

Rosana Paulino

Imagens de Sombras

Tese apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
Doutora em Artes Visuais

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr.
Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim

São Paulo, 2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catalogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Paulino, Rosana

Imagens de sombras / Rosana Paulino – São Paulo : R. Paulino, 2011.
98 p. : il.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Prof. Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim

1. Mulheres 2. Escravidão 3. Gravura 4. Marcas 5. Texto I. Jardim,
Evandro Carlos Frasca Poyares II. Título.

CDD 21.ed. – 704.042

PAULINO, Rosana.

IMAGENS DE SOMBRA

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais

Área de Concentração: Poéticas Visuais - Orientador: Prof. Dr. Evandro Carlos F. P. Jardim

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Assinatura: _____

Data:

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Evandro Carlos Jardim, verdadeiro amigo e grande mestre;

Ao Programa Internacional de Bolsas de Pós-Graduação da Fundação Ford, pelo inestimável apoio técnico e financeiro;

À CAPES, pela bolsa concedida;

Aos meus pais e irmãs, pelas valiosas lições de vida;

A minha tia Lúcia, que sempre incentivou meus estudos;

Aos grandes amigos Celso Andrade e Rebeca Stumm, por suas valiosas colaborações fotográficas e artísticas;

A Jair França, pela ajuda constante durante a redação deste texto;

A Ivânia Martins, por sua dedicação e conselhos;

A Sebastião Israel, pela presença amorosa e encorajadora;

E a todos aqueles que acompanharam este trabalho, meu muito obrigado.

RESUMO

O objetivo desta tese é construir, através de trabalhos realizados na área de poéticas visuais, uma reflexão que procure compreender como a mulher negra é vista na sociedade brasileira atual e o modo pelo qual as sombras lançadas pela escravidão sobre esta população se refletem nas negrodescendentes ainda hoje, criando e perpetuando locais simbólicos e sociais para este grupo. Este questionamento será realizado tendo como base uma investigação que transita entre diferentes manifestações artísticas, que vão da instalação à gravura, sempre procurando os meios plásticos adequados para a produção das obras que irão tratar do problema. Uma breve análise sobre os motivos que levam à opção por determinados procedimentos técnicos necessários à realização dos trabalhos, a escolha e aplicação de diferentes meios artísticos e suas adaptações ao pensamento visual também fazem parte desta investigação. É ainda intenção do trabalho pensar sobre a forma de apresentação do texto que acompanha as obras produzidas e esclarecer os motivos da eleição por uma escrita “de artista” para o relato apresentado em conjunto com as imagens executadas.

Palavras-chaves: mulher, escravidão, gravura, marcas, texto.

ABSTRACT

The goal of this thesis is to offer, through artworks in the field of visual art, a reflection that seeks to comprehend how black women are seen in current Brazilian society and the way that shadows cast by slavery over this population is still reflected in female black descendants today, creating and perpetuating social and symbolic places for that group. This issue will be tackled on the basis of a research that moves across different art forms, ranging from installations to printmaking, and always looks for suitable art materials to produce the works that will address the problem. A brief analysis of the reasons for choosing certain technical procedures necessary to create the artworks, the choice and application of different artistic media, and the adaptation of them to the visual thinking are also part of this investigation. The work is also intended to think about the text format accompanying the artworks and give grounds for plumping for an "artist writing" to deliver the reports associated with the images.

Keywords: woman, slavery, printmaking, marks, text.

Sumário

Afinal, qual é o lugar do texto nesta pesquisa?

ou Da necessidade de se pensar critérios diferenciados para o texto em Poéticas Visuais 7

Motivações para a produção do trabalho 20

O uso das coisas

ou A técnica como processo mental 30

Imagens produzidas

Sobre as imagens produzidas e uma – muito breve – conversa sobre elas 48

O Passado

A construção do lugar simbólico 55

O Presente

Desconstruindo papéis 65

O Futuro

ou Uma possível conclusão? 74

Textos Publicados Anteriormente 88

Referências bibliográficas 92

AFINAL, QUAL É O LUGAR DO TEXTO NESTA PESQUISA?

Ou Da necessidade de se pensar critérios diferenciados para o texto em Poéticas Visuais

Embora não seja da prática acadêmica adentrar a discussão do *como realizar* antes da apresentação do *assunto/objeto* a ser tratado, pois isto pareceria apoiar o velho dito popular de colocar o carro à frente dos bois, penso que seria de grande valia abordar algumas questões que me acompanharam durante todo o programa de doutorado. As reflexões a seguir, embora breves, pretendem, portanto, entender alguns dos princípios que regem a escrita na academia e que resultaram no formato assumido para o texto que acompanha a obra visual produzida para a tese de doutorado.

Do texto de artista

Desde o início de minha incursão na pós-graduação, procurei priorizar a construção de um tipo de escrita que pudesse se aproximar do que poderíamos chamar de texto de artista. Esta é uma preocupação que já havia começado no período de mestrado e que se ampliou durante o doutorado, ao ficar cada vez mais evidente que não existiam parâmetros claros que pudessem ser úteis para a realização do texto a ser apresentado juntamente com o trabalho plástico desenvolvido, parecendo mesmo existir uma grande confusão sobre *como* e *o que* escrever. Isto fica patente ao analisarmos os diferentes formatos adotados por mestres e doutores em suas dissertações e teses na área de Poéticas Visuais.

Entretanto, cedo percebi que definir exatamente o que é um texto de artista e as singularidades que o compõem – aqui entendido não como o trabalho final de mestrado ou doutorado, e sim escritos diversos, como anotações, cartas, etc., tais como os produzidos por artistas do porte de Louise Bourgeois, Iberê Camargo, Henri Matisse e outros – implica por si só em uma pesquisa própria, algo que não caberia nestas páginas. Porém, é possível, a partir

do estudo de obras de artistas que discorreram sobre seus processos criativos, destacar algumas características que, sob meu ponto de vista, são importantes para este tipo de documento. Poderíamos, por exemplo, citar o fato de que em grande parte esta escrita esteja muito mais voltada para o entendimento do trabalho e não seja sua pretensão preocupar-se em explicar, justificar, ou enquadrar o trabalho de arte dentro de determinadas correntes estilísticas, legitimando assim a produção da obra. Penso que sob esta ótica, o/a artista assume uma posição na qual não se preocupa em ajustar sua produção a pressupostos teóricos anteriormente postulados por outros. Ainda, é visível neste tipo de texto a falta de uma intenção formal em provar (pela aceitação ou negação) uma hipótese de trabalho, ao contrário do que é de praxe nas pesquisas acadêmicas.

A partir de minhas leituras e reflexões destes documentos, e tomando-os não como exemplos a serem seguidos, mas como elementos úteis para a discussão sobre as características desta escrita em oposição ao que é produzido em outras áreas do conhecimento, parece-me que estes textos cumprem, *dentre outras funções*, duas que me são particularmente caras e que estarão presentes de forma substantiva no trabalho executado. São elas: 1) expandir a compreensão do trabalho e; 2) Trazer esclarecimentos técnicos que, mais do que apontar dados sobre a produção da obra, irão mostrar como aqueles que criam se valem da técnica como forma de expressão de uma intenção, de um processo mental que irá resultar na obra de arte.

1. Expandir a compreensão do trabalho.

Apesar de a obra de arte trazer em si pressupostos suficientes para sua compreensão, seu entendimento pode ser ampliado quando seus autores trazem novos dados através da palavra escrita ou falada. Isto não significa "explicar didaticamente" o trabalho, como se o observador não tivesse recursos para tanto, mas trazer à tona algumas das expectativas e motivos que levaram o autor à produção da obra. Neste sentido, as motivações que guiam a realização artística também fazem parte desta ampliação de sentidos, bem como os dados

sobre a vida do produtor, que irão se entrelaçar à sua obra gerando significados e amplificando conteúdos.

Já distante do imperativo modernista que delimitava que o trabalho deveria falar por si só – a obra possui, sem dúvida, conteúdos autoexplicativos, mas quem não aprecia um comentário do criador sobre sua produção? – e considerando que, em arte contemporânea, o conhecimento de aspectos da vida do autor certamente contribui para o entendimento de suas realizações penso, se não a um retorno a uma escrita menos científica, ao menos à simplificação desta livrando-a de “cientificismos” que nada contribuem para a compreensão do trabalho de arte que, aliás, é posto em segundo plano subordinado a uma suposta “metodologia científica” que não contribui para a evolução do que esta sendo produzido; (aqui no sentido de ganho de qualidade da pesquisa artística), e ainda atrela o texto a elementos externos à obra de arte.

2. Esclarecimentos técnicos:

Muitas vezes a fala do/a artista adentra questões técnicas que irão esclarecer alguns aspectos da sua produção. Estes depoimentos nos ajudam a entender e refletir sobre como a técnica se coaduna com os processos mentais e resultam numa obra de arte. Não podemos, entretanto, reduzir as questões ligadas aos processos de trabalho a simples elementos mecânicos, uma vez que a própria técnica é um processo mental e envolve *conhecimento*. Isto irá resultar em escolhas que irão direcionar a fatura e, consequentemente, terão ressonâncias no aspecto final da obra. Qual técnica escolher? Como aplicá-la para que o trabalho possa transmitir aquilo que se deseja? Será necessário alterar os meios até então utilizados para que se obtenham os resultados desejados? Estas perguntas são exemplos básicos da ideia da técnica como conhecimento. Portanto, mais que apenas apresentar discussões sobre os procedimentos (que neste caso estão muito além de serem simples métodos operacionais) estes esclarecimentos nos levam também a entender os processos mentais e emocionais envolvidos na construção de algumas realizações artísticas e, assim como no caso da fala ou escrita do produtor, auxiliam na compreensão de suas realizações.

Estas duas breves reflexões nos mostram que os escritos ou falas produzidos por artistas muitas vezes têm a intenção clara de aumentar o conhecimento gerado a partir da obra de arte e são objetos importantes para a criação e ampliação da experiência cognitiva que uma obra artística proporciona, uma vez que contribuem para um melhor entendimento do que foi desenvolvido. Não há, nestes textos, a intenção de substituir a obra pela palavra escrita. Antes, pensa-se na amplificação de sentidos que isso poderá trazer para a compreensão do trabalho. Isto é ainda mais verdadeiro dentro do panorama da arte contemporânea, onde a vida do autor está intimamente ligada à construção de sua obra. É claro que muitos criadores apreciam o ato da escrita. Ainda, para algumas correntes artísticas, notadamente aquelas próximas da Arte Conceitual e suas derivações, o ato de escrever ocupa, em alguns casos, parte central de suas reflexões chegando mesmo a substituir a obra plástica em alguns momentos. É frequente, nestes casos, que as teorias (ou os propósitos, questões, etc.) em discussão estejam presentes tanto no texto quanto na obra plástica (quando esta existe) com igual intensidade. Não é este, entretanto, meu caso. Por isso as escolhas destes dois aspectos como os principais na fala de um artista, pois são eles que me orientam e com os quais me sinto à vontade.

Se estendermos um pouco mais nossa discussão em relação ao que poderíamos denominar como “textos produzidos por artistas”, poderíamos também falar dos famosos “manifestos” artísticos, amplamente presentes na arte moderna e em alguns momentos da arte contemporânea, e que procuram colocar a produção realizada dentro de novos parâmetros teóricos ou – em alguns casos – técnicos, que remetiam principalmente a uma “autenticação” de uma “nova arte” à qual o manifesto fazia apologia. Porém, neste instante estou pensando em uma colocação mais intimista, individual, e não na questão de grupos artísticos. Penso em uma escrita que – como deveria ser comum após um período de tempo refletindo e refinando o trabalho artístico como seria de se esperar na área de Poéticas Visuais – se questione sobre o que a pesquisa plástica pede, ou ainda, como expressar através do trabalho os sentimentos, dúvidas, indagações, o que move o criador em seu fazer, etc. Embora aparentemente romântica, talvez estas sejam algumas das mais importantes colocações que um texto na área de Poéticas Visuais possa fazer.

Podemos então perceber que a escrita de meu interesse e que, acredito, poderia ser de grande valia para o meio acadêmico, uma vez que traz um modo diferente de pensar problemas relativos à geração do saber, circula comumente ao redor da ampliação da informação¹ e da experiência cognitiva gerada pelo trabalho de arte. Isto nos leva a considerar que a arte seja uma disciplina geradora de ideias, experiências e instrução, e não uma reproduutora de fatos do dia a dia ou um devaneio poético sem maiores consequências. Sendo a arte uma produtora de conhecimentos, que tipo de saber ela gera? Certamente o saber concebido pela arte é de outra ordem daquele criado pela ciência, porém é um tipo de informação que nos torna cientes em termos de apreensão do mundo e de um alargamento das experiências cognitivas necessárias à vida em sociedade.

Parece-me, portanto, que arte e ciência apenas diferem no modo como geram conhecimento, não havendo uma *hierarquia real* que qualifique um tipo de saber como superior ao outro. São apenas diferentes e é de grande utilidade que estes saberes andem juntos, fertilizando-se mutuamente. Os entrelaçamentos entre arte e ciência sempre existiram, em variados momentos da história, e me parece que o respeito mútuo entre estas duas áreas é de fundamental importância para a construção de um conhecimento amplo, que respeita diferenças e especificidades presentes nas diversas culturas e nas variadas formas de compreensão do mundo.

Por seu modo singular de gerar informações, fica claro que a arte irá formar uma maneira própria de pensar e administrar seus saberes. Irá, portanto, originar uma epistemologia própria que irá prescindir de epistemologias diferentes das suas. Não é de praxe, por exemplo, encontrarmos hipóteses em artes porque nesta área (ao contrário do que ocorre nas ciências) elas simplesmente não fazem sentido. Metodologias de trabalho e buscas de resultados podem flutuar de acordo com a progressão da pesquisa, em um contínuo entendimento e expansão da maneira de se apreender e questionar o mundo.

Em resumo, o que pretendo deixar claro é que o texto comumente produzido por artistas se afasta da escrita científica quanto aos modos de organização, mas não em relação à

¹ A palavra “informação”, neste texto, é utilizada como sinônimo de conhecimento, saber.

geração de informação, apenas diferindo quanto ao tipo e forma de conhecimento criado. Ambos, cada um em sua área e usando as ferramentas que lhes são pertinentes, irão elaborar ideias e informações, e irão se valer de instrumentos peculiares na geração, organização e transmissão de seus saberes.

Do texto acadêmico ou do que a artista entende como tal

Durante a leitura de alguns trabalhos de mestrado e doutorado realizados por alunos da Escola de Comunicações e Artes desta Universidade e presentes em sua biblioteca, ficou evidente para mim que em muitos momentos os/as artistas pareciam perdidos entre a possibilidade de construção de um documento que apresentasse seu percurso de trabalho, um texto muito mais próximo daquele que denominei como sendo “de artista”, e a obrigatoriedade de seguir imposições acadêmicas muitas vezes alheias à produção normal de uma escrita que fosse capaz de destrinchar este percurso.

Pareceu-me claro que os documentos se dividem, prioritariamente, em três tipos básicos. Os primeiros seriam aqueles ligados a trabalhos que poderíamos, mesmo correndo o risco de superficialidade, chamar de “trabalhos derivados da Arte Conceitual” – ou talvez “Conceitualistas”, nos quais a escrita ocupa grande parte da proposta de pesquisa, como é comum nos trabalhos ligados a esta vertente artística. Num segundo caso estão aqueles que parecem simplesmente cumprir – sem discutir – o que é norma para as teses e dissertações, ou seja, a produção de um texto que acompanha a pesquisa realizada, mesmo que a forma de elaboração desta escrita não mantenha nenhuma relação com os pressupostos da investigação visual. Na terceira vertente estão os projetos que simplesmente prescindem, sem maiores explicações, da produção de um texto de acompanhamento.

O que me parece preocupante é o fato de que, na maior parte dos trabalhos por mim abordados – e devo confessar que esta pesquisa se deu de forma empírica, longe dos rigores científicos que deveriam norteá-la, fosse esta a intenção primeira da tese – a maioria esmagadora dos estudantes não questionam o porquê do texto e, pior, não parecem refletir

acerca de que a construção da escrita *deveria* (segundo alguns modelos acadêmicos) seguir um determinado padrão de elaboração. Minha preocupação decorre de que, utilizando-se a estratégia de não discutirmos de forma clara o problema, nos colocamos em uma situação marginal dentro da Universidade. Ao não reivindicarmos para a arte um estatuto que lhe permita organizar e gerir sua epistemologia de acordo com suas particularidades nos colocamos em uma frágil e preocupante posição. Caminhamos assim pelas laterais do conhecimento produzido e quem muito anda pelo acostamento pode, com grande facilidade, ser atropelado.

Percebo, entretanto, que já existem propostas à obrigatoriedade da execução do texto. Isto parece ser feito pelos trabalhos que assumem o risco de renunciar a escrita e são pautados pela presença quase exclusiva da imagem. Nestas dissertações/teses a plástica explica os conceitos que, a seguir os preceitos acadêmicos, deveriam ser manifestados através da palavra. Desta maneira eles abrem valiosa exceção em relação aos ditames acadêmicos e são, por isso, de grande valor no que diz respeito à possibilidade de uma produção que se assenta unicamente em pressupostos visuais. Porém, acredito que neste momento uma discussão aberta sobre os parâmetros que regem a construção deste documento seja bastante benéfica, a fim de travarmos um diálogo claro e honesto sobre as necessidades intrínsecas da arte e suas diferenças em relação às formas de gerar conhecimento.

No caso dos estudantes que simplesmente seguem os parâmetros estabelecidos, e sem dúvida estes para mim são os mais preocupantes, parece-me que muitos, ao invés de relatar um processo de trabalho que preencha as especificidades da pesquisa artística, elaboram escritos que procuram justificar suas produções inserindo-as em pressupostos defendidos por críticos e historiadores de arte que em algum momento ocuparam lugar de destaque no cenário nacional e/ou internacional. À primeira vista, cogitei que tal postura deveria estar ligada à necessidade de dar uma aura de respeitabilidade ao que foi produzido, filiando a produção a uma “corrente artística importante” que pareceria conceder a alguns criadores o status de “obra artística de qualidade”. Esta escolha redacional faz com que a discussão aprofundada sobre a criação artística, que deveria ter sido refinada durante o período de estudos, não apareça de forma patente nas teses/dissertações executadas.

Entretanto, ao analisar de maneira mais aprofundada aquele material, percebi que havia grande dificuldade dos/as artistas em ajustar seus escritos a um formato acadêmico padronizado, modelo este advindo do que poderíamos denominar ciência moderna, ou seja, da ciência que tem suas bases calcadas em preceitos cartesianos (e mesmo estes estão sendo bastante discutidos por várias pesquisas de ponta nas áreas de exatas e biológicas, por exemplo). Este tipo de redação possui uma sequência clara pré-definida e de fundamental importância para estes campos de pesquisa. Desta maneira, citar o trabalho do crítico A ou B não seria uma maneira de justificar a própria produção, e sim um modo de enquadrar o que foi produzido dentro de “referenciais teóricos” que pudessem legitimar a realização da obra de arte, mesmo admitindo-se que, no caso da arte, a produção ocorre *a priori* e a reflexão venha como consequência.

Se para as ciências (aqui se entende ciência não só como as áreas duras – exatas e biológicas – mas também aquelas que se valem de algumas ferramentas utilizadas por estas, como a psicologia e a sociologia, por exemplo) existe a obrigatoriedade de uma sequência que abranja uma hipótese de trabalho que siga uma determinada – e na maioria das vezes única – ordem, como se estruturaria um texto para uma área que se fundamenta antes na experimentação constante que em uma bibliografia de referência? Qual critério deve um artista buscar na elaboração de um documento que discuta sua trajetória de pesquisa e resultados? Podem os conceitos de pessoas alheias aos processos de refinamento de uma poética pessoal, dizer mais que a experiência da produção da obra? Por outro lado, estando em um ambiente universitário, como poderia o/a artista expressar de forma clara e coerente seu percurso, sem recorrer à formação de hipóteses e ao diálogo com outros, características intrínsecas do mundo acadêmico?

Vale a pena notar que a necessidade de provar uma hipótese é antes qualidade das ciências que uma realidade da arte². O mesmo pode ser dito em relação à consulta e formação de uma literatura de referência uma vez que em artes visuais um livro pode, e muitas vezes é,

² Uma hipótese, *grosso modo*, é uma ideia que pode estar “correta” e, portanto, pode ser provada; pode estar parcialmente correta, necessitando de um estudo mais aprofundado ou pode estar “errada”, ou seja, ser refutada. Em artes isto simplesmente não ocorre. Não se aceita ou refuta uma obra por estar “correta” ou não. Estamos, portanto, trabalhando em um campo muito mais subjetivo.

substituído pela experiência do contato direto com a obra de arte, por exemplo. Estas imposições, que não parecem ser exigências intrínsecas do projeto artístico, têm sido surpreendentemente aceitas sem questionamento por boa parte dos pós-graduandos que estão desenvolvendo pesquisas plásticas na academia.

Além dos fatos analisados acima, poderíamos ainda ir além da problemática da produção de um texto ligado a parâmetros que não correspondem aos artísticos, discutindo questões como a individualidade da obra de arte, ou seja, sua *singularidade*, em contraste com a necessidade de padronização, de *generalização*, necessárias ao exercício da ciência.

É característica da ciência a necessidade de reproduzibilidade de suas experiências para que um evento seja considerado de fato científico. Testes são realizados no intuito de replicar determinados resultados obtidos e a possibilidade de se reproduzir um feito anteriormente conseguido por outros pesquisadores é o que, em grande parte dos casos, irá validar um determinado pressuposto científico. Desta forma, podemos perceber que para as ciências é de grande importância um elemento *geral*, ou seja, um conjunto de dados obtidos que *sistematizam* uma experiência, permitindo assim que ela seja reproduzida. Esta reproduzibilidade é *comum* aos experimentos, ou seja, é parte constante dos mesmos e ajuda a validar e/ou negar uma hipótese científica. Obviamente o(s) texto(s) que acompanha(m) este tipo de conhecimento necessitam preencher certas características, a fim de garantir que sejam compreendidos de maneira clara e inequívoca, permitindo que o conteúdo analisado possa ser *reproduzido* em diferentes momentos e situações, para que seus resultados, testados, comparados e comprovados, validem ou não a pesquisa apresentada.

Em arte, entretanto, estamos lidando não com o geral, mas sim com o *singular*, uma vez que não se objetiva a reprodução da obra de arte, que é o resultado prioritário da pesquisa em Poéticas Visuais. Uma escrita que seguisse ditames científicos, que estivesse antes preocupada com a clareza e organização necessárias à *reproduzibilidade*, que necessitasse estar ligada a uma padronização indispensável à boa repetição da experiência seria um documento científico, não artístico.

Ainda, assinalando rapidamente algumas das diferenças entre a escrita acadêmica referenciada pelas pesquisas realizadas nas ciências e os escritos produzidos por artistas,

poderíamos, em uma breve consideração, citar o fato de que o texto produzido por artistas assumiu diferentes feições no decorrer da história, passando por momentos onde se mostrou bastante pessoal, outros em que se apresentava mais teórico e próximo aos trabalhos produzidos pela crítica de arte, ou mesmo assumindo a intimidade de um diário. A redação científica, entretanto, não pode e muitas vezes não deve gozar de tal flexibilidade, a fim de preservar as características necessárias à realização dos processos científicos.

Percebo, entretanto, que por fazer parte de um corpo acadêmico, é essencial pensar em meios de ampliar e melhorar a(s) leitura(s) do material produzido durante o período de mestrado e/ou doutorado. Mas para que isto ocorra da melhor maneira possível, cabe antes perguntar qual o papel da escrita nestas pesquisas.

Outro ponto que gostaria de levantar é o seguinte: Seria esta escrita uma crítica, ou leitura de teor crítico, referente ao que foi produzido? Se sim, como pode o autor realizar a crítica de seu próprio trabalho? Ou ainda, qual é o dever do/a artista em ser um crítico da própria obra? Se o papel do texto é o de apenas funcionar como um “guia de leitura” dos processos que levaram à realização da obra, não poderia isto ser documentado de outra forma, por fotografias ou filmagem(ns), por exemplo? Seria a forma escrita sempre superior a uma obra visual, em relação à transmissão da informação, mesmo quando a qualidade desta escrita seja discutível? Enfim, qual a função real do texto em um projeto de doutorado/mestrado na área de concentração em Poéticas Visuais? Poderia o/a artista trabalhar em colaboração com um crítico, em uma troca fecunda de igual para igual no sentido de se criar um documento que possa responder melhor às indagações suscitadas pela obra, uma vez que contaria com a colaboração de um olhar externo ao do produtor? Seria o/a artista um crítico – ou assumiria esta função – quando observa e analisa o próprio trabalho?

Num momento em que diferentes formas de gerar informações são pensadas como importantes na formação de um corpo de conhecimento mais amplo, que transita livremente por diversidades e pontos de vista diferentes, e onde não se considera uma hierarquia na forma como as ideias são produzidas e difundidas, colocar o trabalho do/a artista dentro de uma camisa de força, que em nada contribui para o entendimento da obra, é retirar-lhe o que de

mais importante possa conter: a possibilidade de uma aproximação e de um olhar diferente sobre determinados problemas.

No caso da opção pela escrita, seja porque o autor da pesquisa aprecie este meio de comunicação, seja por sugestão do orientador, ou por qualquer outro motivo, concordo que é necessário manter um determinado nível de clareza na redação das páginas que acompanharão os trabalhos, a fim de que a investigação realizada durante o período seja mais bem compreendida. Porém, creio que isto é possível sem ser necessária a submissão a certos parâmetros distantes da área artística e, principalmente, que não é salutar submeter esta redação, sem discussão ou reflexão, a normas e elementos estranhos à sua natureza, que não a favorecem e que, ao contrário, furtam-lhe parte de sua força, substância e, ousaria dizer, beleza.

Considerações finais sobre a problemática do texto que acompanha a obra

O/a artista que ingressa na pós-graduação se vê diante de um grave problema: a qual elemento dar precedência, à escrita ou à produção da obra visual? Tal confusão ocorre porque não há uma definição ou orientação clara, nos estatutos acadêmicos, sobre o local a ser ocupado pelo texto nos projetos de pós-graduação nas áreas que têm por objetivo a manifestação plástica.

Em relação ao presente trabalho, a prioridade será – sempre – da obra de arte. Isto me leva a optar pela construção de uma redação que, em alguns momentos, poderá ser vista como superficial ou rasa para algumas pessoas.

Confesso que durante a elaboração do texto fui assaltada diversas vezes por dúvidas neste sentido, uma vez que possuía uma ampla literatura relacionada aos novos paradigmas científicos, a questão dos artistas viajantes e a produção de um imaginário sobre o negro, o local ocupado pela mulher negra na atual sociedade brasileira e diversos textos ligados aos problemas discutidos visualmente nesta tese. Soma-se a isto, vários livros consultados sobre produção artística, técnicas de trabalho, etc. Entretanto, ao iniciar o trabalho da escrita fui

afligida inúmeras vezes pela sensação de que não seria possível dar conta de uma elaboração textual realmente profunda sobre o objeto de pesquisa do meu doutorado e, ao mesmo tempo, realizar uma obra plástica de qualidade e que mantivesse os altos padrões técnicos atingidos até o momento. O/a artista que ingressa na academia, portanto, ou pelo menos aquele/a que já têm uma produção constante, se vê dividido/a entre estes dois vetores que, se deveriam complementar um ao outro ao longo da pesquisa, por falta de uma definição clara em relação ao lugar a ser ocupado pela redação em seus projetos, acabam por se tornar, ao invés de complementares, rivais.

Esta situação é tão mais cruel se compararmos a produção do/a artista com a de outros acadêmicos: das diversas áreas exige-se uma produção teórica e/ou prática que, *por ser este o melhor meio de divulgação dos resultados obtidos*, será expressa através da escrita. De um artista que optou pela área de Poéticas Visuais, exige-se a realização de uma produção plástica que seja acompanhada *também* de uma produção teórica nos moldes esperados de pesquisas científicas, principalmente das chamadas “áreas duras”, que envolvem a construção de justificativa, hipótese de trabalho, pesquisa em literatura de referência, etc. Isto é feito sem se levar em conta o tempo necessário para o exercício aprofundado da produção da imagem e sem considerar que, em artes, prática e teoria andam juntas, embora não compartilhem dos protocolos de pesquisa presentes em outras áreas. Este é um campo em que, frequentemente, *a teoria esta expressa no resultado final, ou seja, na obra produzida*, e pode ser avaliada através da apreciação e do entendimento desta. Se nos pautarmos por parâmetros externos à área, o que é feito a partir do momento em que os protocolos de referência para a pesquisa não são os da arte, para que produção plástica e texto tenham qualidades relevantes seria necessário o tempo de realização de duas dissertações/teses ao invés de uma, fato que, obviamente, é impossível. Um dos dois, texto ou trabalho plástico, acaba prejudicado em sua versão final.

Minha preocupação em relação ao problema esta pautada também pelo fato de que minha obra tem sido frequentemente estudada, abrangendo uma variedade de interessados, que vão do estudante secundarista ao de pós-graduação, além de professores de diversas áreas. Considero, portanto, que o texto produzido para o doutorado será provavelmente consultado de forma ampla por estes interessados. Tenho consciência, entretanto, que para a fatura de

uma escrita acadêmica com a profundidade que penso ser a ideal teria que abrir mão de parte do tempo investido na produção plástica, o que julgo não ser pertinente em relação a uma proposta na área de Poéticas Visuais. Considero que a construção da imagem, neste caso, tem total prioridade em relação ao texto e espero que esta possa ser lida de maneira a ser compreendida como resultado do doutorado realizado. Ao texto resta-me o consolo de pensar que, mesmo sendo bastante simplificado em relação ao trabalho visual, possa ser um fator útil no entendimento deste e dos motivos que me levaram à construção da obra plástica.

MOTIVAÇÕES PARA A PRODUÇÃO DO TRABALHO

Sobre o ato de produzir

Pensar uma justificativa para a realização de um trabalho de arte leva a questionar: Por que fazer arte? Ou ainda, como justificar o que o/a artista produz? Não creio que existam explicações claras e precisas que sustentem o ato da criação. Esta é uma questão que tem acompanhado a história da humanidade e para à qual não temos uma boa resposta. Podemos apenas considerar que a arte existe e está disponível para nossa apreciação e desfrute e que a sua produção é algo que, em algumas pessoas, parece obedecer a um desejo quase irreprimível de comunicação. Esta transmissão de conteúdos singulares que pulsam dentro do ser, nestes casos, se dá através da realização do trabalho artístico. Devemos considerar, entretanto, que esta colocação, talvez excessivamente simplista, não leva em conta os fatores extremamente complexos que instigam alguém a realizar uma obra artística, pois esta é uma discussão que não caberia nestas páginas. Convém deixar claro, porém, que estamos falando daqueles seres comprometidos com uma busca que, em alguns casos, chega mesmo a dar sentido à vida e não daqueles preocupados em utilizar a arte apenas como meio para se alcançar status e fama. Sendo assim, prefiro pensar nas “Motivações” que têm guiado meu fazer artístico e que, certamente, não são as mesmas que orientam outros criadores que irão agir conforme suas verdades e inquietações.

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Devemos observar que na construção de sua poética é importante que o/a artista procure atender às necessidades profundas que o/a levaram a investir na fatura de uma obra, evitando assim o risco de se tornar superficial. Aquele que cria deve sempre estar atento para as coisas que lhe tocam profundamente, procurando nunca fugir ao desafio de lidar com estes assuntos, independente

de quais sejam suas escolhas, pois é este laborar que irá ajudar a compor sua poética, sua individualidade.

Desde o início da minha produção como artista visual, alguns fatores têm sido uma constante em meu fazer. Determinadas indagações têm aparecido com grande intensidade e repetidamente como, por exemplo, a ditadura dos modelos de beleza³, a discussão da representação do individuo negro e, principalmente, da mulher negra na sociedade brasileira e várias questões referentes à psicologia e a representação do corpo feminino na arte.

A esta postura, acrescentei a escolha e utilização de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres tais como tecidos, linhas e muitas vezes elementos ligados a um determinado tipo de fazer manual, oriundos do artesanato e das expressões visuais populares. Esta opção tem o caráter de reforçar os problemas que estão sendo discutidos no trabalho. Louise Bourgeois comenta de maneira brilhante a importância da eleição do material ao pontuar que há coisas que são mais bem expressas em mármore que em barro, ou seja, a escolha do meio através do qual nos expressamos irá colaborar com o sentido do trabalho.

Em minhas obras forma e conteúdo servem à uma mesma finalidade, e uma das principais é a discussão dos estereótipos ligados às mulheres. Assim sendo, acredito ser imperioso que os dois andem juntos e em colaboração estreita, para que a obra atinja o propósito para a qual foi elaborada.

Por ser oriunda de uma população que muitas vezes utiliza elementos como tecido, papel machê, barro, fitas, palha e outros fortemente ligados ao fazer manual em suas manifestações culturais e religiosas, como o carnaval, o Candomblé e a Umbanda, por exemplo, passei a acrescentar em meu trabalho materiais que foram ou são utilizados com frequência nestes grupos, a fim de determinar a forma que o trabalho assumirá e reforçar, assim, seu significado.

³ Note-se que não se trata das ideias sobre beleza presentes no conceito de “belo” dos filósofos ou de alguns pensadores da arte. “Beleza” aqui é vista como um padrão calcado em grande parte em modelos de aparência “nórdica”, eliminando assim a maior parte da humanidade. A chamada “indústria da beleza” se vale da exclusão de outras possibilidades de corpos, alimentando assim insatisfações e frustrações que irão criar e fortalecer outras indústrias como as de emagrecimento, cirurgias plásticas, etc.

Acredito que o grande desafio desta postura como artista está em “ligar-me”, de maneira simbólica, ao ambiente do qual provenho, resgatando e trabalhando assim algumas das raízes que me levaram a ser quem sou e que ajudaram, de certa forma, a forjar minha poética. É claro que esta posição é, em si mesma, um risco que resolvi assumir, pois a obra que adota estas características – e este é também o caso daquelas que optam por discutir questões políticas – corre, sem dúvida nenhuma, o risco de se tornar ilustrativa ou anedótica. Porém, como não responder aos desafios impostos a mim como artista, uma vez que o grupo do qual provenho talvez seja a principal fonte de inspiração do meu trabalho? Que sentido há em filiar-me a uma “arte internacional” na qual não acredito e que pretende, de forma autoritária e etnocentrista, decidir os caminhos da contemporaneidade? Onde se situa a artista que subia em pés de fruta, que assistiu a diversas festas religiosas quando criança, que teve em sua criação um mundo mágico relacionado à cultura popular e que, depois de crescida, não se reconhece no universo da arte contemporânea que a circunda?

Observo que este não reconhecimento, este estranhamento, como poderíamos dizer, não é privilégio unicamente meu, mas de vários artistas que se permitem pensar a condição humana, como tenho feito em quase toda a minha obra.

Em minhas várias incursões por circuitos culturais dentro e fora do país, sinto que as discussões sobre as relações humanas, as questões sociais, os sentimentos, sobre o amor e outros temas do dia-a-dia andam escassos na produção contemporânea. Este fato parece incomodar uma parcela de artistas e curadores de diferentes tendências artísticas e nacionalidades. Submetida a uma agenda internacionalista regida não somente pela qualidade artística de seus produtores, mas também por fatores geopolíticos e financeiros, a proposta contemporânea varreu para fora do cenário artístico quase toda realização que não se debruça sobre uma meia dúzia de temas, na maioria das vezes autorreferentes. Investigações plásticas que não se sujeitam a esta agenda têm grande dificuldade para ocupar espaços onde poderão ser mostradas. De modo irônico, uma das bandeiras da contemporaneidade tem sido o binômio arte/vida. Porém, ao não discutir alguns temas como as relações interpessoais, as mudanças nas concepções de gênero etc., as artes visuais se afastam irremediavelmente da “vida” que tão desesperadamente tentam capturar em seus discursos sobre o fazer artístico. Estes tópicos,

fortemente presentes em outras vertentes artísticas, como o cinema, o teatro, a literatura, a música, etc., parecem ter sido postos no limbo pela plástica contemporânea. O mesmo pode se dizer da arte que traz em si uma discussão política séria. Limitada em grande parte à produção das chamadas “minorias”, a participação de uma posição política em trabalhos de arte parece presente somente naqueles cujo calo é apertado quase diariamente. Ainda assim, estas realizações quase sempre são colocadas à parte nos circuitos contemporâneos.

No meu caso, uma das pontas do trabalho artístico, aquela ligada diretamente a um pensar político, pode ser localizada no fato de ser uma artista negrodescendente. Desde criança, não me encontrar representada por imagens que, quase sempre, insistiam em colocar os/as negrodescendentes em posição inferior e/ou estereotipada são elementos que chamaram minha atenção. Olhar e não me ver representada nos livros escolares, sempre com seus modelos de família branca e feliz, cabendo aos negros os papéis de serviçais, ver as novelas e anúncios de televisão que em quase todos os casos reservavam aos negros sempre o mesmo tratamento estereotipado são fatores que, sem dúvida, contribuíram para uma atuação artística na qual o viés político se encontra fortemente marcado. Isto já se faz notar nas primeiras obras realizadas ainda como aluna, como é o caso da instalação *Parede da Memória*, e será reforçado em peças como *Bastidores*, apresentado no Panorama do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo – de 1997, acompanhado de um texto que deixará claro como estas proposições se apresentam em meu fazer artístico⁴.

Retornando aos aspectos sobre a relação entre o veículo escolhido para a expressão artística e a forma como ele é conjugado à ideia a fim de transmitir uma mensagem, é necessário ainda notar que este uso tem como um de seus principais motivos o resgate do/a artista como produtor, dotando assim de significado o ato do fazer, da manualidade, o que esta mais próximo do universo das artes ditas populares do que aquele ocupado pela arte contemporânea. Mas escutar com carinho e atenção aquilo que as artes e a cultura popular nos falam não é tarefa fácil. Não há como negar que, tendo recebido um treinamento como artista que passa pela frequência a uma Universidade de elite, por ter estudado fora do país e mesmo

⁴ Este texto encontra-se na íntegra na seção Textos publicados anteriormente.

ao cumprir todo um ciclo universitário que vai do bacharelado ao doutorado, minha visão de mundo é diferente daquele criador que não passou por estas experiências. Porém, a raiz da qual procedemos é, em muitos casos, a mesma. Mas fica a dúvida: quanto da raiz resta na criação artística, quanto vem do treinamento e dos círculos socioculturais frequentados?

Introjetar a arte popular em si, sentir a cultura da qual provenho, refletir e oferecer, através do trabalho, novas leituras, novas compreensões. Este talvez seja o grande desafio a ser enfrentado, pois não se trata de *reproduzir* elementos desta cultura e sim de *produzir* a partir do contato com ela. Parodiando Oswald de Andrade, seria como deglutir, mastigar estes elementos e posteriormente regurgitar algo de, senão com a pretensão do novo, ao menos sincero e verdadeiro em relação aquilo que desejo realizar como artista.

Sobre este fazer que traz à luz algo de “novo” com base no entendimento do “já feito”, este procedimento que desvela sentidos que pensávamos já mortos mas que estão aqui, pulsando em algum lugar, sobre a importância deste contato que nos nutre como uma mãe ao filho, vale a pena pensar nas palavras do mitólogo Mircea Eliade, ao discutir a presença da arte popular romena na produção de Brancusi, em seu texto **BRANCUSI Y EL DESEO DEL VUELO**. Diz Eliade:

Quizás fue después de Haber comprendido la importancia de ciertas creaciones modernas, cuando Brancusi habría redescubierto la riqueza artística de su propia tradición campesina y habría presentido las posibilidades creadoras de esa tradición. Eso no quiere decir que Brancusi, después de este descubrimiento, se hubiera puesto a hacer “arte popular rumano”. No imitó las formas ya existentes ni copió “el folklore”. Por el contrario, comprendió que la fuente de todas estas formas arcaicas, tanto las del arte popular de su país como las de la protohistoria balcánica y mediterránea, del arte “primitivo” africano u oceánico, estaba enterrada en las profundidades del pasado. (ELIADE, Mircea:s.d:160).

A opção por um criar que dialoga com a arte e valores populares, um risco diante da contemporaneidade, levou-me, entretanto, a uma compreensão maior do que seja a arte e seu papel em minha vida, ao desvelar traços inerentes à minha formação e sobre quem sou. Por outro lado, diante do panorama atual, parece-me claro que aquele que se dispõe a ter como base elementos de sua cultura, principalmente dentro dos conceitos de uma arte que,

infelizmente, nos dá a impressão de olhar mais para fora que para dentro de suas fronteiras geográficas, humanas e simbólicas, corre o risco de ver-se longe dos sistemas hegemônicos de circulação da informação e da arte. Acredito, entretanto, que o/a artista deve sempre trabalhar com aquelas questões que lhe são mais profundas e jamais abriria mão de lidar com estes elementos que me são tão caros. Equilibrar-me no fio da navalha de minhas preferências não tem sido fácil, mas qual artista que investiga a fundo as questões que lhe incomodam e que o movem tem o conforto de não se equilibrar constantemente entre suas emoções, suas posições assumidas e suas dúvidas sobre seu lugar no mundo? Mais do que gratificante, as escolhas feitas têm me permitido inquirir e – principalmente – aprender um pouco mais sobre mim mesma através do exercício do meu fazer.

Costurando Sentidos

Como dito anteriormente, o uso de elementos do mundo “feminino” tem sido uma constante na elaboração de minhas peças. Seja por ter sido tocada pelo exemplo de minha mãe, que foi bordadeira durante boa parte da minha infância e a quem eu via bordar por horas a fio, seja por ter tido uma educação “à antiga”, na qual tomei contato – e gosto – pelas costuras e panos ou simplesmente por ter facilidade no uso deste tipo de material, além de outras questões conceituais já comentadas, tecidos, linhas e fitas tem representado um veículo através do qual, juntamente com o desenho e a gravura, realizei boa parte das pesquisas desta tese. Pacientemente, como uma Penélope contemporânea ou, quem sabe, como uma enorme aranha, vou cruzando os fios de uma existência que se torna visível a partir das obras produzidas. Este tecer, que mais do que simbolicamente representa uma maneira real de se colocar no mundo, procura também trazer à tona vestígios de momentos passados, como as aulas de costura e artesanato tidas na infância e que, neste momento, passam a ter um sentido totalmente diverso desvelando um universo escondido no mais profundo de mim.

Desta maneira, a opção por este tipo de fazer em *Parede da Memória* tem a propriedade de ligar, não apenas simbólica, mas também fisicamente, os componentes da família e das origens socioculturais das quais derivo.



Parede da Memória. Microfibra, xerox, linha, algodão e aquarela. Dimensão do trabalho montado: variável. Dimensão dos objetos: aproximadamente 8,0 x 8,0 cm cada elemento. 1994.

Ultrapassando a problemática do gênero, claramente expressa na obra, os problemas ligados à identidade étnica também despontam neste trabalho através de sua fatura. Ao eleger o formato dos “patuás” (pequenos escapulários que guardam imagens ou objetos dentro) para a construção das peças, a questão do grupo de origem torna-se patente. Estes pequenos “bentinhos”, tão presentes na tradição católica através de medalhinhas que guardam relíquias ou imagens consagradas por um padre, são aqui reelaborados a partir do viés de uma cultura mestiça onde a religião da Umbanda irá funcionar como ponto de apoio à criação estética.

A preferência pelo uso da costura irá ligar em uma mesma trama obras feitas em momentos diversos, como é o caso de *Tecido Social*. A peça toma seu nome emprestado da

sociologia e tem, como resultado, uma pequena animação no formato Power Point e um grande tecido manualmente costurado.



Tecido Social. Monotipia colorida e costura sobre tecido. Aproximadamente 2,80 x 5,00 m. 2010.

A obra procura entender um pouco do caos, da violência e dos contrastes de uma metrópole como São Paulo, onde amontoados humanos aparecem do nada, coabitando em minúsculos espaços que, quando incomodam, são removidos pelo poder público até brotar em outro ponto, e depois outro, e outro.... Por vezes o amontoado permanece e muda as características da cidade, criando novas fronteiras, novas relações, novos embates.

A sutura mal feita e forçada que liga as partes faz com que a costura, que poderia ser usada como elemento de coesão entre grupos humanos, retome o sentido de repressão e

violência visto em investigações iniciais como *Bastidores*, de 1997. Cria-se deste modo uma circularidade onde técnicas e temas são retomados no sentido de, através de novos olhares, trazerem novo fôlego a proposições elaboradas anteriormente.



Obra da série *Bastidores*. Xerox transferida sobre tecido, bastidor de madeira e linha. 30,0 cm de diâmetro – 1997.

No caso de *Tecido Social*, o cerzido, que deveria estar no avesso, é trazido à frente, para o primeiro plano, demonstrando a tentativa de se criar uma sociedade feita de retalhos opostos onde, de uma maneira que poderíamos chamar de “Franksteiniana”, suturam-se partes

antagônicas, díspares, de um mesmo corpo social comum, tentando fazer com que realidades socioculturais extremamente distintas convivam harmonicamente em um mesmo espaço, em um mesmo tecido social. Convivência esta buscada não pelo ato de ouvir o outro mas pelo reprimir-se e cegar-se diante dos desafios.

Tecido Social gerou uma exposição de mesmo nome na Galeria Virgílio. O texto da mostra, de minha autoria, pode ser lido na íntegra na seção “Textos publicados anteriormente”. As outras obras que formaram a exposição são o álbum **DAS SOMBRAS – 2º ATO**, além de duas monotipias sobre pano: *Babel* e *Corrida*.

A presença da problemática negro-feminina neste trabalho se dá através do uso de imagens que irão fazer a passagem do local simbólico ocupado pelas mucamas para aquele que hoje em dia é preenchido pelas empregadas domésticas, profissão grandemente ocupada por mulheres negras. Ao aparecer a figura da estudante, tem-se uma opção para a quebra deste simbolismo. O fato de todos os personagens aparecerem vendados mostra o pouco esforço empreendido pela sociedade – em todos os seus segmentos – em buscar reparações e soluções para erros historicamente cometidos, perpetuando assim um dos agrupamentos humanos mais desiguais do mundo.

Outras obras realizadas irão aos poucos “costurar” os diferentes momentos da pesquisa, formando um corpo de trabalhos visuais sobre o que representa ser mulher e negra atualmente na sociedade brasileira.

As imagens desenvolvidas para a tese irão, portanto, questionar os alicerces para a formação de um lugar simbólico para as negrodescendentes. Chegará depois ao período atual de consolidação deste local, ao mesmo tempo em que se iniciam os esforços para a ruptura deste modelo, e procurará, na medida do possível, pensar possibilidades futuras para esta população.

A costura irá assim alinhavar sonhos, expectativas, conquistas e frustrações das mulheres negras em três diferentes momentos de suas trajetórias na sociedade brasileira. .

O USO DAS COISAS

ou a técnica como processo mental

Trecho de carta de Iberê Camargo a Mário Carneiro:

Quero lhe chamar atenção para esta coisa que acho muito importante: preste atenção para o que há realmente de fundamental tanto na arte como numa técnica. É muito importante discernir isso. Caminha pela estrada principal, os atalhos cada um deve achá-los sozinho. É inteiramente inútil aprender os truques dos outros que só servem para eles. Usá-los seria o mesmo que imitar a maneira de andar de alguém, pensando que este alguém avança porque manca desta ou daquela perna. Ora, todos nós sabemos não ser por isso que ele avança e chega ao fim da meta. Em arte o importante é aprender a linguagem e formar um vocabulário próprio. Dono desta língua, pouco importa que a fala seja o óleo, o metal ou a pedra. A letra de forma não melhora o pensamento! Veja que os grandes artistas fizeram as melhores gravuras, os melhores afrescos e os melhores quadros de cavalete. Isto prova que *o fundamental é o conhecimento da linguagem e a compreensão plástica, que é o dom do artista* (grifo meu). A técnica, conjunto de experiências e conhecimento peculiar a cada material, deve ser um vínculo simples e racional que nos permita expressar o grandioso ou o mesquinho segundo o nosso porte... (CAMARGO e CARNEIRO, 1999:41).

Louise Bourgeois, trecho de entrevista:

Primeiro trabalho num desenho, depois traduzo o conceito em papelão e depois em papelão corrugado. Veja, vou lhe mostrar. Sou fisgada por um tema, e faço esboços e desenhos. Isso significa que a obsessão vai durar vários meses. Depois desaparecerá, e reaparecerá muitos anos mais tarde. Estou envolvida numa espécie de espiral, um movimento em espiral de motivação. O material em si, pedra ou madeira, não me interessa como tal. É um meio, não um fim. Você não faz escultura porque gosta de madeira. Isto é absurdo. Você faz escultura porque a madeira lhe permite expressar algo que outro material não permite. (BOURGEOIS, 2000:161).

Como no caso de Iberê Camargo, num determinado momento da construção das peças que resultariam na tese senti a necessidade de, se não a de criar novos procedimentos de

trabalho que pudessem responder ao processo mental em andamento, ao menos aprofundar algumas questões em relação à técnica que trariam os resultados que eu estava buscando e que pudessem transmitir a intenção contida na obra. Porém, antes deste estágio, foi necessário pensar o material, qual elemento escolher, o porquê desta opção, se este meio poderia ser substituído por outro ou não, etc. Uma vez feita a escolha, busca-se a técnica necessária para se extrair deste, como de uma uva se extraí o sumo que se transformará em vinho, todo o seu potencial de expressão. Sendo assim, como converter uma intenção em imagem, e imagem esta que representa um pensamento, uma potência? No caso do desenho⁵, por estar mais familiarizada a pensar utilizando-me desta modalidade artística e conhecendo melhor, portanto, suas ferramentas, esta operação se afigurou um pouco mais simples.

Entretanto, em se tratando de gravura, a coisa se tornou um pouco mais complicada, pois estava operando com elementos que necessitavam de uma gramática diferente, que respeitasse as necessidades do meio a ser utilizado. Os embates do produtor em relação ao uso do material e das especificidades deste, o respeito necessário ao optar por determinado meio e consequentemente acolher o instrumental que o acompanha, os pontos que irão orientar as escolhas, por assim dizer, são velhos conhecidos dos artistas e passam longe de encontrar um consenso entre diferentes posições.

Se para alguns, como Louise Bourgeois, você elege o material por aquilo que ele pode transmitir, para outros parece haver um verdadeiro caso de amor – e às vezes de luta – entre o veículo eleito e aquilo que se quer dizer. Pode ser que, como mencionou o professor Jardim em uma de nossas tantas conversas, “... você escolheu a madeira, mas talvez a madeira não tenha te escolhido. Neste caso, ela se impõe e precisamos fazer um acordo com o material. Isto significa a sua consciência de ser criatura, de estar de acordo com a natureza”. Além destas opções, que envolvem acordos, choques, conhecimento de como obter os melhores resultados que o material pode oferecer, consciência dos princípios internos que regem a matéria e respeito às suas especificidades, acatar o meio eleito passa também pelo uso da técnica condizente com a substância pela qual optamos. O artista Saint Clair Cemin, em uma entrevista a outro artista, Vik Muniz, para o catálogo da 4^a Bienal do Mercosul, pontua que:

⁵ Aqui entendido como risco, traço sobre papel que resulta em uma obra, e não especulando sobre uma função mais ampla do desenho que esta contida na estrutura de todas os trabalhos realizadas, sejam elas gravuras, esculturas, instalações, etc.

As características dos diferentes materiais são o que são, isto é, elas se impõem a nossos sentidos de forma absoluta, e nós, por economia, aceitamos essas características. Aço é bom para certas coisas e madeira, para outras; um é trabalhado de uma forma e outro, de outra. A geometria, entretanto, é uma só, e esta define o formato de certas ferramentas. Existem muitos casos de convergências formais em escultura ou na fabricação de objetos que tem a ver exclusivamente com o material. Artefatos africanos, polinésios e de índios americanos têm certas coisas em comum, que tem a ver com a maneira como se corta e fura um oco de pau. A pedra tem suas características e também impõe suas exigências e preferências, e o artista negocia entre a obediência ao material e a imposição de sua própria vontade. Mas, sobretudo, *os materiais tem sua própria alma, e esta tem um papel de suma importância na obra* (grifo meu). (CEMIN, Saint Clair, in AGUILAR, Nelson 2003:177).

No meu caso, a modalidade artística já estava decidida: a gravura. Porém, qual de suas variantes? Qual responderia melhor às intenções, dúvidas e expectativas que tomavam conta da minha mente? Forçosamente, por suas características técnicas, a opção pela gravura passava, obrigatoriamente, pela escolha dos meios⁶, uma vez que esta categoria artística impõe uma série de requisitos técnicos que ligam de forma (quase) indissolúvel o material eleito ao instrumental utilizado.

Em minhas projeções, percebi que o trabalho, em alguns momentos, necessitava de uma certa frieza, uma distância dos procedimentos da mão, algo que o ligasse às mídias e ao universo de consumo, mas esta frieza não poderia ser excessiva. Havia um jogo implícito nas imagens pensadas: um jogo entre fazer ou não parte do universo proposto pelas obras ou, ao menos, acreditar que se faz parte deste universo. Este “fio da navalha” conceitual exige que, num primeiro momento, alguns componentes excessivamente manuais, que poderiam gerar a ideia de conforto e acolhimento, estivessem distantes do trabalho. Porém, esta distância não poderia ser excessiva, a fim de não afastar totalmente o espectador das obras. Para preencher este requisito de distanciamento presente nas gravuras, era preciso uma matriz que resultasse na impressão de um negro denso, chapado, que pudesse ser rapidamente impresso e que tivesse também uma carga de impessoalidade. Neste sentido, as formas de gravura onde a expressão da mão se faz muito presente estavam fora de questão, caso da xilogravura, do

⁶ Define-se aqui como meios as tintas e ferramentas utilizadas nos processos envolvidos na gravura. As tintas para xilogravura diferem das utilizadas na gravura em metal, por exemplo. O mesmo ocorre com as ferramentas. Entretanto, em alguns casos, algumas tintas e ferramentas podem ser utilizadas em modalidades diferentes de gravura.

linóleo (como técnica exclusiva) e do metal. Além disso, gostaria de poder trabalhar em meu ateliê, local obviamente muito mais tranquilo que o ambiente agitado da oficina da universidade. Sendo assim, poderia contar com minha prensa de gravura em metal e não poderia trabalhar com duas técnicas clássicas de impressão, a saber: a litografia – por conta dos materiais utilizados – e a serigrafia, uma vez que tenho alergia às tintas usadas neste processo.

Em relação à serigrafia, outro elemento contribuiu para que ela não fosse utilizada. Embora estivesse à procura de um meio de impressão que denotasse impessoalidade e rapidez, além da velocidade própria do mundo de consumo no qual vivemos hoje, não queria que este meio fosse demasiadamente frio como costumam ser as impressões serigráficas. Pelo fato de suas tintas, na maioria das vezes, apresentarem uma aparência “emborrachada”, ligadas mais ao meio industrial que ao artístico, pensei que este modo de operação seria excessivamente impessoal. Neste momento, percebi que seria necessário explorar melhor as minhas trilhas já abertas, uma vez que o caminho principal já havia sido iniciado a um bom tempo em minha produção artística.

Decidi assim aprofundar uma pesquisa iniciada quando estive em Londres e que resultou em uma série formada por monotipias que também englobavam colagens. Para mim, a monotipia possui algumas vantagens, tais como:

- Ser extremamente rápida e barata. Gosto de resultados rápidos, que possam ser obtidos com um mínimo de material ou maquinário. Além disso, a fatura rápida é visível no resultado final, ressaltando assim aspectos conceituais presentes no trabalho.
- Permitir uma sequência de “jogo” no trabalho iniciado;
- Ser única. Não estava neste momento interessada em tiragens e nas questões ligadas à reprodução das obras;
- Possibilitar uma grande variação de cores com o material que eu possuía. Lembrando que no Brasil as tintas coloridas atualmente utilizadas para xilogravura e monotipia em sua maioria são ou offset ou tintas importadas de baixíssima qualidade, o que nos leva a fazer algumas adaptações em nossos trabalhos.

É necessário que seja feita a explicação de alguns dos tópicos acima.

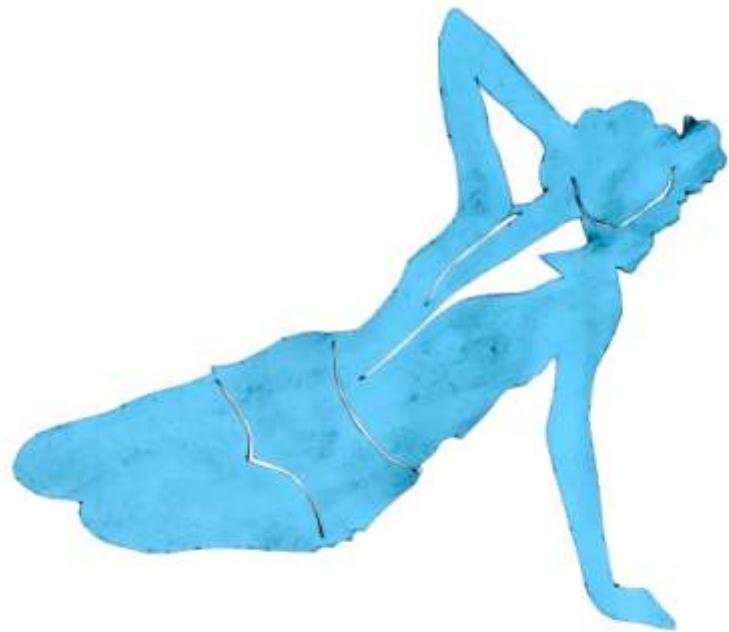
Ao aludir, por exemplo, ao fato de que a monotipia “permite uma sequência de jogo no trabalho iniciado”, refiro-me ao modo como costumo proceder nas séries que se ocupam desta técnica, como procurarei explicar adiante.

No tocante à monotipia, gosto de trabalhar com matrizes recortadas em plástico do tipo “cristal” ou, no caso de algumas matrizes mais antigas, recortadas em velhas chapas de pulmão limpas da imagem radiográfica através do uso de água sanitária. Este modo de se obter uma matriz iniciou-se quando era ainda estudante de graduação e o técnico de gravura, o senhor Antonio Francisco Albuquerque, nos ensinou como limpar as chapas⁷.

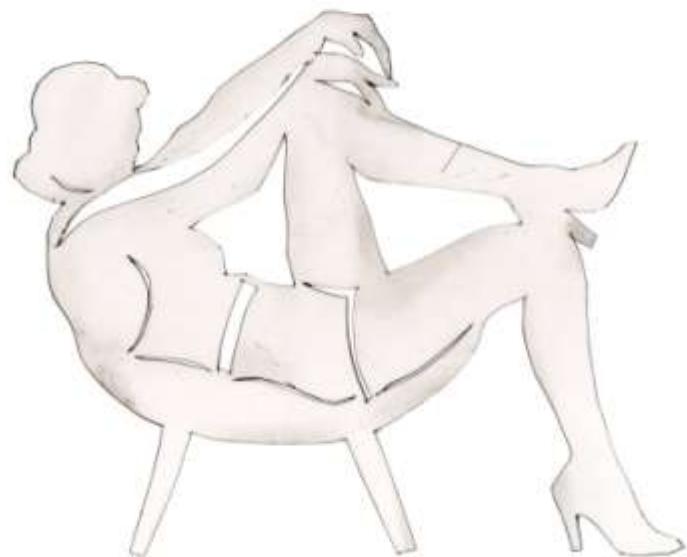
Sendo a chapa de pulmão bastante resistente, iniciei o recorte de figuras que eram impressas, em casa, com colher de madeira. As chapas só foram substituídas muito mais tarde, quando após a graduação estive em Londres como bolsista e não tinha mais este material disponível, embora tivesse levado algumas matrizes já recortadas do Brasil. Iniciei então a pesquisa com outros tipos de polímeros até chegar ao plástico cristal, resistente o suficiente para uma boa impressão na prensa, mas suave a ponto de poder ser recortado com uma tesoura.

Com as diversas chapas recortadas, costumo dispô-las de variadas maneiras, como num quebra cabeças ou algum tipo de jogo de armar. Quando um resultado interessante surge, fotografo e em seguida vou para a prensa e faço uma primeira prova. Frequentemente uma imagem montada contém indícios de outra que poderá ser realizada. Vou assim montando, fotografando, imprimindo, desmontando e remontando imagens, como num grande jogo. É normal que recortes coloridos de impressões que não deram certo também entrem nestas montagens, orientando-me quanto à cor a ser utilizada e dando-me pistas de novas possibilidades de posicionamentos, temas, trabalhos, ou até mesmo de novas séries que poderão ser construídas no futuro.

⁷ O método foi abandonado por apresentar riscos ao meio ambiente, uma vez que a prata presente na imagem e retirada pelo uso da água sanitária acaba por ser lançada sem nenhum tratamento na rede coletora de esgotos.



Exemplo de matriz recortada em chapa de raio-x, um dos primeiros experimentos usando esta técnica.



Exemplo de imagem recortada em plástico cristal. Embora similar à anterior, o plástico cristal, por ter maior espessura e flexibilidade, permite uma qualidade maior de impressão.



Outro tipo de matriz em plástico cristal. Esta, entretanto, teve seus contornos internos desenhados com caneta para marcação de CDs, o que permite um novo passo na técnica de impressão deste tipo de imagens.

Com o decorrer da pesquisa, fez-se presente a necessidade de um tipo de figuração que não se restringisse apenas ao preto ou à cor chapada proporcionada pela impressão do plástico cristal. Neste momento, lembrando-me das técnicas litográficas e tendo também comprado algumas tintas de xilogravura à base de água, iniciei alguns testes no sentido de tentar imprimir, além de formas fechadas, linhas. Esta necessidade de impressão linear, mas que ao mesmo tempo preservasse o “chanfro” obtido pela prensagem do plástico cristal, derivaria do próprio trabalho e das necessidades intrínsecas às imagens realizadas.

Poder-se-ia, neste caso, especular a possibilidade do uso da gravura em metal ou mesmo da serigrafia. Quanto à segunda, por motivos já explicados, ou seja, minha alergia, pouco apreço pela técnica e sua frieza excessiva, não era opção viável.

Em relação à gravura em metal, não queria que o formato retangular ou quadrado da placa marcasse, interferisse ou aparecesse como elemento externo ao trabalho. O plástico

cristal tem a vantagem de poder ser recortado no formato exato da figura desejada, como pode ser visto no exemplo acima. No caso da gravura em metal, o corte nesta forma seria, embora possível, extremamente trabalhoso e lento, perdendo-se assim uma característica importante do trabalho: a velocidade. Acredito que esta “lentidão” da técnica poderia entrar em conflito com os conceitos e necessidades intrínsecas que regem o trabalho, gerando uma espécie de “choque interno” que seria visível na peça final, resultante da opção por um método inadequado para o tipo de discussão que esta sendo travada. Não é, portanto, sem razão que o plástico, componente por excelência da contemporaneidade, com tudo de positivo e/ou negativo que ele traz em si, tenha sido o material eleito para a produção das matrizes.

Ainda em relação ao metal, havia o temor de criar uma imagem que contivesse resquícios excessivos de manualidade, como explicado anteriormente, o que quebraria o “ritmo” interno da obra. É necessário ainda pontuar, principalmente em relação à gravura em metal, que cada técnica tem sua própria gramática, sua especificidade, que devem ser consideradas quando optamos pelo uso de uma delas em detrimento de outra. As singularidades da gravura em metal levariam a resultados de qualidade que deveriam ser buscados dentro desta gramática, em um determinado modo de se construir e ler a imagem. Para isto, seria necessário que se levasse em consideração alguns aspectos que são característicos desta técnica, tais como qualidade das linhas obtidas, presença de jogos de luz e sombra, as diversas tonalidades possíveis do preto, que podem ser mais aveludadas, mais intensas, etc. Neste ponto do trabalho, estas propriedades não estavam em sintonia com aquilo que eu pretendia explorar na obra gráfica, ou seja, a gravura em metal não era o meio adequado para a investigação em curso. Creio que é sempre necessário destacarmos que um impedimento em relação a um procedimento deve estar pautado não somente em aspectos puramente materiais, mas também, e principalmente, pelo modo como estamos trabalhando a junção da técnica com os objetivos (aquilo que se está discutindo, que se deseja exprimir) em um determinado trabalho. Neste sentido, temos que considerar também características que vão além do material e atingem mesmo níveis quase abstratos, subjetivos, e que orientarão a preferência por determinado meio, de modo que este seja o mais efetivo possível na transmissão e discussão daquilo que o/a artista pretende.

Sendo assim, pelas modalidades citadas não preencherem os requisitos necessários para a pesquisa, a saída encontrada foi executar testes que possibilassem a impressão de linhas negras marcadas no plástico cristal e retomar meus conhecimentos de litografia ao utilizar o antigo princípio sobre a repulsão entre água e óleo para a impressão das linhas brancas. Para tanto, iniciei a produção de matrizes que pudessem conter “linhas guias”, o que acabou por aproximar os recortes em plástico de algo mais acabado, mais próximo de uma matriz convencional. A fim de atingir os resultados pretendidos, passei a utilizar linhas gravadas de modo indelével, utilizando-me de uma caneta para rotular CDs para marcar o plástico cristal. Estas linhas serviriam como guia para o desenho a ser executado com tinta de gravura, da marca Lukas, à base de água. Este método me permitiu duas saídas para o problema, que são:

1. Para as linhas negras, realizar o desenho sobre o plástico com tinta para xilogravura à base de água. O desenho é feito usando-se um pincel fino. Pronto o desenho, imprime-se o resultado.
2. Obter linhas brancas através do princípio de repulsão entre água e óleo. Desenha-se com a tinta à base de água. Após, entinta-se a matriz com rolo passado sobre a tinta à base de óleo. Ao se passar o rolo entintado, retira-se a tinta à base de água, restando em seu lugar um desenho de linhas brancas formado pela ausência de tinta.

No caso dos desenhos executados pela primeira técnica, com o tempo aprendi a realizar algumas impressões que em muitos momentos lembravam os efeitos da litografia. Este modo de impressão, bastante rápido, mostrou-se muito interessante dentro das perspectivas de pesquisa para os álbuns **DAS SOMBRA**S e **DAS SOMBRA**S – 2º ATO.



Imagen obtida através de “impressão linear”, método descrito no item 1 da página anterior. Notar a possibilidade de alternação entre linhas e manchas permitida pelo método.

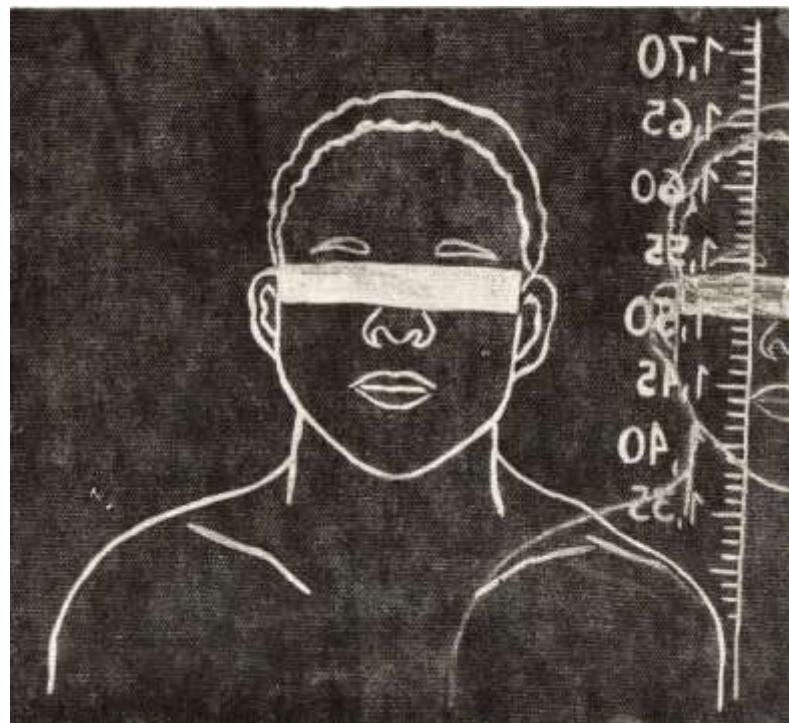
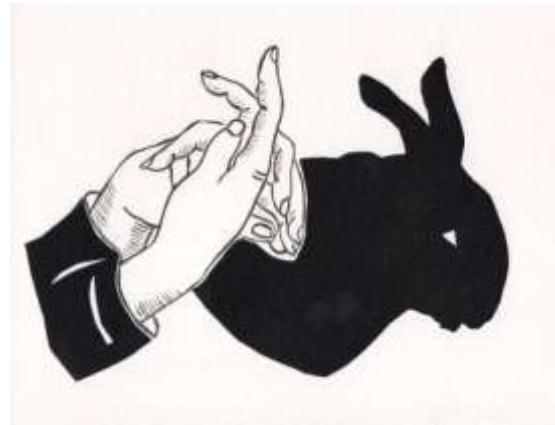


Imagen obtida pelo método de repulsão água x óleo. Ao passar o rolo sobre a matriz desenhada com tinta à base de água, a tinta preta a base de óleo tende a retirar a primeira, o que faz com que o desenho apareça como linha branca. Notar a imagem duplicada, fruto do movimento de entintagem do rolo. Este efeito, *no caso desta obra*, mostrou-se extremamente interessante trazendo novos significados à imagem obtida. Caso se queira evitar a duplicação da imagem, isto é facilmente obtido utilizando-se um rolo de entintagem maior.



Detalhe de imagem mostrando a junção de duas técnicas diferentes envolvendo o plástico cristal: o recorte simples resultando em imagem chapada e o desenho das mãos, realizado com tinta de gravura à base de água.



No país das maravilhas. Monotipia colorida sobre papel. 53,5 x 39,5 cm – 2010.
Obra mostrando os diferentes meios de impressão em uma mesma peça.

Gostaria ainda de acrescentar algumas linhas em relação ao uso da tecnologia na realização dos trabalhos executados para a tese.

Em sua procura pelo melhor método para a transmissão de uma intenção, o/a artista pode fazer uso de meios aparentemente “ultrapassados” ou “antigos”. Foi o que aconteceu na construção daquilo que chamei PowerPoint vídeo jurássico, presente na exposição **TECIDO SOCIAL**.

Como uma das propostas da mostra era pensar dados como inclusão/exclusão, novo e antigo (em termos de tecnologia) e formação social, dentre outros, num determinado momento pensei em fazer algo que resumisse a exposição, resultando em uma maneira breve de se ter acesso às informações contidas no espaço da Galeria Virgílio.

Ao cursar uma das disciplinas de doutorado, foi-nos pedido que fizéssemos uma síntese de nossas pesquisas desenvolvidas durante o curso de modo que elas pudessem ser postadas na internet. Como havia desenvolvido uma peça em tecido, achei que mostrar imagens de partes da obra seria um resultado um pouco pobre. Tão pouco gostaria de fazer um vídeo do processo, pois confesso que esta tecnologia como um dos ramos das artes visuais não me atrai. Entretanto, ao pesquisar maneiras de postar os resultados obtidos na internet, percebi que havia um “choque” de tecnologias ocorrendo dentro da própria máquina que estava sendo utilizada para processar as ideias. Ao mesmo tempo em que o computador oferecia sofisticados recursos de vídeo, que poderiam fazer um pequeno filme sem grande dificuldade, apresentava também programas muito básicos, que já eram “antigos” dentro da história desta mídia e que poderiam ser operados, com facilidade, até por uma criança. Isto me lembrou o fato de, ao percorrer a rua 25 de março, no centro de São Paulo, notar como muitos dos ambulantes do local vendiam pen drives de última geração, provavelmente contrabandeados, sem ter uma ideia precisa de quanta informação pode caber em um destes pequenos dispositivos. Alta tecnologia e baixa cultura, miséria educacional resultando num *apartheid* informacional reforçado por um uso superficial das possibilidades digitais que só faz aumentar as desigualdades deste admirável mundo novo em que vivemos e que corrói, como no caso do grande tecido costurado, a sociedade pelas bordas. Veio então à ideia de utilizar-me das “bordas” de uma tecnologia que poderá, muito brevemente, cair em desuso, para produzir uma obra que contivesse, ao mesmo tempo, a contradição de ser recente e antiga ao mesmo tempo,

o que nos remete a uma sociedade que convive com o ultra plus da técnica e com uma miséria tão ancestral quanto o mundo. Deste modo, para a mostra na galeria, apenas adaptei o PowerPoint realizado para a linguagem do vídeo, resultando num híbrido “jurássico” (pelo local que o PowerPoint ocupa na tecnologia dos PCs), mas ainda assim contemporaneamente tecnológico, pois necessita de um aparato digital minimamente competente para que aconteça.



“Frame” de *Tecido Social*. PowerPoint vídeo jurássico. Apresentação em PowerPoint com recursos de vídeo. Aproximadamente 60 segundos. 2010. Fotos das mãos da artista costurando: Rebeca Lenize Stumm.



“Frames” de *Tecido Social*. PowerPoint vídeo jurássico. Apresentação em PowerPoint com recursos de vídeo.
Aproximadamente 60 segundos. 2010.



“Frames” de *Tecido Social*. PowerPoint vídeo jurássico. Apresentação em PowerPoint com recursos de vídeo.
Aproximadamente 60 segundos. 2010.

Operar nos interstícios de uma tecnologia, adequá-la, montá-la, desmontá-la. Este é um desafio bastante agradável, encarado de forma lúdica mas sem nunca perder de vista aquilo que me levou à criação da obra, ou seja, qual a melhor maneira de apresentar e discutir um problema. Apropriar-me de questões presentes no cotidiano e transformá-las em arte, mantendo, porém, o foco no fato de a produção plástica possuir sua própria gramática, suas peculiaridades que são sempre prioritárias e que não devem, de forma alguma, serem submetidas a ideologias, discursos, etc. A investigação artística é, sempre, objeto primeiro e os elementos que regerão a construção da obra são aqueles intrínsecos ao universo da arte.

Resumindo esta breve discussão referente aos processos de trabalho, por tudo que foi dito e pela procura dos meios adequados que pudessem desvelar uma intenção presente na obra, podemos perceber que a técnica pressupõe conhecimento e é ela mesma uma maneira de perscrutar questões que são caras aos artistas. Porém, é necessário que ela não seja utilizada como um fim, mas que seja um meio que será empregado para exprimir-se valores, questionamentos, dúvidas etc. Ou seja, o/a artista se vale deste instrumento para posicionar-se diante do mundo, através da construção de uma linguagem, uma poética.

A busca pelo melhor meio para a transmissão de uma intenção resultou em um mergulho em valores inerentes ao material e que, conjugados ao respeito a técnica pertinente ao trato da matéria eleita, me guiaram na construção de um preto ideal, de uma cor única que transmitisse o que eu pensava no momento, enfim, levou-me a expressão adequada dos meus propósitos enquanto artista. A investigação dos meios foi um importante fio condutor que ligou os processos mentais ao resultado final obtido na realização da obra de arte.

Notas a respeito do uso da cor na entintagem das matrizes em plástico cristal

- Para o uso da cor nas gravuras, procurar, quando possível, comprar tinta a óleo da marca TALENS (mínimo série 2). Elas podem ser usadas **diretamente do tubo** para entintar matrizes planas em plástico cristal **sem formar halo**. A Talens é muito seca. Penso que é uma tinta rica em pigmentos para ser misturada (preparada) pelo usuário caso queira uma tinta mais oleosa. Também contém pigmentos em quantidade e de excelente qualidade.
- Entintar a matriz plana **espalhando a tinta com a espátula e dando a maior cobertura possível**. Depois, vir com o rolinho para espalhar melhor a tinta e não deixar marcas. Como se trata de um processo de substituição, ou seja, não se está usando tinta de gravura, é importante que seja feito desta maneira, a fim de se evitar marcas que inviabilizariam a impressão final (ver fotos das etapas do processo).
- Limpar as bordas da matriz com o dedo antes de levá-la à prensa.
- Caso use alguma outra tinta de boa qualidade que não a Talens, é aconselhável deixá-la sobre o jornal para que o excesso de óleo seja absorvido. No caso, a consistência da Talens pode servir de guia, ou seja, quando a tinta estiver como ela pode ser usada. Geralmente deixa-se a tinta sobre papel durante um período que varia de alguns minutos até toda a noite, dependendo da quantidade de óleo presente. **Procurar utilizar sempre tintas que contenham pigmento de boa qualidade**. Do contrário, o processo pode não funcionar.
- **Colocar sempre o papel sobre a matriz, e nunca o contrário**. Isto faz com que o resultado final da impressão seja mais uniforme.



Imagen mostrando o início da entintagem da matriz em plástico cristal. A tinta é primeiramente espalhada *com a espátula*, cobrindo toda a superfície do plástico. Notar que a matriz fica totalmente “carregada” de tinta. Isto acontece porque a tinta adere à matriz, passando apenas uma pequena porção para o papel. Se a placa não estiver entintada até o limite, a quantidade de tinta transferida não será suficiente, resultando em uma impressão com marcas e pontos brancos. A tinta, de marca Talens, não passou pelo processo de retirada do excesso de óleo por ser bastante seca. Foi apenas misturada com outra para atingir a tonalidade desejada antes de ser espalhada sobre a matriz.



Matriz completamente entintada. Após a passagem do rolo para uniformização da placa e da limpeza de suas bordas laterais com a ponta de um dos dedos, ela estará pronta para impressão.

IMAGENS PRODUZIDAS

Sobre as imagens produzidas e uma – muito breve – conversa sobre elas

Antes de olharmos e pensarmos as imagens realizadas, cabe aqui um pequeno esclarecimento que diz respeito à minha passagem do mestrado para o nível DD – Doutorado Direto.

Iniciei a pós-graduação como todos os alunos, ou seja, cursando o mestrado. Para tanto, acompanhei as disciplinas exigidas e criei uma série de obras. Algumas destas correspondiam ao projeto final das disciplinas cursadas. Outras foram realizadas com o intuito de fazer parte de exposições e depois, em algum momento, juntarem-se ao curso de mestrado. Foram ainda executadas algumas peças que deveriam funcionar como teste visando os trabalhos que futuramente seriam produzidos para a dissertação. Porém, em alguns destes projetos, o alto nível técnico e conceitual alcançado fez com que eles saíssem da categoria de estudos e passassem de fato a integrar a dissertação.

No momento da qualificação, diante do que havia sido produzido, foi sugerida minha transferência para o doutorado. Logo, para adequar-me a esta nova realidade, algumas modificações tiveram que ser introduzidas no planejamento original.

IMAGENS DE SOMBRAS

O plano de mestrado inicialmente apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo partia de uma imagem de Jacques Etienne Arago e N. Maurin denominada *Castigo de Escravos*. Esta estampa, datada de 1839 e pertencente à coleção do Museu Afro Brasil, retrata uma escrava usando um instrumento de tortura e mostra de maneira exemplar como foi tirada desta mulher toda possibilidade de expressão, além de deixar clara a

animalização a que ela foi submetida, uma vez que o aparelho que lhe cobre a boca é pertencente antes à esfera dos animais de carga que à dos seres humanos.

A ideia original era, a partir desta gravura, continuar uma linha de investigação poética iniciada há mais de dez anos, desenvolvendo uma reflexão de cunho visual que procuraria compreender, pelo uso da pesquisa plástica, como uma determinada representação gráfica pode, através de releituras, ainda nos dizer muito a respeito de como a mulher negra é vista na sociedade brasileira atual e *se e como* os reflexos da escravidão refletem nas negroides ainda hoje.



ARAGO, Jacques Etienne e MAURIN, N. *Castigo de escravos*. Litografia aquarelada sobre papel. Sem medidas. 1839. Coleção Museu AfroBrasil.

É sabido que, mesmo quando possuidora de elevado nível educacional, a mulher negra é quase sempre vista como não apta a executar trabalhos que requeiram elevada qualificação profissional. Esta visão, fruto de claro preconceito racial e de gênero, tem marcado nossa sociedade até os dias atuais. Dados provenientes de diferentes pesquisas mostram as dificuldades deste grupo em ascender profissional e socialmente. A ideia primeira era, a fim de discutir estas questões, pensar uma abordagem do problema através de diversas imagens que seriam construídas em um diálogo com uma imagem "síntese" (no caso a imagem de Arago e

Maurin) e que pudessem refletir sobre a posição desta população no tecido social brasileiro. Estas peças seriam agrupadas em um álbum, denominado **IMAGENS DE SOMBRAS**.

Porém, durante o período de estudos novas possibilidades foram surgindo, principalmente a partir da construção de grupos de obras que deveriam funcionar como trabalhos de conclusão das disciplinas cursadas. Com a passagem para o doutorado, e a frequência a novas disciplinas, o grupo aumentou consideravelmente. Estas obras acabaram por ganhar força e autonomia graças ao elevado nível de especulação plástica que norteou sua realização. Logo percebi que não mostrar este material como elemento integrante – e importante – da construção da tese seria deixar uma parte substancial da pesquisa plástica fora do conjunto a ser apresentado. Para que os trabalhos executados pudessem se integrar totalmente ao projeto, a solução seria dividir a proposta de doutorado em três partes, sendo as duas primeiras formadas por estas peças. Desta maneira, a estampa inicialmente pensada como imagem síntese perdeu o sentido de fio condutor da pesquisa. Porém, o álbum que dá nome ao projeto continuou presente, agora como momento final de uma investigação crítica que pretende não apenas denunciar mas também discutir caminhos para que esta população possa romper o ciclo histórico de desigualdades a que foi submetida. Deste modo, a terceira parte da tese de doutorado passou a se chamar *Futuro* e será formada pelo álbum, que mantém o título original de **IMAGENS DE SOMBRAS**. Neste sentido, *Futuro* procurará retirar das sombras as descendentes da mulher retratada na gravura de Arago e Maurin, oferecendo, portanto, a possibilidade de pensarmos uma sociedade mais igualitária para este país.

Os trabalhos realizados para as disciplinas cursadas passaram a fazer parte da primeira divisão da tese, intitulada *Passado*. Outras obras, como as executadas para a exposição **TECIDO SOCIAL**, na Galeria Virgílio em 2010, foram pensadas para formarem a segunda parte do projeto, *Presente*. Temos então:

- *Passado*: trabalhos realizados no período de mestrado (*Ama de Leite*) e como fechamento para disciplina de doutorado (*As Amas*);
- *Presente*: álbum com dez gravuras intitulado **DAS SOMBRAS**, executado como projeto de conclusão de disciplina, e as peças feitas para a mostra

TECIDO SOCIAL (*Tecido Social, Babel, Corrida* juntamente com as dez gravuras do álbum **DAS SOMBRAIS – 2º ATO**);

- *Futuro*: álbum **IMAGENS DE SOMBRAIS**, com dez gravuras, realizado para a conclusão da tese de doutorado.

Alguns trabalhos, como os pertencentes à exposição **MULHERES ARTISTAS, OLHARES CONTEMPORÂNEOS**, ocorrida no MAC Ibirapuera com curadoria de Claudia Fazzolari, ficaram deslocadas dentro dos novos propósitos colocados, não mais para uma dissertação e sim para uma tese. Porém, acredito que estas peças possuem importâncias em si mesmas como trabalho de arte e, creio, seria questão de honestidade com a pesquisa empreendida inseri-las aqui. Portanto, mesmo não tendo ligação direta com a tese, mas tendo sido realizadas durante este período e contendo importantes questões técnicas que estarão presentes posteriormente no desenvolvimento de algumas das imagens que irão compor este estudo, é de fundamental importância que elas apareçam, mesmo que brevemente, neste texto. De fato, as gravuras da série **MEMENTO MORI**, que estavam nas paredes do MAC Ibirapuera na exposição citada anteriormente, formando a instalação *Arapucas*, deveriam servir de obras “piloto” para o álbum produzido para a dissertação de mestrado, contendo em si vários dos caminhos que eu pensava seguir naquele momento e algumas discussões técnicas que de fato foram incluídas nas imagens produzidas para a tese.



Exposição **MULHERES ARTISTAS – OLHARES CONTEMPORÂNEOS**. Detalhe de *Arapucas*. Cesto de vime, madeira, impressão a jato de tinta sobre papel e parafina. Dimensão variável – 2007.

Exposição **MULHERES ARTISTAS – OLHARES CONTEMPORÂNEOS**, MAC

Ibirapuera, março 2007.



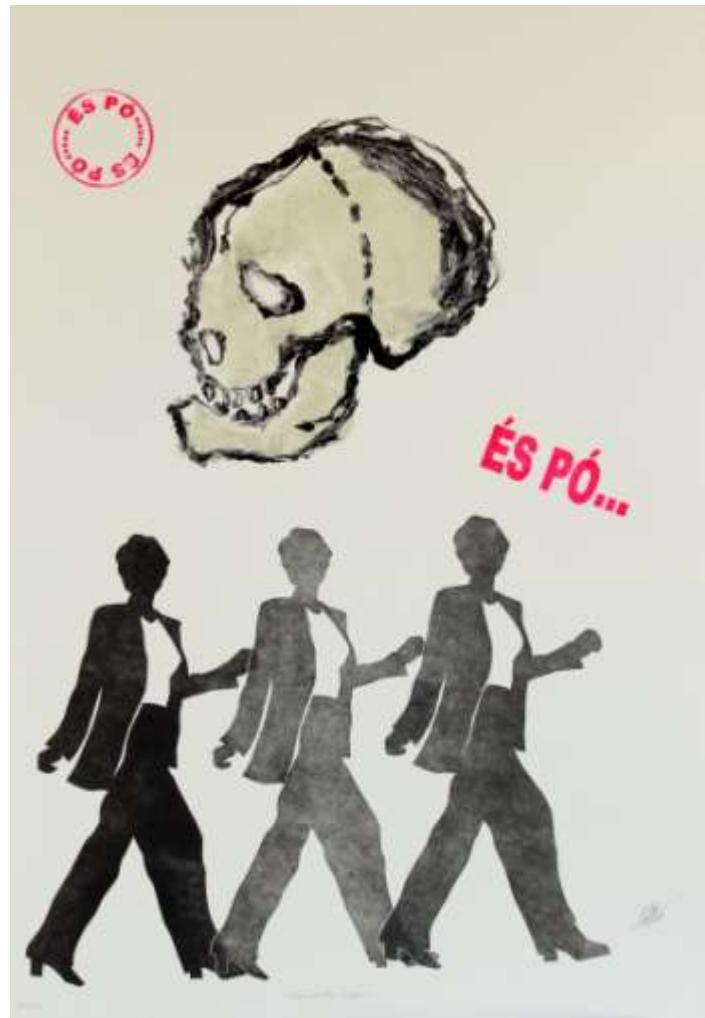
Vista geral da obra *Arapucas* na exposição **Mulheres Artistas – Olhares Contemporâneos**. MAC Ibirapuera, Março de 2007.



Exposição **Mulheres Artistas – Olhares Contemporâneos**. Detalhe de *Arapucas*. Cesto de vime, madeira, impressão a jato de tinta sobre papel e parafina. Dimensão variável – 2007.



Gravuras da série **MEMENTO MORI**. Parte da instalação *Arapucas*, montada para a mostra **MULHERES ARTISTAS – OLHARES CONTEMPORÂNEOS**. Monotipia e carimbo sobre papel. 70,0 x 50,0 cm. 2007.





Gravura da série **MEMENTO MORI**. Parte da instalação *Arapucas*, montada para a mostra **MULHERES ARTISTAS – OLHARES CONTEMPORÂNEOS**. Monotipia e carimbo sobre papel. 70,0 x 50,0 cm. 2007.



Montagem das *Arapucas* pela artista.
Março de 2007.

O PASSADO

A construção do lugar simbólico



AMA DE LEITE



Ama de Leite – Visão frontal da obra – Monotipias sobre tecido, costura, fitas de cetim, vidros e fotografias digitais. Tecido: 2,00 x 1,80 m. Garrafas e fitas: dimensão variável. 2007. Abaixo: detalhe do tecido.





Ama de Leite. Detalhe. Fitas de cetim, imagens digitais e garrafas. Dimensão variável. 2007.



Ama de Leite. Detalhe. Fitas de cetim, imagens digitais e garrafas. Dimensão variável. 2007.

A importância de algumas propostas realizadas durante o período de mestrado pode ser atestada pelas imagens relativas à obra *Ama de leite*, posteriormente incorporada à tese no módulo *Passado*. O projeto, iniciado alguns anos antes do início do mestrado através de desenhos e que posteriormente ganhou a companhia de esculturas e instalações, procura investigar a importância das mulheres negras no período escravocrata bem como a herança que estas primeiras negras legaram não somente às negrodescendentes, mas também ao país. *Ama de leite* despertou também minha atenção para as origens de uma ligação quase simbiótica entre o elemento negro feminino e a ocupação de um local social servil simbolizado pela passagem, no imaginário social, dos papéis da ama-de-leite à babá, da mucama à empregada doméstica ocupado, ainda hoje, pelas mulheres negras na sociedade brasileira. A obra foi, a bem dizer, o estopim de um processo que não tem momento previsto para terminar.

Este trabalho ocupa ainda lugar de destaque nos procedimentos técnicos que mais tarde iriam nortear parte das pesquisas relativas à construção das imagens presentes no doutorado. Pela primeira vez o tecido aparece como suporte para as monotipias. Também as imagens digitalizadas de amas e mucamas que irão compor não só este como outros trabalhos, aparecem não circunscritas à impressão sobre papel, mas combinadas com outros suportes. No princípio, as efígies foram acondicionadas em garrafas e, posteriormente, na exposição na Senzala da Fazenda Mato Dentro, em Campinas, estiveram associadas a outros objetos, tais como vidros de relógio, rosas brancas e parafina. *Ama de leite* é, portanto, o embrião de várias obras e questionamentos que vieram depois.



Ama de Leite. Detalhe de garrafa e imagem digital. 2007.

AS AMAS – SENZALA DA FAZENDA MATO DENTRO – CAMPINAS, SP



As Amas. Instalação na Senzala da Fazenda Mato Dentro, Campinas, São Paulo. Fitas de cetim, cerâmica, papel machê, fotografia digital, vidros de relógio, parafina e pétalas de rosas brancas. Dimensão variável, 2009. Fotos do trabalho: Celso Andrade.



As Amas. Instalação na Senzala da Fazenda Mato Dentro, Campinas, São Paulo. Fitas de cetim, cerâmica, papel machê, fotografia digital, vidros de relógio, parafina e pétalas de rosas brancas. Dimensão variável, 2009.



As Amas – Detalhe de elemento. Vidro de relógio, parafina, imagem digital e fita. Dimensão variável. 2009



As Amas – Detalhe de elemento. Cerâmica e fita de cetim. Dimensão variável. 2009.



As Amas. Instalação na Senzala da Fazenda Mato Dentro, Campinas, São Paulo. Fitas de cetim, cerâmica, papel machê, fotografia digital, vidros de relógio, parafina e pétalas de rosas brancas. Dimensão variável, 2009.



As Amas – Detalhe de elemento. Vidro de relógio, imagem digital, parafina, pétalas de rosas brancas e fita de cetim. Dimensão variável – 2009.



As Amas – Detalhe de elemento. Vidro de relógio, imagem digital, parafina, pétalas de rosas brancas e fita de cetim. Dimensão variável – 2009.

O trabalho executado na Senzala da Fazenda Mato Dentro trouxe diversos desafios que iam desde o fato de estar em um local pleno de significados simbólicos (uma antiga senzala), até o de como executar uma obra de arte em um local historicamente tombado.

Ao realizar uma exposição na Galeria Nello Nuno, em Ouro Preto, no ano de 2007, pude perceber a importância do lugar como contribuinte dos valores expressos no trabalho, uma vez que a citada galeria foi a residência do escritor Bernardo Guimarães, autor do célebre romance “A Escrava Isaura”. Ocupar, como uma descendente de escravos, um espaço com este passado histórico deu um maior significado ao trabalho.

A partir desta exposição, iniciei uma busca por locais onde o trabalho pudesse não apenas ser mostrado, mas que também dialogasse com o entorno, de modo a ganhar novas dimensões conceituais.

No final de 2007 estive na Oficina Cultural Hilda Hilst, em Campinas, e me deparei com um ambiente repleto de memórias, tanto da história da pujança do café como de narrativas subterrâneas, relatos de sombras, pois o casarão, que foi sede da fazenda Mato Dentro, um importante polo produtor de café na região, possuía uma senzala cuja arquitetura estava muito próxima do estado original. Naquele instante esta pequena área estava sendo preparada para funcionar como uma sala de exposições.

Analizando o lugar, percebi imediatamente a importância da construção e constatei que este espaço seria ideal para a apresentação de uma das partes do projeto sobre as amas de leite e servas domésticas, iniciado há algum tempo e uma das pontas desta tese. Juntamente com o diretor da Oficina Cultural, o senhor Fábio Luchiari, tentamos viabilizar o projeto, e devido a seu alto custo a ideia foi adiada, mas não esquecida. Um ano depois tive contato com um edital da Secretaria de Estado da Cultura, denominado PROAC, que me proporcionou, com a seleção de meu projeto, realizar as peças e a ocupação tão sonhada.

Por ser um sítio histórico, o projeto foi concebido para não causar nenhum tipo de dano ou descaracterização do ambiente. Aproveitando a experiência de já ter tido obras expostas em situação semelhante (Exposição no CapcMusée d’art Contemporain em Bordeaux, na França, um armazém histórico do século XVIII) iniciei uma pesquisa na qual pudesse tirar vantagem das características arquitetônicas do local sem danificá-lo. A resposta

encontrada foi utilizar os vários buracos e fendas existentes nas paredes, onde foram colocadas mãos de cerâmica e papel machê.

De fato, a emoção despertada pelo “clima” da senzala não pode ser traduzida nas – embora belas – imagens fotográficas. Sentir o “ar” do espaço trabalhando conjuntamente com os elementos plásticos é sem dúvida nenhuma o grande diferencial deste projeto. A isto foram acrescentados objetos possíveis de serem encontrados tanto na cultura popular quanto na religião da Umbanda, da qual minha família é praticante, ampliando os possíveis sentidos presentes na obra. Fitas de cetim, imagens digitais (que já haviam sido trabalhadas na obra *Ama de leite*) e rosas brancas – flores muito utilizadas na Umbanda, onde representam a falange dos chamados “Pretos Velhos” – foram os materiais empregados. Transformar estes elementos da cultura popular em uma obra de arte pulsante, em um lugar fortemente emblemático, eis a dificuldade maior desta obra.



As Amas – Detalhe de elemento. Cerâmica e fitas de cetim. Dimensão variável – 2009.

O PRESENTE

Desconstruindo papéis





Denominador comum. Do Álbum **DAS SOMBRAS**.
Monotipia sobre papel. 54,0 x 39,0 cm. 2008.



Das sombras. Do Álbum **DAS SOMBRAS**.
Monotipia sobre papel. 54,0 x 39,0 cm. 2008.



A armadilha. Do Álbum **DAS SOMBRIAS**. Monotipia sobre papel. 54,0 x 39,0 cm. 2008.



Efeito colateral 2. Do Álbum **DAS SOMBRIAS 2º ATO**. Monotipia sobre papel. 54,0 x 39,0 cm. 2010.



A hora da limpeza. Do Álbum **DAS SOMBRIAS 2º ATO**. Monotipia sobre papel. 54,0 x 39,0 cm. 2010.



Tecido Social. Visão frontal da peça. Monotipia colorida e costura sobre tecido. Aproximadamente 2,80 x 5,00 m. 2010. Abaixo, detalhe das monotipias e costuras.





Babel - Monotipia sobre algodão cru, linoleogravura colorida sobre tecido, monotipia sobre pano transparente e costura. 79,0 x 180,0 cm – 2010.



Babel – Detalhe de elemento. Monotipia sobre algodão cru e costura. 2010.



Corrida – Detalhe. Linoleogravura colorida sobre algodão cru e monotipia sobre tecido transparente. 2010.



Corrida – visão frontal da obra. Linoleogravura sobre algodão cru, monotipia sobre tecido transparente e costura. 79,0 x 180,0 cm – 2010.

É necessário um pouco de conversa em relação aos trabalhos que formam esta segunda parte da tese.

Ao ser abordado o tema da skiagraphia na disciplina ***Sobre a Linha***, do professor Luis Armando Bagolin, que versa sobre a produção de imagens a partir do contorno de sombras ou silhuetas projetadas sobre uma superfície, senti a necessidade de desenvolver um grupo de monotipias que discutissem a problemática de uma possível “sombra” que se projeta sobre a sociedade brasileira como decorrência das marcas deixadas no país pela escravidão. Estes sinais, embora sejam mais identificáveis nos negrodescendentes, marcaram o país como um todo e tem muito a nos dizer ainda hoje.

Obviamente, o estopim para a identificação com a questão das sombras veio do fato de que o trabalho que estava sendo produzido para o doutorado também tratava de alguns aspectos ligados a este tema. Esta pesquisa já vinha explorando o uso das silhuetas que lembram as imagens produzidas pela skiagraphia. Também a possibilidade da redução da figura a um denominador básico de reconhecimento, como nos registros *skiagraphicos*, já estava sendo pesquisada. Ainda, a ideia de uma “sombra” que delimita um lugar social para uma determinada parcela da população e a ligação de elementos do passado que se refletem na atual sociedade brasileira, como vultos que insistem em nos perseguir, já estavam em desenvolvimento. Desta maneira, partir da skiagraphia para a realização de um conjunto de monotipias pareceu ser o caminho natural a ser seguido. Surgiu assim o álbum **DAS SOMBRA**S, apresentado como trabalho de conclusão para a disciplina.

A fim de realizar este projeto e pensando na possibilidade da formação de silhuetas a partir de partes do corpo humano, efetuei uma pesquisa na internet que resultou no encontro de imagens de um antigo manual para a produção de figuras de animais, os quais deveriam aparecer na forma de sombras sobre a parede a partir do lançamento de um foco de luz projetado sobre as mãos⁸. As imagens encontradas além de serem aproveitadas no álbum **DAS SOMBRA**S teriam desdobramentos na exposição **TECIDO SOCIAL**, exibida na Galeria Virgílio. Para esta mostra foi confeccionado um álbum intitulado **DAS SOMBRA**S – 2º

⁸ *Hand Shadows to be Thrown Upon the Wall*, de Henry Bursill, originalmente editado em 1859 e disponibilizado na internet pelo projeto Gutenberg.

ATO, uma espécie de versão revista e ampliada do primeiro e onde aprofundei algumas questões apenas esboçadas no grupo anterior de monotipias sobre papel.

Na apresentação ao professor Bagolin do álbum **DAS SOMBRAIS**, foi feita a opção por manter alguns deslizes presentes no processo de criação das peças e que, acredito, serão interessantes para uma melhor compreensão do caminho percorrido. Por isso, obras como *Das Sombras número 2*, a primeira a ser produzida e que claramente mostra problemas técnicos, foi mantida para que se vissem algumas das dificuldades presentes em um processo de impressão ainda incipiente. Na peça *Mais do Mesmo*, aparece um pequeno problema sobre como alinhar um registro e, como no caso da imagem anterior, achei importante sua permanência no grupo.

É necessário ainda um pequeno esclarecimento: esta é uma visão totalmente livre do processo da *Skiagraphia* que foi discutido em sala de aula. Em momento algum pensei na realização de uma análise histórica ou na retomada de antigos preceitos técnicos. O que prevaleceu foram as possibilidades artísticas despertadas por associações livres com o tema.

A partir deste primeiro momento, o trabalho frutificou e ganhou corpo, tornando-se este procedimento o principal a ser utilizado na segunda parte da tese: *Presente*. Para a exposição na Galeria Virgílio foi escrito um texto que penso ser de grande importância dentro da concepção do trabalho. Ele pode ser lido na íntegra na seção de “Textos publicados anteriormente”. Também as experiências utilizando a monotipia sobre tecido cresceram, literalmente, e podem ser vistas no trabalho *Tecido Social* e, principalmente, nas peças *Babel* e *Corrida*. Neste momento, possibilidades que já há algum tempo vinham chamando minha atenção, como o uso de transparência nas gravuras, puderam ser exploradas através da impressão sobre pano transparente, conhecido pelo nome de “voal”. Completou ainda a mostra um PowerPoint vídeo jurássico, já comentado no capítulo sobre técnica.

O FUTURO ou
Uma possível conclusão?



Como finalizar uma tese na área de Poéticas Visuais? Existiria uma conclusão possível ou podemos considerar que um provável término atenderia aos pressupostos acadêmicos, mas que em muitos casos estaria longe de representar os objetivos buscados pelo/a artista?

No caso desta tese, posso assegurar que esta última parte, que deveria encerrar um processo de quase cinco anos é, na verdade, o ponto de partida de uma nova pesquisa que se inicia neste momento. Ao realizar trabalhos que procuravam analisar de modo crítico a trajetória de uma parcela da população da qual faço parte fui despertada, sob certos aspectos, a pensar novas perspectivas para o meu fazer artístico. Claro esta que estes caminhos apenas se abrem e não se finalizam, de modo algum, com uma conclusão que para a artista não existe. É comum nos meios artísticos a ideia de que aquele que se contenta com o último projeto, a última obra executada, tende a se cristalizar e, consequentemente, em muitos casos, perder a “chama” criativa, se é que podemos falar deste modo. Sendo assim, considerar uma pesquisa como completamente terminada é como abdicar da expectativa de retomá-la em um momento futuro. O retorno a temas já trabalhados é uma constante na história da arte e confesso que isto acontece rotineiramente em minha produção.

Também, novas descobertas técnicas visualizadas praticamente ao final do período da tese direcionaram as pesquisas que deverão ser feitas no campo da gravura para um novo patamar. Como, por motivos relativos ao funcionamento do mundo acadêmico com seus prazos, regras, etc., é necessário que esta tese tenha um “fim”, este será realizado através do álbum que dá nome ao projeto. Assim, as gravuras da série **IMAGENS DE SOMBRA**s tem a ingrata missão de por término ao percurso aqui relatado.

Confesso que não estou totalmente contente com estas imagens. Acredito que as obras produzidas, antes de ser um fim em si mesmas, são a estrada que me leva a uma nova linha de pesquisa. Entretanto, para que o prazo fosse cumprido, optei por incluir algumas imagens das dez realizadas e que penso serem as que apontam melhor o caminho que será trilhado a partir deste momento. Por uma curiosa inversão nos critérios desta Universidade a tese deve ser depositada – inclusive o exemplar que irá para a biblioteca – **antes** da defesa. Em muitas instituições ocorre o contrário, permitindo que algumas correções sejam feitas antes de se colocar documento tão importante à disposição do público. Neste momento, embora o álbum esteja “oficialmente” concluído, tendo inclusive sido exibido, estou começando novas

investigações que, caso resultem em obras, por razões óbvias, não estarão presentes na tese uma vez que a documentação fotográfica se dará no momento em que este estudo – em sua versão final – estiver sendo impresso.

De qualquer maneira, gostaria de enfatizar que o objeto de pesquisa não se encerra aqui. Devo mesmo dizer que sequer se iniciou com esta tese, uma vez que meu campo de estudos vem sendo este desde aproximadamente dez anos antes da entrada na pós-graduação. Portanto, onde terminarão de fato os problemas e descobertas presentes nesta última parte do trabalho é algo sobre o qual ainda não tenho uma resposta clara.



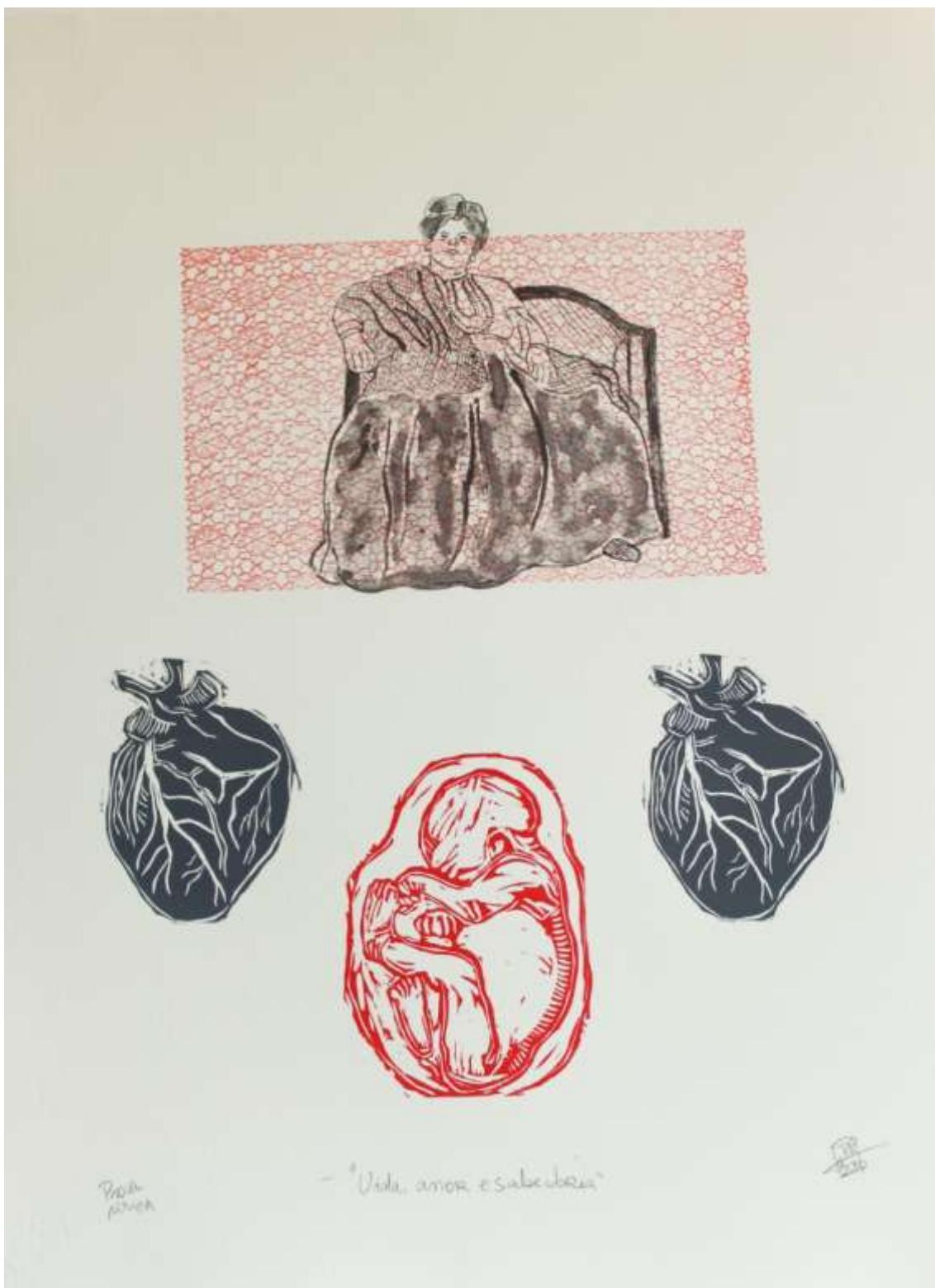
A Quebra das Correntes. Monotipia colorida sobre papel. 60,0 x 45,0 cm. 2010.



Detalhe da mão na obra *A Quebra das Correntes*. Linoleogravura aquarelada. 2010.



Detalhe de monotipia em plástico cristal na obra *A Quebra das Correntes*. 2010.



Vida, Amor e Sabedoria. Monotipia colorida e linoleogravura sobre papel. 60,0 x 45,0 cm. 2010.



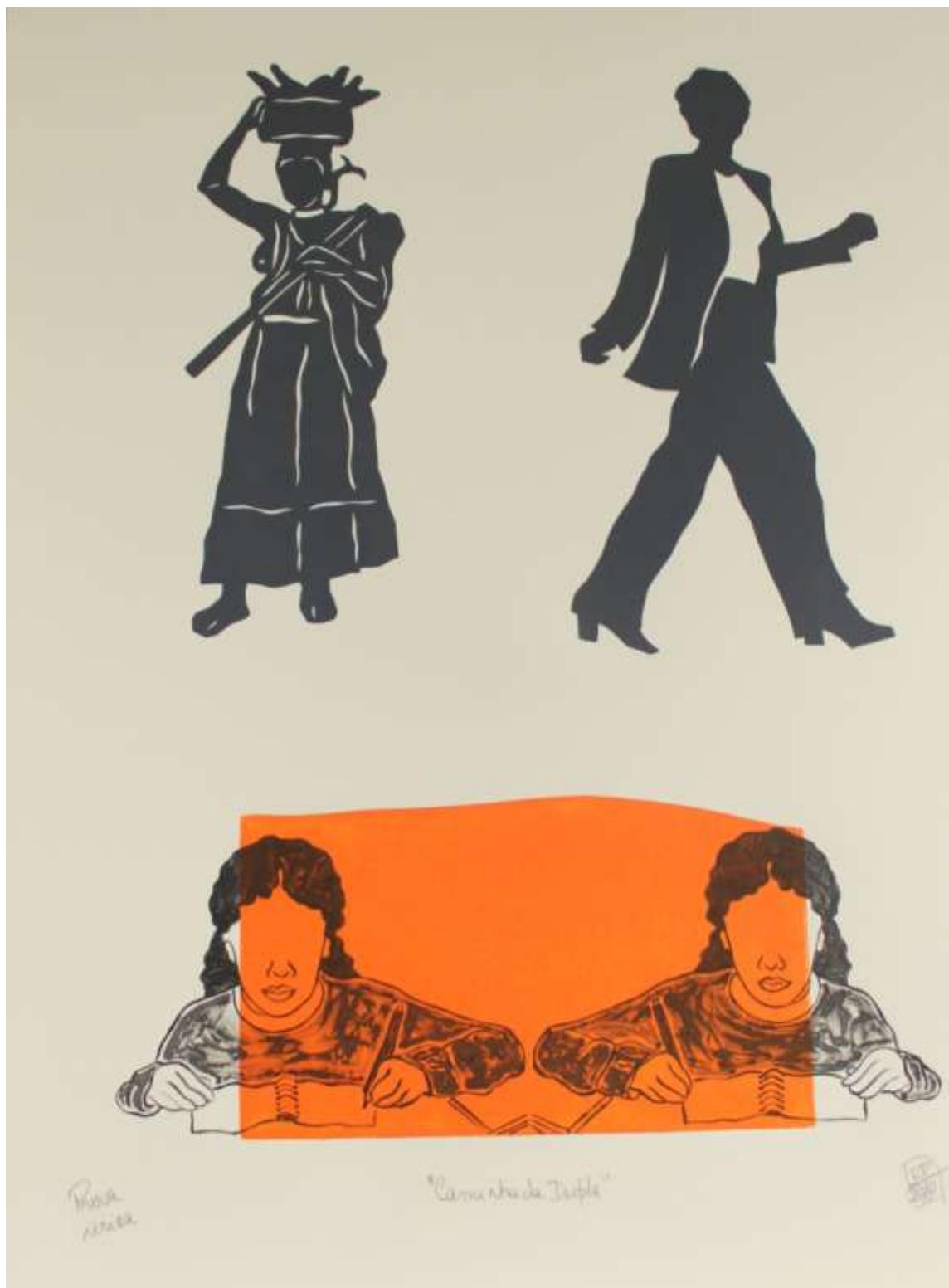
Detalhe de *Vida, Amor e Sabedoria*. Impressão de renda e Monotipia sobre papel. 60,0 x 45,0 cm. 2010.



Detalhe de *Vida, Amor e Sabedoria*. Impressão de renda e Monotipia sobre papel. 60,0 x 45,0 cm. 2010.



A Liberdade. Monotipia colorida e linoleogravura sobre papel. 60,0 x 45,0 cm. 2010.



Caminhada Dupla. Monotipia colorida e linoleogravura sobre papel. 60,0 x 45,0 cm. 2010.

Creio que todo este caminhar levou-me a pensar mais a fundo não só o papel da mulher negra na sociedade brasileira como, principalmente, resultou em que eu desenvolvesse mecanismos visuais que pudessem falar deste fato e sua importância.

O primeiro fato relevante a despertar minha atenção durante as pesquisas foi o papel aglutinador desempenhado por estas mulheres. Mães de santo, benzedeiras, parteiras, comerciantes, depois professoras, costureiras, atrizes, doutoras, pesquisadoras, etc., a mulher negra tem se colocado na linha de frente do desenvolvimento da população negrodescendente no país. Por motivos relativos ao *tempo de construção do trabalho*, como já assinalado anteriormente, optei por realizar a terceira e última parte da tese, que deveria apontar e discutir os fatos citados acima, utilizando as pesquisas já realizadas na área de impressão e que incluem a monotipia e a linoleogravura. Porém, acredito que estas não são as ferramentas mais interessantes para realizar visualmente estas discussões. Portanto, desdobramentos serão efetuados apontando para novas possibilidades técnicas que possam de fato transmitir ao menos parte desta caminhada na qual as negras são protagonistas, abrangendo os diversos aspectos citados acima. Compreendo que neste momento, pelo fato da terceira e última parte da tese estar operando com conceitos bastante diferentes daqueles tratados até então, a reflexão visual não tenha sido realizada com a sutileza e profundidade que o tema pede, pois isto deveria incluir na construção dos trabalhos elementos ainda não totalmente elaborados. Prova disto é uma investigação fotográfica iniciada há pouco, mas com grande potencial de desenvolvimento, e que representa um caminho a ser explorado. Algumas destas fotos podem ser vistas neste capítulo. Elas representam três gerações de mulheres de uma mesma família, que vem trabalhando e expandindo, corajosamente, o significado e o sentido do que é ser mulher e negra em nossa sociedade.

Retornando a questão da técnica, um exemplo relativo à necessidade de um maior refinamento se deu quando estava me questionando sobre a problemática da transmissão do conhecimento e do papel aglutinador desempenhado pelas líderes religiosas nas comunidades de negrodescendentes. Ao pensar em como tratar visualmente do assunto lembrei-me de um dado que me é muito caro em relação à indumentária das mães de santo e que diz respeito à grande presença de rendas e bordados diversos adornando estas roupas. À primeira vista, trabalhar com estes fatores pareceria apenas incluir elementos “decorativos”, de grande apelo

visual, ao trabalho. Porém, não devemos deixar de atentar ao fato de que estas vestimentas trazem em si dados importantes sobre a mãe de santo, a que santo ela ou seu grupo pertencem ou a quem se esta louvando no momento, só para citar os mais básicos. Todas estas informações podem ser adquiridas observando-se a cor e/ou o formato das roupas utilizadas. O mesmo pode ser dito em relação ao *movimento* de dança realizado por elas. A saia rodada e a dança circular reforçada pelo feitio da roupa representam, neste caso, muito mais que um tipo de vestimenta e movimentos. Elas representam a própria roda da criação e da vida, ligadas à geração e manutenção de saberes e conhecimentos ancestrais que ajudaram a forjar a identidade de um grupo étnico e que legaram importantes contribuições à cultura brasileira. Para representar conceitos tão subjetivos como estes, penso que é necessário procurar meios de resolução do trabalho mais sutis do que aqueles utilizados na construção visual da tese, pois os meios até aqui usados foram projetados para solucionar questões que lidavam com elementos quase opostos aos relatados acima.

Voltando ao álbum **IMAGENS DE SOMBRA**s, é necessário dizer que ele foi exibido no município de Carapicuíba, em São Paulo, como resultado do 1º Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras, realizado pelo CADON – Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo Santos Neves – em parceria com a Fundação Cultural Palmares, Ministério da Cultura e Petrobrás.

É importante destacar que o contato com o público – que foi uma constante na realização desta tese – foi de extrema importância na construção da fase final do projeto. Não acredito nos possíveis benefícios de um isolamento acadêmico em relação à produção do/a artista que está na universidade, seja aluno de mestrado ou doutorado. Em alguns casos, mesmo alunos da graduação podem se beneficiar de um embate claro e direto de sua obra com o público. Se não, como saber se estamos alcançando os objetivos propostos, não os acadêmicos, mas aqueles presentes dentro da pesquisa de cada criador? As respostas trazidas a mim pelo público que frequentou a mostra, bem como o “comportamento” das obras de arte no espaço expositivo, como já havia ocorrido anteriormente no caso das *Amas* da Fazenda Mato Dentro e da Exposição **TECIDO SOCIAL**, na Galeria Virgílio, mostraram que este é um caminho fecundo a ser seguido.

Devo deixar claro, entretanto, que as obras do álbum **IMAGENS DE SOMBRA**s

apesar de não me satisfazerem de todo como artista, pois acredito que outros procedimentos técnicos apenas vislumbrados poderiam trazer uma melhor resolução ao trabalho, contêm em si as sementes dos futuros desdobramentos que deverão surgir a fim de realizar de modo satisfatório as discussões que estão por vir. Além disso, alguns resultados positivos podem ser vistos nesta série. Dentre eles podemos destacar dois que são de extrema importância.

O primeiro destes ganhos foi a consolidação de uma técnica própria desenvolvida para se ajustar à minha poética e às necessidades do meu trabalho. Considero isto uma excelente aquisição uma vez que foram realizadas várias pesquisas, com diversos materiais, resultando em um modo de produzir que procura cumprir as necessidades intrínsecas da obra que está sendo elaborada, fazendo assim com que a imagem final, resultado de uma ideia, traga em si toda a potência contida no plano original. Acredito que isto não é pouco e me dou por satisfeita ao perceber que este álbum, o último da série, consolidou meios de produção que poderão ser utilizados em outros momentos, pois, estão devidamente estudados, organizados e documentados.

O segundo fato positivo, talvez o mais importante, foi abrir caminho para imagens que trazem novas possibilidades de trabalho, como um maior uso de elementos vazados que, à primeira vista e como já foi discutido, chegam a beirar o “decorativo”, e o uso de outras técnicas juntamente com a gravura, como é o caso da aquarela colorindo alguns linóleos. Um maior número de “manchas” que tornam o trabalho mais pictórico, solução esta que poderá ser utilizada em outros momentos, também aparece nas obras contidas no álbum. Entretanto, o elemento que mais me mobiliza nestas imagens finais é o retorno do trabalho a meios técnicos mais condizentes com uma produção gráfica que, poderíamos talvez, chamar de mais convencional e calcada no estudo do desenho. Confesso que neste momento sinto falta de uma gravura que tenha o desenho como base, uma gravura que poderíamos chamar, talvez, de mais “clássica”. Porém este retorno só é possível após um mergulho profundo num modo de produção da imagem fundamentada no instantâneo e na velocidade da internet. Novos olhos, que passaram por experiências digitais, contemplam a possibilidade de outros trabalhos, agora refrescados por uma consciência diferente do ato de desenhar e produzir imagens. Poderia eu esperar um “fechamento” melhor para esta tese que a abertura de uma estrada para futuras produções? Oxalá o tempo mostre que estou certa.



Lurdes. Da série **A LINHA DA VIDA**. Fotografia digital P&B sobre papel. 2011.



Sandra. Da série **A LINHA DA VIDA**. Fotografia digital P&B sobre papel. 2011.



Lia. Da série **A LINHA DA VIDA**. Fotografia digital P&B sobre papel. 2011.

TEXTOS PUBLICADOS ANTERIORMENTE

1. Texto para o **PANORAMA 97** do MAM, São Paulo.

A RESPEITO DOS TRABALHOS EXPOSTOS

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas.

No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito de preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão.

Dentro deste pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurado, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo.

Apropriar-me do que é recusado e malvisto. Cabelos. Cabelo “ruim”, “pixaim”, “duro”. Cabelo que dá nó. Cabelos longe da maciez da seda, longe do brilho dos comerciais de shampoo. Cabelos de negra. Cabelos vistos aqui como elementos classificatórios, que distinguem entre o bom e o ruim, o bonito e o feio.

Pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca.

Rosana Paulino, 1997

2. Texto para a exposição **TECIDO SOCIAL**.

Tecido social. O avesso que não se vê, as bordas da cidade e da sociedade. A costura que deveria estar no avesso, invisível, é trazida à frente, para o primeiro plano, demonstrando a tentativa de se criar uma sociedade feita de retalhos opostos onde, de uma maneira que poderíamos chamar de “Franksteiniana” costuram-se partes antagônicas, díspares, de um mesmo corpo social comum, tentando fazer com que realidades socioculturais extremamente distintas convivam harmonicamente em um mesmo espaço, convivência esta buscada não pelo ato de ouvir e interagir com o outro, mas pela supressão dos direitos e pela cegueira diante do desafio.

Dentro desta perspectiva, individualidade e coletividade se chocam de modo que todos perdem. Cultura “erudita” e cultura “popular”, alto e baixo, o tecnológico e o primitivo, exclusão e inclusão, todos os paradoxos de uma grande metrópole costurados, trazendo aquilo que se pretende esconder, que se finge não ver, ao olhar público.

Ao grande pano somam-se as gravuras da série **DAS SOMBRAIS: 2º ATO**, repetindo elementos que estão presentes no tecido coletivo, desta vez individualizando pequenos dramas que ocorrem no dia-a-dia da cidade. Mágicas que parecem manipular nossas carências, nossas faltas. Coelhos tirados das cartolas da publicidade, do sonho de “chegar lá” (chegar onde????) e que vão minando aos poucos o sentido mais amplo do que poderia ser uma vida em sociedade, onde todos tenderiam mais a ganhar que a perder. Sombras nas paredes, retiradas de um antigo manual⁹ de entretenimento, são colocadas agora sob nova perspectiva ganhando em ironia o que perderam em inocência e pureza.

São também retiradas da grande caixa de Pandora contemporânea, a internet, as imagens que deram origem ao “PowerPoint/vídeo jurássico” que acompanha a mostra. Jurássico porque tecnologia que hoje muitas crianças dominam, ancestral dentro do universo dos computadores atuais, mas ainda assim tecnologia, pois requer um aparato minimamente

⁹ *Hand Shadows to be Thrown Upon the Wall*, de Henry Bursill, originalmente editado em 1859 e disponibilizado na internet pelo projeto Guttenberg.

digital para ser feito. Tecnologia paradoxal, antiga e contemporânea ao mesmo tempo. O ultra plus da técnica convivendo com a mais remota desigualdade. Paradoxos presentes em um país que nos permite ver Zóio, 24 anos, bolsos cheios de pens 64 gigas fugindo da polícia na 25 de março. Zóio: semianalfabeto. Pen drive 64 gigas: cabe uma biblioteca dentro.

E assim vamos levando....

Rosana Paulino, abril de 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Nelson (Org.) *Arte Afro-Brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

_____ (Org.) *4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane e EBERSOLE, Lucinda. *Women, Creativity and the Arts – Critical and Autobiographical Perspectives*. Nova York: Continuum, 1995.

ARAÚJO, Emanoel (Org.) *Negro de Corpo e Alma*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A Negação do Brasil: O Negro na Telenovela Brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

AYÓN, Kátia. *Nkame: Belkis Ayón*. Espanha: Turner Edition, 2010.

BANDEIRA, Julio (Org.) *Jean Baptiste Debret – Caderno de Viagem*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2006.

_____ e LAGO, Pedro Correia do. *Debret e o Brasil: Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2007.

BARBOSA, Ana Mãe (Org.) *Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias Internacionais*. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

_____ (Org.) *Arte-Educação: Leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

BELL, Julian. *Uma Nova História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte – Uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2006.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai – escritos e entrevistas*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000.

BUTI, Marco e LETYCIA, Anna (Org.) *Gravura em metal*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/EDUSP, 2002.

CAMARGO, Iberê e CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999.

CLARKE, Duncan. *African Art*. Londres: Bison Books, 1995.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2007.

COSTA, Marcus da Lontra e MATTOS, Armando. *Poética da resistência – Aspectos da gravura brasileira*. São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1994.

COSTELLA, Antonio Fernando. *Breve história ilustrada da xilogravura*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2003.

DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Editora Capivara, 2002.

DIXON, Annette. *Kara Walker, Pictures from Another Time*. Nova York: University of Michigan Museum & D.A.P Art Publishers, 2005.

DURDEN, Mark. *Dorothea Lange*. Londres: Phaidon Press Limited, 2006.

ECO, Umberto (Org.) *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____ (Org.) *História de Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIADE, Mircea. *El vuelo mágico*, Madrid: Ediciones Siruela, s/d.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FAJARDO, Elias, SUSSEKIND, Felipe e VALE, Márcio do. *Gravura: Oficinas*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2002.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org.) *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FINLEY, Cheryl e HASSAN, Salah M. (Ed.) *Diaspora Memory Place: David Hammons, Maria Magdalena Campos-Pons, Pamela Z.* New York: Prestel, 2008.

GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente: A Teoria das Inteligências Múltiplas*. Porto Alegre: Editora Artmed, 2002.

GÓMEZ, Nadia Ugalde e RIVERA, Juan Rafael Coronel. *Frida Kahlo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006.

GRIFFITH, R. Marie e SAVAGE, Barbara Dianne (Org.) *Women and Religion in the African Diaspora – Knowledge, Power and Performance*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

HERKENHOFF, Paulo, SCHWARTZMAN, Allan e STORR, Robert. *Louise Bourgeois*. Londres: Phaidon Press Limited. 2004.

_____ e BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *Manobras Radicais*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

_____ *Representação do Negro nas Índias Ocidentais: Barléu, Post e Eckout*. In *O Brasil e os Holandeses*. Rio de Janeiro: Sextante Artes/GMT Editores, 1999.

HERSKOVIT, Anico. *Xilogravura arte e técnica*. Porto Alegre: Tchê editora, 1986.

HEYNEN, Julian; LINGWOOD, James e VETTESE, Ângela. *Thomas Schutte*. Londres: Phaidon Press Limited, 2006.

JOAQUIM, Maria Salete. *O Papel da Liderança Religiosa Feminina na Construção da Identidade Negra*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2001.

KOSSOVITCH, Leon, LAUDANNA, Mayra e RESENDE, Ricardo. *Gravura - Coleção Arte Brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural em coedição com Cosac & Naify, 2000.

KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu – o negro na iconografia brasileira do século XIX*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

KREJCA, Ales. *Las técnicas del grabado*. Madri: Editorial Libsa, 1990.

LUNA, Sergio Vasconcelos de. *Planejamento de pesquisa: uma introdução*. 8. ed. São Paulo: Editora PUC-EDUC, 2005.

MACPHEE, Josh (Org.) *Paper Politics – Socially Engaged Printmaking Today*. Califórnia: PM Press, 2009.

MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Portugal: Editora Ulisseia, s.d.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da Calunga grande – Três séculos de imagem sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado, 2000.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006.

RIBEIRO, Antonio Pinto (Org.) *Réplica e Rebeldia – Artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique*. Lisboa: Instituto Camões, 2006.

RECKITT, Helena e PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. 2. ed. Londres: Phaidon Press Limited, 2006.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *Mulher negra, homem branco – Um breve estudo do feminino negro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

SEMIN, Didier; GARB, Tamar e KUSPIT, Donald. *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon Press Limited, 1997.

SCHUMAER, Schuma e VITAL-BRAZIL, Érico. *Mulheres Negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

STERLING, Susan (Org.) *Virgin Territory – Women, Gender and History in Contemporary Brazilian Art*. Washington: The National Museum of Women in the Arts, 2001.

VISO, Olga M. *Ana Mendieta – Earth body. Sculpture and Performance, 1972-1985*. Washington: The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution and Hatje Cantz Publishers, 2005.

WEITMAN, Wendy. *Kiki Smith: Prints, Books and Things*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2003.

WELLING, Wouter e HUBNER, Irene. *Roots and More – The Journey of the Spirits*. Berg en Dau: Afrika Museum, 2009.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte*. Campinas: Editora Autores Associados, 2001.

TESES

BUTI, Marco. “8.03: a arte na Universidade, a Universidade na arte”. Tese (livredocência). Universidade de São Paulo, ECA/USP. São Paulo: 2008.

CLEVELAND, Kimberly Laura. *New Center, Old Periphery: Race, Identity and Regional Thematic Influences in Afro-Brazilian Art*. Tese (doutorado) – Iowa Art Institute, Iowa, USA: 2007.

COSTA, Warley da. *As Imagens da Escravidão nos Livros de História do Ensino Fundamental: Representações e Identidades*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro: 2006.

DA SILVA, Marcia Regina. *Processo de Criação Artística – Um Sistema Evolutivo, Complexo e Organizado*. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 1997.

FRANÇA JÚNIOR, J.L. *Verses, Subverses and Subversion in Contemporary Postcolonial Poetry – The arts of resistance in the works of Linton Kwesi Johnson and Lesego Rampolokeng*. Dissertação (mestrado) – University Of Cape Town, South Africa: 2009.

LOUREIRO, João Eduardo. *Projeto Para a Ocupação de Uma Casa: Revisão Crítica*. Dissertação (mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP. São Paulo: 2007.

ARTIGOS DIVERSOS

ALEXINO FERREIRA, Ricardo. *Quando a imprensa branca fala da gente negra: A visão eurocêntrica da imprensa na cobertura de afrodescendentes*. In: CARRANÇA, Flávio e BORGES, Rosane da Silva (Org.) *Espelho Infiel: O negro no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

BITTENCOURT, Circe. *O material serve apenas como apostila para realizar a avaliação*. Boletim Desafios da Conjuntura: As mudanças na rede de educação Paulista. ONG Ação Educativa: São Paulo: n. 25 pg. 15, 2008.

GILLIAM, Ângela e Onik' A. *Negociando a subjetividade de Mulata no Brasil*. Revista Estudos Feministas. Rio de Janeiro: vol.3 n. 2 pg. 525-543, 1995.

SILVA BENTO, Maria Aparecida. *A mulher negra no Mercado de trabalho*. Revista Estudos Feministas. Rio de Janeiro: vol.3 n. 2 pg. 479-488, 1995.

ARTIGOS E CAPÍTULOS DE LIVROS BAIXADOS DA INTERNET

BUTI, Marco. *Caros Artistas, pesquisem. É suficiente*. Baixado do site do artista (<http://www.artebr.com/marcobuti/te2.html>). Acessado em 28/06/2010.

NOGUEIRA, Izildinha B. *O corpo da mulher negra*. Revista eletrônica ANTROPOSMODERNO (www.antroposmoderno.com/textos). Acessado em 27/05/2009.

SCANDIUCCI, Guilherme. *Cultura HIP HOP: um lugar psíquico para a juventude negro-descendente das periferias de São Paulo*. Revista eletrônica RUBEDO (www.rubedo.psc.br/Artigos). Acessado em 08/12/2008.

SANTOS, Boaventura de Souza: *Um Discurso sobre as Ciências*. Versão ampliada do texto proferido na abertura das aulas na Universidade de Coimbra no ano letivo de 1985/86. Acessado pelo Scribd (www.scribd.com/doc/16663995/Boaventura) em 08/09/2009.

SANTOS, Milton. *Ser negro no Brasil hoje*. Revista eletrônica ANTROPOSMODERNO (www.antroposmoderno.com/textos). Acessado em 27/05/2009.

SITES

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. (www.ibge.gov.br). Acessado em diferentes momentos durante a construção da tese.

Laboratório de Análises Econômicas, Históricas, Sociais e Estatísticas das Relações Raciais - LAESER. (www.laeser.ie.ufrj.br/). Acessado em diferentes momentos durante a construção da tese.