papel com círculos, fazendo dela um ponto de referência para guiar o olhar diante no resto negro do céu escuro.

O gesto repetitivo que faço para cobrir certa área de preto, com o acúmulo de linhas se dá sempre a partir de gesto curvo da mão, movimentando apenas o pulso de cima para baixo. Devido a este fluxo contido de pequenos gestos do pulso, é possível identificar a presença da grade que o desenho adquire quando concluído. Pelo acúmulo de quadrantes lado a lado com o mesmo gesto. Porém é possível notar da mesma forma o degradê que é visível no céu – pois quanto mais olhamos ao alto, mais escuro nos é, quanto mais abaixo, mais luzes existem. Para isto o emaranhado de linhas é mais intenso na parte superior do desenho, enquanto nas partes inferiores há uma progressiva diminuição do acúmulo de linhas. Nas partes mais baixas o branco torna-se mais visível, pois o branco apresenta-se como signo da luz.

O acúmulo de linhas refere-se a um olhar posto ao horizonte e deste olhar o estudo avaliativo na busca da hachura apropriada para o que vejo. As hachuras – expressas em espessura de linha, acumuladas ou esparsas e direção vertical, horizontal ou curva são escolhas que faço no momento da observação. Estas determinações servem como um meio de tradução do que vejo e de como represento o que vi.

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Depois de executar o primeiro desenho de observação noturna, envolvi-me no processo de recobrar situações vivenciadas que ainda habitavam minhas lembranças. Lembrei-me de uma específica situação quando contava com cerca de 8 anos de idade, da rotina de deitar-me ao chão às noites. O corpo posto à observar o céu negro repleto de nuvens que rapidamente passavam pela janela da casa. Que apesar de grande (levando em conta minha estatura) parecia ínfima, se comparada à imensidão do céu que se oferecia disponível ao olhar.

Recordo vivamente do sentimento de “abandono” dos limites do corpo, como se minhas limitações físicas e meu corpo deixassem de existir, lançando o meu corpo para fora. Como se meu corpo fizesse parte do imenso e inteligível espaço que parecia envolver-me mais a cada instante que passava.

Da lembrança de infância que evoco e dos desenhos realizados, estabeleço a relação entre o preto enquanto signo noturno. A primeira investigação que empreendi refere-se ao registro de algumas cenas recorrentes das minhas noites, com o que tenho de mais próximo às mãos: a câmera de celular. Dei-me conta do tempo diário que dispenso avaliando as diversas qualidades de luz (advindas do exterior, da rua, e da luz interna artificial das lâmpadas fluorescentes) que modelam os objetos e determinam de certo modo o que percebo. A luz possibilita um



desdobramento da mesma situação, aos dias a casa se enche das mais variadas colorações em tons muito diversos; às noites formas se escondem, se afastam, transmutam-se em outros objetos. A imaginação ganha lugar e as sensações se aguçam, tudo parece possível, como bem explica Merleau-Ponty:

“É quando fazemos a experiência da noite sem limite que a noite se torna o lugar por excelência, em pleno meio do qual somos absolutamente, em qualquer ponto do espaço onde nos encontrarmos. É quando fazemos a experiência da noite, na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível, que a noite se revela para nós a importância dos objetos e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação a se perderem para nós exatamente quando nos são mais próximos”.
(DIDI-HUBERMAN, 1998, p.99) 3

A noite parece portar em si todas as respostas, porém das poucas que tenho, afirmo que o sentimento de estabilidade e silêncio são importantes, quando coloco-me como observadora dos fenômenos noturnos. O escuro carrega uma sensação inebriante que contagia e significa - com a sua estabilidade instaura um lugar de ausência e de constante dúvida.

Passado algum tempo dei-me conta de que poderia fazer do desenho uma justificativa para a minha observação noturna, ou vice-versa. Afinal, desta forma poderia unir meus interesses na mesma atividade: a observação do céu noturno, a ação de desenhar, o estudo de hachuras e obter um produto afetivo relacionado às minhas experiências, um registro da maneira como percebo e “traduzo” tons e valores.

Refletindo sobre os desenhos já concluídos pude analisar a alternância entre o olhar que inicialmente é voltado para o interior e que depois é lançado para fora, para além dos limites do ambiente em que me encontro. Há uma relação aproximativa e intimista: da casa, do papel, do gesto da linha que volta sempre em direção ao meu corpo, e deste posto sobre o suporte. E em contraponto, o movimento inverso, voltado para o exterior, o olhar lançado para fora, compenetrado a observar o que vejo, distante do meu corpo e intangível.

Neste processo dinâmico de constituição da imagem pude identificar a ideia que fundamenta a noção de desenho, enquanto projeto, ação de projetar. Quando lanço o olhar do interior do meu quarto para o imenso céu negro que se mostra ao longe. O movimento de aproximar e distanciar enriquece minha percepção do entorno e coloca-me o desafio de encontrar novos ângulos, maneiras de ver e representar.

3. CONCLUSÕES

Meus desenhos de observação noturna retêm em si uma lembrança, a memória de um momento vivido. Como afirma Paul Valery (2003), só se vê realmente algo no momento em que se coloca diante do objeto que observa e o desenha. O olhar que mira o céu noturno deseja ver além, descobrir o que há atrás do breu, desvendar um mistério. Meus olhos postos muitas horas diante da janela almejam com a caneta decifrar um segredo. A noite em si é um mistério movente, que a



cada segundo parece modificar todo o cenário, meu olhar deseja apreender tudo, e registrar o possível.

Esta pesquisa se encontra em sua fase prática de desenvolver os desenhos em torno da mesma temática. Pretendo continuar investigando qualidades distintas de expressões gráficas, que traduzam de forma cada vez mais próxima, a experiência com a noite. Da mesma forma uma investigação apurada em torno de materiais que possibilitem a continuidade e desenvolvimento da pesquisa poética. Paralelamente, estima-se a continuidade da pesquisa teórica a fim de que ambas sejam cada vez mais aproximadas e relevantes no seu conjunto.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAXANDALL, Michael. **Sombras e luzes**. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo : SENAC, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2011.

PASTOUREAU, Michel. Preto: **história de uma cor**. São Paulo: Editora Senac, 2011.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. Rio de Janeiro : Senac Nacional, 2009.

VALÉRY, Paul Ambroise. **Degas dança desenho**. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.

CARTOGRAFIAS POÉTICAS DE UMA PAISAGEM SULINA – PELOTAS IMERSA NO FRIO

CARLA BORIN MOURA¹; CARLA VIVIANE THIEL LAUTENSCHLAGER² ; DANIELLE COSTA DA COSTA³ ; RAQUEL FERREIRA⁴ ; EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES⁵

¹ Universidade Federal de Pelotas

Email: carlaborinmoura@yahoo.com.br

² Universidade Federal de Pelotas

Email: carlathiel@gmail.com

³ Universidade Federal de Pelotas

Email: nele-silva@hotmail.com

⁴ Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Email: raquelandradeferreira@yahoo.com.br

⁵ Universidade Federal de Pelotas

Email: dudagon@terra.com.br – orientadora.

1. INTRODUÇÃO

O presente resumo revela narrativas poéticas que versam sobre a paisagem sulina, mais especificamente sobre a cidade de Pelotas e a experiência com o frio. O encontro com a paisagem e a reflexão sobre a sensação do frio, desencadearam diferentes produções textuais e imagéticas.



Os relatos foram desenvolvidos durante os encontros do projeto de pesquisa “Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas”, de maio a junho, meses frios e úmidos, tendo como enfoque as experiências com a paisagem local.

Tal pesquisa faz parte de um subprojeto intitulado “A paisagem sulina (sul do Brasil, Uruguai e Argentina) em narrativas artísticas contemporâneas” que tem como objetivo mapear produções que versem sobre alguns aspectos da paisagem da região sul, assim como, a partir do mapeamento, realizar ações e produções artísticas.

O grupo é composto por artistas que estão em formação e outros que já possuem a formação superior em artes visuais, história, filosofia, letras. Entre eles, graduandos, especialistas, mestrandos, mestres, doutorandos e doutores. A multiplicidade de olhares compõe a diversidade de narrativas e motivações que foram suscitadas por algumas leituras, experiências e pela trajetória artística de cada um.

No primeiro encontro pautamos a leitura da *Estética do Frio* (2004) de Vitor Ramil, assim como *A Invenção da paisagem* de Anne Cauquelin (2007), obras que nos conduziram a outras leituras. Quando nos referimos à *Estética do Frio*, muitas indagações surgiram. Entre tantas, uma específica nos fomentou a buscar nossas relações e percepções sobre o frio de Pelotas, fundamentalmente o questionamento sobre o frio de Ramil ser, ou não, o mesmo de todos os artistas do grupo.

Vitor Ramil expressa seu desassossego, quando em seu apartamento em Copacabana, Rio de Janeiro, no mês de junho, vê imagens veiculadas pela televisão de uma festa popular na Bahia. Ele relata:

Não consigo me sentir próximo do espírito daquela festa, embora, esteja igualmente seminu e com calor e a notícia seja apresentada num tom de absoluta normalidade, como se aquilo fizesse parte do meu dia a dia. Assisto a seguir uma matéria sobre a chegada do frio no sul. Vejo o Rio Grande do Sul. Vejo campos cobertos pela geada na luz branca da manhã, [...] vejo homens de pala andando de bicicleta, vejo águas congeladas, vejo gente esfregando as mãos, gente de nariz vermelho, [...], vejo o chimarrão fumegando. Seminu e com calor, reconheço imediatamente aquele universo como meu. Mas as imagens agora são apresentadas num tom de anormalidade, de curiosidade, de quase incredulidade, como se estivessem chegando de outro país – “fala-se em clima europeu” - , o que faz com que eu me sinta estranhamente isolado, mais do que fisicamente distante. Tenha a incômoda sensação de estar no exílio e ver, ao mesmo tempo, o Rio Grande do Sul de perto, por dentro e além das imagens. Percebo então o quanto me sinto separado do Brasil. (RAMIL, 1993, p. 262).

Ao longo do texto, Ramil traça uma breve cartografia da cultura sulina e enfatiza seus gostos culturais e musicais configurados geograficamente, assim como, revela uma concepção pessoal



da paisagem urbana de Pelotas e a paisagem do pampa. Ao lermos a escritura de Ramil, nos indagamos se esta narratividade condizia com as nossas. Constatamos que tínhamos outros pontos de vista de uma estética do frio. Então foi lançada uma proposição que visava à elaboração de duas narrativas pessoais sobre o frio, uma por meio da linguagem visual e outro da linguagem verbal. Durante os encontros foram sendo apresentadas as produções, na grande maioria em fotografia e ensaios verbais. O olhar e a escuta nos conduziram a diferentes reflexões sobre a sensação do frio na cidade de Pelotas. As criações estão intimamente ligadas à relação que cada um tem com o frio e a com a cidade. Isto nos remete mais uma vez à experiência de leitura coletiva de Cauquelin (2007), cujo texto nos revela a existência de paisagens afetivas, interiores, culturais, e o quanto estas influenciam nas nossas leituras da paisagem urbana⁶ com a qual cotidianamente nos relacionamos.

2. MATERIAL E MÉTODOS

O grupo fundamentou os procedimentos no método da cartografia, que:

visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. [...] A cartografia é sempre um método ad hoc. Todavia, sua construção caso a caso não impede que se procurem estabelecer algumas pistas que tem em vista descrever, discutir e sobre tudo, coletivizar a experiência do cartógrafo. (KASTRUP, 2009, p. 32).

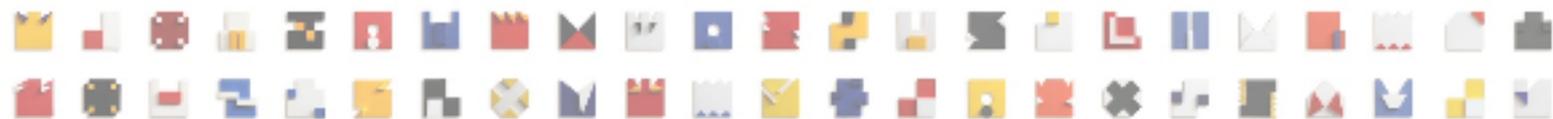
Utilizando o método cartográfico, cada participante buscou seus instrumentos para criar uma narratividade que revelasse a paisagem fria de Pelotas. Primeiramente, foi proposto que cada um partisse para a experiência com a cidade a partir de motivações pessoais e/ou poéticas, condizentes com as produções artísticas desenvolvidas até então. Isto porque, na pesquisa em poéticas visuais:

o artista pesquisador [...] orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho [...] assim como a partir das questões teóricas e poéticas suscitadas pela sua prática. (REY, 1996, p. 82).

Cada participante observou e apresentou a experiência com o frio a cada encontro de pesquisa, suscitando discussões e reflexões sobre a temática.

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

⁶ Por paisagem urbana, utilizamos a concepção de Gordon Cullen (1984), na qual o autor analisa a cidade a partir do seu impacto visual: de suas múltiplas cores, formas e texturas que promovem a geração de sensações.



As proposições e os relatos do grupo revelaram que a experiência do frio está associada ao imaginário pessoal e coletivo, em conformidade com a invenção da paisagem que, segundo Cauquelin, é influenciado pelos ensinamentos maternos e culturais. Cada um dos participantes revelou uma narrativa, utilizando diferentes modos de expressão.

Eduarda Gonçalves fotografou o céu azul pelas frestas de sua janela. Sua produção revela uma percepção comum do frio, uma vez que a casa nos acolhe e nos isola, quando, com o frio, o corpo se encapsula dentro da casa. Danielle Costa da Costa capturou fotos da internet a partir das palavras “frio” e “inverno”, selecionando algumas imagens, criou uma série de montagens que descreve sua experiência com o frio, motivada por lembranças de infância dos pampas do Chasqueiro, em contraponto com seu cotidiano na cidade de Pelotas. Beatriz Rodrigues cartografou o frio por meio da fotografia da paisagem do mar de horizonte sem fim, o Cassino, em Rio Grande. A praia, que todos os anos acolhe veranistas, foi fotografada num ensaio visual denominado “Invernar”. Também foi produzida uma narrativa sobre a experiência de deslocamento na zona do porto de Pelotas, observando a incidência de casas em ruínas da paisagem urbana, bem como, alguns aspectos do cotidiano da região. Carla Borin caminhou pela cidade registrando os sinais, os rastros, que o tempo inseriu na paisagem urbana, presentificando a força da natureza, desvelando uma paisagem única. Os desenhos feitos pelo tempo nos troncos das árvores mapeiam a passagem do tempo e concedem à paisagem uma autonomia, uma identidade própria do frio. Carla Thiel, por sua vez, traz lembranças da infância onde a chuva associada ao frio lhe proporcionava uma introspecção para a subjetividade, aflorando a criatividade e o imaginário. Ela registra a cidade molhada, resgatando e reconstruindo a sensação do frio. Raquel Ferreira criou uma narrativa textual, tendo como dispositivo de criação uma atividade cotidiana trivial como ir ao mercado, fazer compras em um dia de chuva e frio. Nela, o percurso desse trajeto se desdobra em uma construção poética que entrecruza os fluxos aquosos da cidade com os fluídos corporais.

As proposições e relatos revelam que a experiência com o frio está associada a um imaginário em constante mutação que é amparada na experiência pessoal (mesmo que esta esteja atravessada pela cultura, pela ambivalência e relações afetivas coletivas), cada uma revelou pontos de vista distinto. Isto nos possibilita pensar, apoiando-nos na perspectiva de Michel de Certeau (2011) que as narrativas a serem apresentadas são também, práticas de espaço, uma reinvenção da cidade. Segundo o autor:

Todo o relato é um relato de viagem – uma prática do espaço. A este título, tem a ver com as táticas cotidianas, faz parte delas, desde o abecedário da indicação espacial (“dobre à direita”, “siga à esquerda”), esboço de um relato cuja sequência é escrita pelos passos, até ao “noticiário” de cada dia (“Adivinhe quem eu encontrei na padaria?”) ao “jornal” televisionado (“Teherã: Khomeiny sempre mais isolado...”) aos contos lendários (Gatas Borracheiras nas choupanas) e às histórias contadas (lembranças e romances de países estrangeiros ou de passados mais ou menos remotos). Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem,



não constituem somente um “suplemento” aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpôlos para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem antes ou enquanto os pés a executam. (CERTEAU, 1994, p. 183)

4. CONCLUSÕES

A pesquisa em andamento nos possibilitou vislumbrar o espaço da cidade como um campo de investigações poéticas, estéticas e políticas. Igualmente, podemos considerar a Estética do Frio de Vitor Ramil, como um desencadeador de reflexões e experiências poéticas. Por meio de diálogos compartilhados, a produção imagética e os textos recriam a paisagem e o imaginário climático. A atenção ao que nos afeta cotidianamente foi cartografada de múltiplas formas pelos artistas do grupo. Tendo em vista a instauração de um processo de produção artística, constatamos que as discussões que versam sobre o frio e a paisagem sulina questionam e ampliam as nossas crenças, o nosso imaginário coletivo, a imagem estereotipada e construída culturalmente. Nesse sentido colocamos para conversar as nossas múltiplas influências e referências, e isto nos levou a repensar coletivamente a estética do frio, promovendo um “estado de suspensão das certezas”, como em Cauquelin (2007, p.27), que nos faz pensar e agir singularmente, reinventando infinitamente o frio, a cidade e a paisagem. Outrossim, as fotografias, os textos nos forneceram materiais e conceitos que serão apresentados em uma exposição coletiva, que está sendo planejada.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

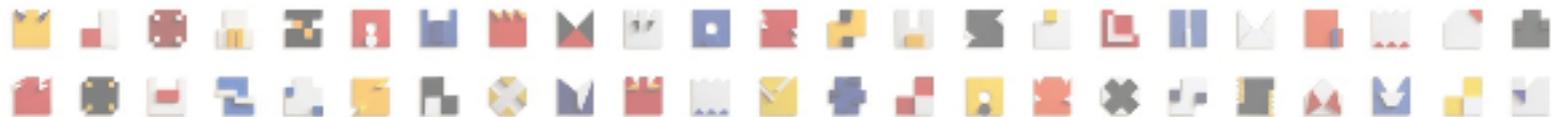
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, Vozes, 2011.
- CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- KASTRUP, Virginia. **O Funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. In: ESCOSSIA, Liliana da, KASTRUP, Virginia, PASSOS, Eduardo (org.). Pistas do método da cartografia. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- RAMIL, Vitor. **A estética do frio**. In: FISCHER, Luis Augusto, GONZAGA, Sergius (org). Nós os Gaúchos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.
- REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. In: Porto Arte v. 7. n.º.13, Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, 1996.

EXPERIMENTAÇÕES COM A GRAVURA NO CAMPO AMPLIADO

JARBAS GAMA MACEDO¹ ; ANGELA RAFFIN POHLMANN²

¹Universidade Federal de Pelotas (UFPel) - jarbasmacedo@hotmail.com

²Universidade Federal de Pelotas (UFPel) - angelapohlmann@gmail.com



1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa busca respostas para o questionamento da fronteira entre gravura e escultura. Para isso parto de conceitos e propostas de autores e outros artistas que encaram a gravura a partir de uma perspectiva de um “campo ampliado”⁷, para assim tentar responder se o método de elaboração de objetos que utilizo em meu processo, se sustenta como gravura. Esta pesquisa se realiza no âmbito do Curso de Mestrado em Artes Visuais da UFPel, pretende contribuir com o campo da arte, e principalmente da gravura contemporânea.

Analisando o panorama da gravura contemporânea, percebe-se que, com o desenvolvimento dos meios de reprodução, as técnicas tradicionais foram sendo substituídas por outras mais ligadas às novas tecnologias e a sua função reprodutiva passou a não ser tão fundamental como antes. Dentro do contexto da gravura contemporânea, vemos que alguns artistas ultrapassaram seus limites e subverteram suas técnicas tradicionais (CATTANI, 2007).

A partir das propostas de diferentes artistas/gravadores, é possível perceber que muitos passaram a trabalhar na interface entre a gravura e outras linguagens, estabelecendo diálogos intertextuais e instigando mudanças muito profundas no estatuto da gravura. Se anteriormente o que caracterizava e legitimava a gravura era a sua reprodutibilidade, no contexto atual, não acontece mais assim.

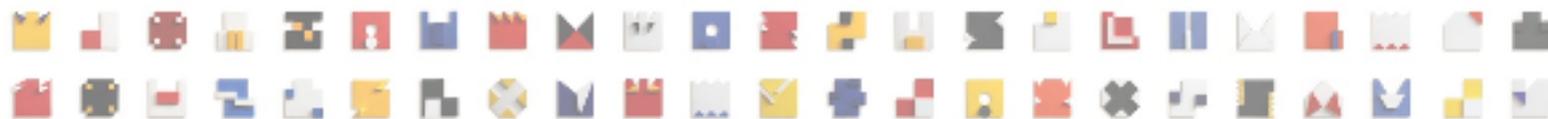
Nesta perspectiva, iniciei, no ano de 2010, uma pesquisa em linóleogravura⁸ para o curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Artes Visuais da Universidade Federal de Rio Grande – FURG, na qual busquei, por meio da repetição, uma obra única. A partir do contato que tive com o material linóleo passei a dar grande importância ao objeto/matriz e ao ato incisório, assim buscando a construção de objetos feitos a partir de placas de linóleo com imagens impressas e gravadas como se fossem matrizes. Tais objetos, são ao mesmo tempo, estampa e matriz, imagem bi e tridimensional. O procedimento é feito como se fosse uma tiragem comum de gravura, porém como o objeto estampado recebe, após sua impressão, o ato incisório do gravador esses objetos são diferentes entre si, apesar de parecidos. Além disso, é a união desses objetos que constitui o trabalho.

Em tal pesquisa trabalhei com as possibilidades de construção de imagens, a partir da prática da repetição de processos de gravação e impressão. Busquei deslocar os meios tradicionais da gravura, para assim testar seus limites, cujas imagens estavam estruturadas em torno da prática repetitiva. Nesse processo, a tiragem (ou a edição) tradicional da gravura desapareceu; a repetição foi incorporada à obra enquanto processo que pode estar não só no interior de um único trabalho, como passar de uma obra para a outra.

A pesquisa, portanto, gira em torno da arte em seu campo ampliado, por isso trago como referencial teórico o célebre artigo da historiadora Rosalind Krauss, *A escultura no campo ampliado* (1984), que retoma a questão da autonomia dos meios artísticos. Para dialogar com essa investigação também busco como suporte teórico, conceitos acerca da mestiçagem e hibridismo, elaborados por Icleia Cattani, no texto *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Para Cattani (2007, p.25), a arte “é campo de experimentação no qual todos os cruzamentos entre

⁷ O desenvolvimento deste conceito está atrelado ao conceito de “escultura no campo ampliado” de Rosalind Krauss (1984)

⁸ Técnica de gravura que utiliza como matriz uma placa de linóleo. Esse material assemelha-se a uma borracha.



passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas diversos se tornam possíveis”.

2. MATERIAL E MÉTODOS

Para a presente pesquisa estão sendo realizados levantamentos bibliográficos em livros, teses, dissertações e artigos que contribuam de alguma forma, para a investigação sobre a gravura no “campo ampliado”. E, ainda, analisar processos de criação utilizados na pesquisa prática, além de obras e textos específicos de artistas que encaram a gravura a partir de uma perspectiva ampliada.

Paralelamente, será realizada uma série de gravuras/objetos, elaborados e construídos em atelier, utilizando como material piso vinílico, tanto como matrizes quanto como suporte de impressão. Cada etapa do processo está sendo registrada em fotos e vídeos, além de esboços e referências, para documentar o processo.

O processo de criação utilizado na pesquisa prática é realizado da seguinte forma: uma imagem é gravada sobre uma placa de linóleo, de forma tradicional e a matriz é entintada e estampada sobre outra placa de linóleo. Repetindo esse processo se adquire uma tiragem, porém em cada estampa são feitas intervenções com goivas e tesoura, fazendo, assim, objetos parecidos, mas não iguais. Assim, ao repetir o mesmo processo de gravação já limitado pela estampa, percebo que elas jamais serão iguais, pois existem desvios em nossas ações e gestos que não podemos controlar, são imprevisíveis. Os objetos formam um único trabalho, que se organiza a partir do contexto onde será apresentado.

O resultado do processo descrito acima se configurou em alguns objetos e de sua análise, emergiram vários questionamentos acerca dos limites entre as linguagens tradicionais. A análise dos dados está sendo feita a partir da consideração do referencial teórico levantado, das gravura/objetos produzidos e do processo de criação desenvolvido ao longo do período, focando no “campo ampliado” da gravura, que constituirá o trabalho final do curso, a dissertação.

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Na presente pesquisa, que ainda se encontra em fase de desenvolvimento, foram realizadas análises de referenciais teóricos como, livros, artigos, teses e dissertações, bem como trabalhos e textos de artistas. Durante o levantamento bibliográfico constatei que o conceito da repetição e diferença desenvolvidos por Gilles Deleuze (1988) podem contribuir com as questões da pesquisa entorno da temática. Assim como, as ideias acerca da imaginação em Gaston Bachelard (2001). Os textos do artista e professor Marco Buti (2001; 2002) foram fundamentais para a compreensão da gravura como processo de pensamento, e os escritos da também artista e professora Fayga Ostrower (2009) para compreender o interesse do gravador pela matéria.

Referente à parte prática da pesquisa já foram produzidos cerca de cinco trabalhos em gravura/objetos, que estão sendo analisados a partir desse referencial teórico. Durante o desenvolvimento dos trabalhos práticos são realizados registros do processo a partir de fotografias e escritos sobre sua elaboração. Os registros são imprescindíveis para a elaboração da dissertação final do curso.



No mês de julho tive a oportunidade de expor um dos trabalhos práticos, realizados durante a pesquisa, na exposição “Travessias” na galeria A Sala do Centro de Artes. O trabalho (sem título) consiste em 12 gravura/objetos colados diretamente nas paredes da galeria.

O estudo encontra-se ainda em fase inicial, mas já com resultados significativos para a produção em artes, como a experimentação de um material pouco usado no campo da gravura, o piso vinílico, que é diferente do usual piso de linóleo.

4. CONCLUSÕES

As buscas por uma potencialização de um novo material possibilita a geração de novos significados e possibilidades práticas e conceituais no campo da gravura, bem como para a arte contemporânea. Um dos aspectos mais importantes percebidos durante a pesquisa foi o modo como o material conduziu muitos dos resultados. Percebi que as limitações impostas pelo material fez com que o trabalho tomasse novas direções, como por exemplo, saísse do bidimensional, o papel, e fosse para o tridimensional, o objeto.

A partir das leituras de Deleuze (1988) sobre repetição, o meu processo de criação que antes partia do múltiplo, do igual, agora tende a buscar o que parece igual, mas é diferente. A prática da repetição me fez perceber as inúmeras possibilidades de composição a partir da união de elementos semelhantes, as gravuras/objetos, evocando assim uma reiteração. Dessa forma, as tradicionais tiragens sobre papel não estão presentes e a repetição é incorporada às obras enquanto estratégia que pode estar não só no conjunto de um único trabalho, como transportar-se de um trabalho para a outro.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUTI, M.; LETYCIA, A. (org.) Gravura em metal. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- _____. Meios Tradicionais na Gravura Contemporânea Brasileira/Texto para orientação de aulas de gravura. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2001.
- CATTANI, I.B. (org). Mestiçagens na Arte Contemporânea. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.
- DELEUZE, G. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988. FAJARDO, E.; SUSSEKIND, F.; VALE, M. Oficinas de gravura. Rio de Janeiro: Senac, 1999.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984.
- _____. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998. MACHADO, A. Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.
- OSTROWER, F. Criatividade e processos de criação. Petrópolis Vozes, 2009.
- RAUSCHER, B.B.S. Xilogravuras Secas: O estudo de um meio de linguagem. Campinas: UNICAMP, 1993.



RESENDE, R. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In: Gravura: Arte Brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural, 2000. Catálogo de exposição.

Agradecemos ao CNPq o apoio recebido nas pesquisas que deram origem a este texto.

OFICINA DE ARTES VISUAIS PARA CRIANÇAS DE 4 A 6 ANOS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA INFÂNCIA

LETÍCIA BRITTO¹ ; RENATA AZEVEDO REQUIÃO²

¹ *Universidade Federal de Pelotas – britto_leticia@yahoo.com.br*

² *Universidade Federal de Pelotas – ar.renata@gmail.com*

1. INTRODUÇÃO

Através do contato com a realidade das escolas, por meio das disciplinas de Estágio Supervisionado, da graduação em Artes Visuais – Licenciatura, assim como pela troca de experiências com colegas e professores atuantes na rede escolar municipal e estadual, foi possível perceber que o Ensino de Artes Visuais, na pré-escola e nos anos iniciais da educação, apresenta certas características, que, positivas ou negativas, repercutem nesses alunos ao longo de sua formação. Mesmo os anos intermediários e finais da sua educação escolar não são capazes de alterar substantivamente a recepção e a percepção das Artes Visuais por parte dos alunos.

É indiscutível a importância de um Ensino de Artes Visuais de qualidade desde a infância, quaisquer que sejam as razões e os objetivos da Escola: para desenvolver nos estudantes o maior apreço pela Arte; porque o Ensino de Artes Visuais contribui para um maior conhecimento sobre diferentes formas e expressões associadas à Arte; porque através da Arte se conhece diferentes culturas, costumes e pensares; para que com maior repertório, o estudante adquira não só conhecimento teórico da disciplina, mas desenvolva um pensamento específico, um olhar observador e crítico; para ampliação das sensibilidades, etc.

Isso considerado, esta pesquisa tem como plano de fundo a importância do Ensino de Artes Visuais para o desenvolvimento do ser humano, como sujeito consciente de si, do outro e do mundo, como um ser preocupado e atento às suas ações e formas de reflexão. Especificamente, esta pesquisa busca observar a repercussão da Experiência Estética com as Artes Visuais em crianças de 4 a 6 anos de idade.

Aceita-se com Passeron (1997) que a Estética permite uma conscientização sobre todo o universo que chega a nós por meio dos sentidos, dos sentimentos, da linguagem afetiva, levando em conta a situação pessoal e histórica de cada um. Associada à categoria da “experiência”, nos termos benjaminianos, interessa a esta pesquisa oferecer experiências estéticas às crianças, registrando o momento da experiência. A pesquisa busca compreender do que é feita essa experiência nesses anos iniciais, quando a imaginação ainda está em fase de formação.

Para tanto, um rol de oficinas planejadas proporcionará às crianças acesso a diferentes experiências estéticas, nas distintas expressões das Artes Visuais: pintura, escultura, gravura, desenho, objeto tridimensional, instalação, fotografia, performance, intervenção urbana, entre outros.

2. MATERIAL E MÉTODOS



Este trabalho possui uma abordagem qualitativa e se baseia livremente nos princípios da pesquisa-ação, que de acordo com TRIPP (2005), é um modelo no qual o pesquisador interfere sobre o campo pesquisado. A fim de observar e nomear a Experiência Estética de crianças de 4 a 6 anos de idade, em práticas e vivências em Artes Visuais, serão desenvolvidas oficinas de Artes Visuais, elaboradas como Projeto de Extensão vinculado à Universidade Federal de Pelotas, aberto às crianças da comunidade em geral, num primeiro módulo durante dois meses no segundo semestre de 2012.

Durante as oficinas, nas quais serão desenvolvidas atividades práticas, relacionadas às várias expressões das Artes Visuais na Contemporaneidade, as crianças terão acesso a repertório especificamente escolhido. Tendo como objetivo desenvolver a percepção, a observação, e a reflexão crítica nas crianças, além de oferecer a elas um acesso à arte através do prazer lúdico, a pesquisa busca categorias para nomear as diferentes experiências estéticas, frente aos diferentes apelos artísticos. Além do registro da observação, de suas ações e de suas falas, serão realizadas entrevistas, adequadas a cada faixa etária, feitas em três momentos (no início, no decorrer e no fim das atividades). O material resultante dos trabalhos dos alunos merecerá projeto específico. Para melhor esclarecer sobre a experiência estética e o prazer lúdico em Artes Visuais terei como base os textos de Walter Benjamin (1991) e João Francisco Duarte Júnior (1986); sobre a repercussão da ampliação do lúdico, do imaginário e da criatividade na infância, a partir das experiências significativas em Arte utilizarei os escritos de Anamélia Bueno Buoro (2003), Anne Cauquelin (2005) e Fayga Ostrower (1989).

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Até o momento, o trabalho está voltado ao levantamento teórico e bibliográfico que o embasarão. Além disso, as oficinas estão sendo propostas e o repertório a ser trabalhado nas mesmas está sendo definido. Alguns resultados obtidos poderão ser apresentados quando da comunicação oral no Encontro de Pós-Graduação da UFPel.

4. CONCLUSÕES

É mais que razoável considerar que a Experiência Estética possui grande importância para o complexo desenvolvimento do homem, é experiência associada ao prazer e ao ludismo. A experiência estética permite ao homem ampliar a produção de sentidos, alargando a fronteira entre o real e o imaginário. Nossa pergunta se volta aos primeiros anos da infância. Buscamos saber como essa transformação, associada à aquisição do imaginário, ocorre e de que maneiras a produção das Artes Visuais na contemporaneidade participa deste desenvolvimento – aspecto que buscaremos particularmente comentar ao observarmos os dados obtidos durante a pesquisa-ação.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política, v. I São Paulo: Brasiliense, 1991.



BUORO, A. B. Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte. São Paulo: EDUC; FAPESP; Cortez Edit., 2003.

CAUQUELIN, A. Teorias da arte. São Paulo: Martins, 2005.

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. O que é Beleza. Coleção: Primeiros Passos, nº 137. Ed. Brasiliense. São Paulo: 1986.

OSTROWER, F. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1989.

PASSERON, R. Da Estética à Poética. Revista Porto Arte. Porto Alegre, v.8, n.15, p.103-116, nov.

1997. Online. Disponível em . TRIPP, D. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. Revista Educação e Pesquisa. São Paulo, v.31, n.3, p.443-466, set/dez. 2005. Online. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n3/a09v31n3.pdf>Livro.

O DISCURSO DA MATÉRIA E DO PROCESSO: O USO DA ELETROGRAVURA E SUAS POSSIBILIDADES DE EXPRESSÃO

TÔNÍ RABELLO DOS SANTOS¹ ; ANGELA RAFFIN POHLMANN²

¹ Universidade Federal de Pelotas - tonirabello@yahoo.com.br

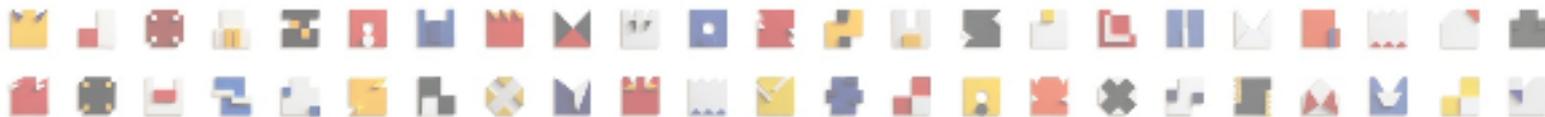
² Universidade Federal de Pelotas - angelapohlmann@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa “O discurso da matéria e do processo: o uso da eletrogravura e suas possibilidades de expressão” está sendo desenvolvida no Curso de Mestrado, junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Ela está situada no campo da gravura e visa investigar métodos alternativos de gravação no metal, através dos procedimentos eletrolíticos. A importância deste estudo reside na possibilidade de apresentar novas alternativas para realizar imagens gráficas, procedimentos esses não-tóxicos, que incorporam princípios de sustentabilidade. Estes processos constituem-se numa sequência das pesquisas teóricas e das produções práticas realizadas sobre eletrogravura na FURG durante os últimos quatro anos.

Em diálogo com esse trabalho salientamos os seguintes referenciais teóricos e grupos de pesquisa: a dissertação de Carlos Gonçalves Lima Filho “A busca da Imagem na Eletrogravura”; os livros “El grabado no tóxico: nuevos procedimientos y materiales”, organizado por Eva Figueras Ferrer, e “Gravura em Metal”, de Marco Buti e Anna Letycia. Também tem sido importante a experiência no Grupo Cupins da Gravura – FURG e nas pesquisas sobre métodos alternativos não-tóxicos para gravura em metal desenvolvidas no Ateliê de Gravura da UFPel pelo Grupo de Pesquisa “Percurso Poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade”, bem como no ateliê de gravura da Escola de Belas Artes “Heitor de Lemos”.

O objetivo desta pesquisa é fomentar o uso de materiais alternativos nos ateliês de gravura em metal, mais especificamente através da prática em eletrogravura. Nesta técnica, as matrizes são realizadas com métodos eletrolíticos, ou seja, a gravação é feita através de eletrólise (passagem de corrente elétrica) em vez da ação de ácidos ou mordentes. Os resultados obtidos com essas tecnologias limpas foram comparados com os resultados obtidos através dos processos tradicionais de gravação no metal. Deste modo, a pesquisa busca apresentar aspectos próprios da



técnica e estabelecer também um possível entendimento de caráter subjetivo sobre o ato de gravar.

2. MATERIAL E MÉTODOS

O presente trabalho decorre de uma pesquisa prática e teórica iniciada no ano de 2009, durante o projeto de pesquisa “Gravura procedimento alternativo”, do Grupo Cupins da Gravura sob a coordenação dos professores José Flores e Marcelo Calheiros. Desde 2009, já vínhamos compartilhando experiências (FURG e UFPel) através do Grupo de Pesquisa “Percurso Poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade” coordenado pela professora Angela Raffin Pohlmann, com projetos que visam refletir sobre a toxidade no ateliê de gravura e propor alternativas não-tóxicas para a manutenção da linguagem gráfica.

Durante os dois primeiros anos foram pesquisados e analisados diversos materiais e métodos alternativos. Ao final de 2009 e início de 2010 o Grupo Cupins da gravura pesquisou os procedimentos da eletrogravura – técnica de gravura em metal na qual a gravação das matrizes é alcançada através da eletrólise: reação química provocada pela passagem de corrente elétrica em um sal (ex.: para o metal cobre, usar sulfato de cobre). Os experimentos desta técnica em substituição dos tradicionais ácidos de gravação apresentaram resultados satisfatórios, pois a gravação, na eletrólise, acontece com a presença de um sal corrosivo com a passagem de corrente elétrica. Este procedimento não produz gases, não agride a pele e pode ser reutilizado inúmeras vezes sem perder suas características, significando uma redução considerável de toxidade no ateliê.

No entanto, foram observados, além das possibilidades de redução de toxidade no ateliê de gravura em metal, aspectos próprios da eletrogravura apontados pelo gravador Carlos Gonçalves Lima Filho (2004), em sua dissertação “A busca da Imagem na Eletrogravura”, sob a orientação da Profa. Dra. Luise Weiss. Na referida pesquisa, o artista apresenta reflexões significativas sobre a técnica, e estas reflexões nos indicaram caminhos para as primeiras experiências do Grupo Cupins da Gravura, em Rio Grande.

Os aspectos encontrados na técnica da eletrogravura não correspondem a uma substituição geral da tradicional gravação com ácido nítrico e perclorato de ferro. Contudo pode significar o acesso a um procedimento alternativo que apresenta uma redução significativa de toxidade no ateliê. E para tal escolha se faz necessário conhecer possíveis materiais que iram dialogar com as ideias e expectativas do realizador, no caso, o artista.

Para isso apenas o uso da eletrogravura não é o suficiente, pois é possível aliar a esse método de gravação o uso de imagens impressas com toner em substituição dos tradicionais vernizes tóxicos que, por sua vez, necessitam de solventes ainda mais tóxicos. Em vista destas possibilidades, pode-se afirmar que é possível desenvolver uma prática no ateliê de gravura com um baixo nível de agressividade ao meio ambiente, almejando um olhar comprometido com o uso responsável da matéria prima.

Os materiais utilizados nos procedimentos eletrolíticos são: sulfato de cobre, água, fonte de alimentação 12 volts, corrente contínua, multiteste, bandeja e placas de cobre. Na transferência de imagem para placa de metal, em substituição ao tradicional verniz, destaco o uso do toner. Os materiais e instrumentos são: uma imagem em retícula impressa em laser ou em foto-copiadora,



ferro de passar roupa e a placa de metal a ser gravada. O toner é transferido para o metal apenas com o calor, o processo é rápido, a migração do pó do toner acontece na junção contato e calor.

Após a preparação da placa o processo de gravação com eletrólise é semelhante aos tradicionais métodos com ácidos, no entanto se faz necessário trabalhar com duas placas imersas na solução de sulfato de cobre e água.

No ateliê o primeiro passo é a montagem do equipamento, fonte de alimentação e o tanque de gravação. A sistematização dos dados e dos resultados obtidos é importante, pois cada equipamento fornece um tempo de gravação, este que é diretamente ligado à potência da fonte. A primeira placa, ou seja, a placa que contém a imagem é conectada no cabo positivo da fonte e a segunda no negativo. A força da gravação e o tempo de gravação são proporcionais à corrente elétrica entre elas, por isso o uso do multiteste (equipamento de medição de corrente e tensão).

A metodologia utilizada é o estudo de caso, promovendo uma pesquisa de caráter qualitativo, com o objetivo de analisar os dados obtidos e as experiências vivenciadas. Os referenciais acima citados são conexões fundamentais que geraram o questionamento sobre o uso da eletrogravura, assim como os procedimentos alternativos na produção artística.

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

A pesquisa se encontra na fase de análise e produção textual, além de experimentos práticos que estão sendo realizados. Até o momento, evidenciam as características levantadas pelo pesquisador Cedric Green (2004), e as reflexões propostas pelo artista gravador Carlos Gonçalves Lima Filho (2004). O foco deste trabalho é justamente estabelecer um fio condutor entre os dois pólos: ao norte aspectos ligados à técnica (enquanto meio alternativo para redução de toxicidade no ateliê) e ao sul as possibilidades poéticas desse procedimento.

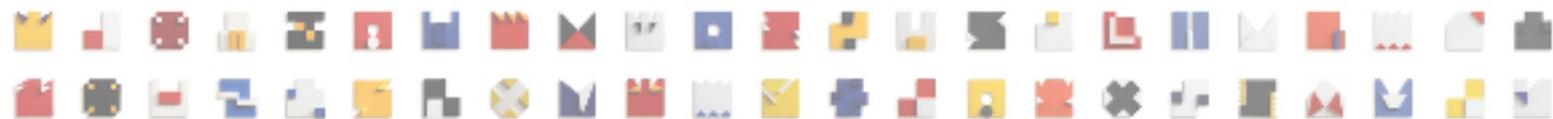
Em meio às gravações com eletrólise saliento o entendimento da gravação que parte do interior da matéria. Essa ideia é uma teoria ainda em análise na presente pesquisa, que se fundamenta nos fatos observados na prática no ateliê. O ato de gravar com eletrólise é um fenômeno físico e químico, diferentemente dos métodos tradicionais de gravação, que atuam na superfície do metal e não no interior de seu corpo. Na eletrogravura, a corrosão do metal acontece pelo fluxo de corrente elétrica entre as placas, nesse sentido a gravação é derivada de um movimento interno da matéria que gera uma marca na superfície.

Além desses resultados, os métodos eletrolíticos apontam uma redução de custo no ateliê, pois a solução com sulfato de cobre não apresenta mudança de estado após a sua saturação, o que permite que a mesma seja reutilizada inúmeras vezes.

Outra observação importante realizada nesta pesquisa é a junção de duas técnicas alternativas: uma delas é a própria eletrogravura e a outra é o uso do pó de toner como isolante em substituição aos tradicionais vernizes. Essa junção representa novas possibilidades poéticas no ateliê de gravura em metal, além de reduzir consideravelmente a toxicidade no ateliê.

4. CONCLUSÕES

A relevância do presente projeto se apresenta na contribuição para o debate sobre os procedimentos alternativos não tóxicos, na produção artística desenvolvida paralela às pesquisas com eletrólise e na elaboração de hipóteses sobre o potencial poético desta técnica.



Os conhecimentos obtidos até o momento foram documentados em registros fotográficos, desenhos e textos descritivos que expõem um percurso físico e mental únicos sobre o assunto. As análises dos resultados assim como as hipóteses teóricas foram extraídas da prática, e revelam um novo olhar sobre a ação de gravar o metal.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTI, M. & QUADROS, A.L. Gravura em metal. São Paulo: EDUSP, 2002.
- CALHEIROS, M. Catálogo Grupo Cupins da Gravura. Rio Grande: Editora da FURG, 2010.
- CAMARGO, I. A gravura. Porto Alegre: Sagra Luzzatto Editores, 1992. CATAFAL, J; OLIVA, C. A gravura. Lisboa: Estampa, 2003.
- CHIZZOTTI, A. Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais. Petrópolis– RJ: Vozes, 2006.
- DE CERTEAU, M. A Invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 2009.
- ENTLER, R. Poéticas do Acaso: Acidentes e Encontros na Criação Artística. 2003. 203f. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade de São Paulo. Acessado em: 12 mar. 2012. Online. Disponível em: www.entler.com.br/textos/ronaldo_entler_poeticas_do_acaso.pdf
- GOMES, P. (org.). Danúbio Gonçalves: caminhos e vivências. Porto Alegre: FUMPROARTE, 2000.
- GREEN, C. Métodos eletrolíticos em grabado. In: FERRER, E.F. (Org.). El grabado no tóxico: nuevos procedimientos y materiales. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2004. IV, p.79-108.
- GRILO, R. Xilográfico: 1985-2009. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009.
- HERSKOVITS, A. Xilogravura: arte e técnica. 2ª Ed. Porto Alegre: Pomar, 2006.
- HAERTEL, N. Considerações sobre a gravura artística. Portoarte. Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 45-49, nov. 1990.
- HOWARD, K. Non-toxic Intaglio Printmaking. Canada: Printmaking Resources, 1998.
- LIMA FILHO, C. G. A busca da imagem na eletrogravura. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UNICAMP. Acessado em 14 set. 2009. Online. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/~cpgravura/index.html>
- POHLMANN, A. Métodos alternativos para a gravura: uma experiência em Barcelona. Boletim do Núcleo de Gravura do RS. Porto Alegre: Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul, n.12, 2005. (Também disponível em: <http://www.vanet.com.br/nucleo gravura RS/Boletim12.htm>)