



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - PPGAV  
MESTRADO INTERINSTITUCIONAL UFBA/EMBAP**

**JULIANE FUGANTI CASAGRANDE**

**JARDIM DE PASSIFLORA:  
IMPRESSÕES, MARCAS E DEVANEIOS**

**Salvador  
2011**

**JULIANE FUGANTI CASAGRANDE**

**JARDIM DE PASSIFLORA:  
IMPRESSÕES, MARCAS E DEVANEIOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Área de concentração: Linguagens Visuais. Linha de pesquisa: Processos Criativos.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Celeste de Almeida Wanner

**Salvador  
2011**

## TERMO DE APROVAÇÃO

JULIANE FUGANTI CASAGRANDE

JARDIM DE PASSIFLORA:  
IMPRESSÕES, MARCAS E DEVANEIOS

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Celeste de Almeida Wanner  
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dulce Regina Baggio Osinski  
Universidade Federal do Paraná-  
UFPR

Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos  
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Salvador, de dezembro de 2011.

*À minha família.  
Dedico este trabalho a Jeferson,  
Gabriela e Julia.*

## AGRADECIMENTOS

À Professora Dr.<sup>a</sup> Maria Celeste de Almeida Wanner, minha orientadora, pelo incentivo e por sua generosa dedicação.

À Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Embap, nas pessoas da sua Diretora Anna Maria Lacombe Feijó e da sua Vice-diretora Solange Pitanguiera, que apoiaram incondicionalmente este projeto desde o início.

À Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, EBA/UFBA, na figura de seu Diretor Roaleno Costa e de seu Vice-diretor Luiz Alberto R. Freire, pela oportunidade de realizar este Programa de Mestrado Interinstitucional, Minter, com o qual fomos contemplados.

Ao Professor Dr. Zeferino Perin, Assessor da Pós-graduação da Embap, que tornou possível este Minter em Artes Visuais, entre a Escola de Música e Belas Artes do Paraná e a Universidade Federal da Bahia.

À Professora Dr.<sup>a</sup> Maria Hermínia Oliveira Hernández, que coordenou o Mestrado em Artes Visuais da EBA/UFBA, que, juntamente com o Assessor de Pós-Graduação da Embap, não mediu esforços para a realização deste Minter.

Aos professores do mestrado da EBA/UFBA, em especial ao professor Dr. Eriel de Araújo Santos, pelas suas colocações e conhecimentos transmitidos.

Aos colegas do mestrado que, na convivência acadêmica, enriqueceram-me com as discussões estéticas e com a demonstração de amizade.

Aos amigos, Dulce Osinski, Roberto Pitella, Pedro Luiz Gória, Rossana Guimarães, Marcelo Conrado e Glauco Menta que, em diferentes circunstâncias, me ajudaram neste período, seja por indicação de bibliografia e empréstimos de livros que foram fundamentais para a realização deste projeto, seja por suas sugestões e conselhos, desejando o meu sucesso.

Ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná, MAC, nas pessoas de Alfi Vivern e Lenora Pedroso, que possibilitaram a exposição de conclusão do projeto.

À Fundação Araucária, pelo apoio para a viabilização do projeto.

## RESUMO

*Jardim de passiflora: Impressões, marcas e devaneios* é o título desta dissertação na linha de pesquisa de Processos Criativos. Partindo de experimentações teóricas e práticas, almejou-se realizar uma pesquisa na qual a obra fosse o objeto central de investigação, considerando o seu processo de criação e as variações que ocorreriam na sua realização. No decorrer desse processo, questões da memória e da contemporaneidade relacionadas ao conceito de imprimir foram surgindo, ao mesmo tempo que as técnicas de desenho, fotografia, gravura e cerâmica foram se entrelaçando. Os autores eleitos para dar suporte à pesquisa foram: Gaston Bachelard, Georges Didi-Huberman e Maria Celeste Wanner, entre outros.

**Palavras-chave:** Passiflora. Impressões. Gravura. Cerâmica. memória.

## ABSTRACT

*Passiflora Garden: Prints, marks and day dreams* is the title of this dissertation on creative processes. Starting from theoretical and practical experimentations, we aimed to perform a search in which the work of art was the main research object, considering its creation process and the variations occurring in its development. During the research process of *passiflora*, issues regarding memory and contemporaneity arose, related to concepts of printing, as well as techniques such as design, photography, printing and ceramics entwined. The authors elected to support the research were: Gaston Bachelard, Georges Didi-Huberman and Maria Celeste Wanner, among others.

**Key words:** Passiflora. Prints. Printmaking. Ceramics. Memory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 -	Série <i>Paisagens noturnas</i> (Juliane Fuganti).....	27
Foto 2 -	Série <i>Tangará</i> (Juliane Fuganti) .....	28
Foto 3 -	Série <i>Outono à maneira-negra</i> (Juliane Fuganti).....	28
Foto 4 -	Série <i>Cristais</i> (Juliane Fuganti) .....	29
Foto 5 -	Série <i>Cristais</i> (Juliane Fuganti) .....	29
Foto 6 -	Série <i>A origem do mundo</i> (Juliane Fuganti) .....	30
Foto 7 -	Série <i>A origem do mundo</i> (Juliane Fuganti) .....	31
Foto 8 -	Sem título (Juliane Fuganti).....	32
Foto 9 -	Sem título (Juliane Fuganti).....	32
Foto 10 -	<i>Trevo de quatro folhas</i> (Juliane Fuganti) .....	33
Foto 11 -	Série <i>Flores</i> (Juliane Fuganti) .....	34
Foto 12 -	Instalação de cerâmicas composta por doze peças biqueima de dimensões variáveis (Juliane Fuganti) .....	34
Foto 13 -	Série <i>Flores-bichos</i> (Juliane Fuganti).....	35
Foto 14 -	Série <i>Flor de maracujá</i> (Juliane Fuganti).....	35
Foto 15 -	Série <i>Flores-bichos</i> (Juliane Fuganti).....	36
Foto 16 -	Foto do jardim de Monet.....	49
Foto 17 -	Kiki Smith - Instalação com desenhos, esculturas e objeto.....	51
Foto 18 -	Sem título (Anselm Kiefer).....	54
Foto 19 -	Foto da flor de maracujá – <i>Passiflora</i> .....	57
Foto 20 -	Foto do botão da flor de maracujá.....	57
Foto 21 -	Ilustração botânica da flor de maracujá (Etienne Denisse) .....	58
Foto 22 -	Foto do botão da flor de maracujá, secando .....	60
Foto 23 -	Foto da flor de maracujá.....	60
Foto 24 -	Série <i>Jardim de Passiflora</i> (Juliane Fuganti) .....	70
Foto 25 -	Série <i>Jardim de Passiflora</i> (Juliane Fuganti) .....	70
Foto 26 -	Veste com padronagem inspirada na <i>Passiflora</i> .....	72
Foto 27 -	Série <i>Passiflora</i> (Juliane Fuganti).....	73
Foto 28 -	Forma para fazer múltiplos.....	74
Foto 29 -	Múltiplo da Série <i>Passiflora</i> (Juliane Fuganti) .....	75
Foto 30 -	Série de protótipos em porcelana (Juliane Fuganti) .....	75



Foto 31 - Juliane Fuganti, trabalhando no atelier de Glauco Menta em Curitiba .....	76
Foto 32 - Foto do Maracujá em preto e branco.....	79
Foto 33 - Decalque para cerâmica a partir da foto do maracujá trabalhada .....	80
Foto 34 - Instalação de dez peças em cerâmica, com duas ou três queimas, com decalque e buril (Juliane Fuganti).....	81
Foto 35 - Série <i>Passiflora</i> (Juliane Fuganti).....	82
Foto 36 - Série <i>Passiflora</i> (Juliane Fuganti).....	83
Foto 37 - Série <i>Passiflora</i> (Juliane Fuganti).....	83
Foto 38 - Instalação <i>Jardim de Passiflora</i> (Juliane Fuganti) .....	84
Foto 39 - <i>Passiflora</i> , (Juliane Fuganti) .....	85
Foto 40 - Série <i>Passiflora</i> (Juliane Fuganti).....	86
Foto 41 - Foto do botão de maracujá secando .....	87
Foto 42 - Detalhe das cerâmicas que compõem a espiral (Juliane Fuganti) .....	88
Foto 43 - Vista da exposição <i>Jardim de Passiflora</i> (Juliane Fuganti) .....	89
Foto 44 - Aquarelas conjunto da obra.....	91
Foto 45 - Aquarela de <i>Passiflora</i> (Juliane Fuganti).....	92

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2</b>	<b>JARDINS POSSÍVEIS</b> .....	16
2.1	GRAVURA E CERÂMICA - UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E CONCEITUAL .....	16
2.2	O RETORNO DAS TÉCNICAS TRADICIONAIS NO SÉCULO XXI.....	18
2.3	QUESTÕES DA REPRODUTIBILIDADE – MÚLTIPLOS .....	22
<b>3</b>	<b>EVOLUINDO PARA UM JARDIM</b> .....	24
<b>4</b>	<b>JARDINS IMAGINARIOS: ESPAÇO DE DEVANEIO ATRAVÉS DA PASSIFLORA</b> .....	43
4.1	JARDINS POSSÍVEIS .....	43
4.2	JARDINS IMAGINÁRIOS.....	50
4.3	JARDIM SECRETO – O TEMPO DE PASSEIO .....	53
4.4	A FLOR-DA-PAIXÃO QUE HABITARÁ O MEU JARDIM – PEQUENA HISTÓRIA .....	58
4.5	O TEMPO DE PASSEIO – NOVAS INVESTIGAÇÕES E ENCONTROS....	68
4.6	INSTALAÇÃO - JARDINS DE PASSIFLORA .....	78
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	93
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	95
	<b>ANEXO - TEXTOS DE CRÍTICOS SOBRE A OBRA DE JULIANE FUGANTI ...</b>	99

## 1 INTRODUÇÃO

*Jardim de Passiflora: Impressões, marcas e devaneios* é o resultado de uma pesquisa teórico-prática acerca dos conceitos de imprimir, gravar e deixar um registro, e da poética dos jardins e dos seus desdobramentos nas linguagens da gravura em metal e da cerâmica, ambas como linguagem visual contemporânea. A pesquisa foi realizada no âmbito do Programa de Mestrado Interinstitucional, Minter, entre a Escola de Música e Belas Artes do Paraná e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Utilizando a flor de maracujá ou Passiflora e a ideia de um jardim imaginário, iniciei uma investigação em que o objetivo principal foi explorar as interfaces possíveis entre a gravura em metal e a cerâmica, a ampliação, os desdobramentos e a expansão do meu processo criativo, examinando a sua contribuição para o conhecimento da arte, permeado por questões referentes às minhas memórias e à minha trajetória pessoal de artista.

Assim como Monet criou seu jardim de Ninfeias, porque eram as flores que o inspiravam para trabalhar questões relacionadas à pintura, eu crio o meu próprio Jardim de Passifloras, por serem estas flores a minha fonte de inspiração, o meu retorno à infância.

Esse espaço é um reencontro com o sossego que Bachelard tão bem coloca com a metáfora das águas tranquilas. Num jardim criado com flores eleitas cuidadosamente, Monet achou seu refúgio, sua fonte de inspiração para trabalhar a pintura. Dentro da ideia de Bachelard em *O Direito de sonhar* (1994), sonho com meu jardim, talvez uma alusão ao jardim do paraíso que o ser humano tanto almeja. Na harmonia desse lugar planejado ou não é que o ser contemporâneo consegue ponderação para suportar o peso das transformações urbanas e midiáticas, que o confundem, recuperando sua energia vital, seu equilíbrio, em meio à ilusão do mundo, à fugacidade das lembranças.

Assim como Monet, penso um lugar onde caibam as nossas necessidades, para ali poder contemplar as flores favoritas, os aromas que remetem a momentos que queremos reviver, um jardim dentro dos jardins, uma volta ao aconchego do lar, um porto seguro, que sempre estará lá para proporcionar momentos de prazer.

Através desse olhar para os nossos dias atuais, retomo minhas lembranças de infância, algumas delas presentes na minha obra. As imagens construídas na minha gravura remontam a um lugar de desejo, de atração, de sedução, imbuídas de forte carga pessoal.

Segundo Baudelaire (1993, p.212), "a criança vê tudo como novidade; está sempre embriagada, nada se parece mais com o que chamamos de inspiração do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor".

Ao trazer essas lembranças do passado, pretendo reconstruí-lo e rememorar-lo por meio de uma instalação, utilizando a gravura em metal, o desenho, a aquarela a fotografia e a cerâmica. Nesta pesquisa, o foco principal é escolher a forma mais apropriada para o desenvolvimento de minhas ideias, visto que "quaisquer que sejam as linguagens visuais o que permanecerá dando sentido a elas é o seu caráter sógnico e a necessidade de um suporte sensível para que o artista possa materializar suas ideias" (WANNER, 2010, p.91).

Sendo este projeto de pesquisa uma experiência autobiográfica, trago também a rememoração das técnicas tradicionais presentes neste século como gravadora, marcado pela fabulação de artista. Um lugar para encontrar a imaginação, o devaneio onde não existem arrependimentos nem abandonos, onde há espaços para os sonhos. Retomo as imagens que estão armazenadas no meu inconsciente e que estão sempre presentes na minha obra.

Quanto à minha experiência pessoal com a gravura, minha trajetória se inicia em 1983, quando fui conhecer os ateliers de gravura do Solar do Barão, em Curitiba. Lá iniciei na litografia com Mazé Mendes, permanecendo até 1986. Nesse período fui aprender gravura em metal no atelier de Uíara Bartira e ingressei na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), no Curso Superior de Pintura. Entre 1988 e 1990, trabalhei no Solar do Barão como orientadora de gravura em metal, quando realizei uma pesquisa misturando as diversas escolas e técnicas. Comigo trabalhava também Dulce Osinski, uma artista que tinha feito especialização na Polônia em 1986-87, sobre a gravura em metal colorida. Durante esse período, trabalhei placas de grande dimensão, água-forte e água-tinta, tendo como tema paisagens noturnas, coloridas com policromia, técnica do Hayter em preto e branco. O meu trabalho em 1988 passou por uma ruptura muito grande, devido a um grave acidente no âmbito da vida particular, que me fez abandonar a cor, voltando-me totalmente ao preto

como uma espécie de luto, e comecei uma série de paisagens noturnas. Fui buscar na poética da paisagem valores para reencontrar a paixão pela gravura.

Na construção desta pesquisa, visualizo o momento que pode ser definido como o início desta investigação. Este se deu há dois anos, em consequência de um projeto de exposição para a Casa Andrade Muricy, em Curitiba, onde participei com uma instalação que dialogava com conceitos de rememoração.

Sobre a minha obra apresentada ao lado da foto de uma Passiflora do meu jardim, estava uma carta em que eu explicava o meu trabalho, intitulado *Jardim secreto de Passiflora*.

Assim se deu o interesse na investigação tendo um jardim de passifloras como poética a partir de reflexões sobre o processo criativo, a técnica e a busca de uma imagem que conseguisse traduzir meus anseios.

No campo teórico, os principais autores que norteiam conceitualmente as investigações desta pesquisa são Gaston Bachelard, Cecilia Salles, Maria Celeste Wanner, Anne Cauquelin, Walter Benjamin e Rosalind Krauss, entre outros.

No livro *Gesto Inacabado* (2009) e *Arquivos de Criação* (2010), Cecília Salles, ao tratar das questões do processo criativo, aborda o trajeto como tendência, o período de maturação, o percurso do processo criativo, o projeto poético e de criação do artista. Salles afirma que o artista, no seu processo criativo, quando termina uma obra já começa a seguinte, como um processo contínuo e em rede de construção.

Em relação à maturação do processo, para Salles, o resultado final do artista pode ser completamente diferente da ideia inicial, pois a obra vai se realizando à medida que é experimentada, vivenciada, e isso pode gerar modificações radicais no que se refere à concepção original.

Maria Celeste Wanner, no livro *Paisagens Sígnicas* (2010), aborda a natureza da arte, o modo como práticas diversas são construídas junto ao seu processo criativo, o pluralismo na contemporaneidade. Propõe reflexões sobre o retorno das técnicas tradicionais, como pintura, desenho, gravura, fotografia, dentro do contexto atual, muito bem exemplificadas por artistas como Kiki Smith, Louise Bourgeois, Anselm Kiefer, entre outros, como um encontro ecumênico das linguagens em que tudo pode andar lado a lado.

Anne Cauquelin, no livro *A Invenção da Paisagem* (2007) e Gaston Bachelard, em *A Poética do espaço*, *A água e os sonhos*, *A intuição do instante* e *O ar e os*

*sonhos*, abordam a filosofia poética do devaneio, enfocando questões da memória, do registro e do tempo.

A questão da memória será um elemento privilegiado em meu trabalho e sobre ela Bachelard (2007, p.38) afirma que: "guardiã do tempo, guarda apenas o instante; ela não conserva nada, absolutamente nada, de nossa sensação complicada e factícia que é a duração". Já quanto à poética do espaço, o autor (1996, p.151) trata da imagem construída pela imaginação, resquícios de lembranças: "Então, do fundo do seu canto, o sonhador recorda todos os objetos de solidão, objetos que são lembranças de solidão e que são traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto". Sobre os trajetos do cotidiano, Bachelard afirma que são carregados de significados. É dele a ideia de espaço vivido, tornado lugar, tornado concha e que é referência poética, mediante as suas memórias para o processo de criação do artista. O sonhador, em seu canto, riscou o mundo num devaneio minucioso que destrói um a um todos os objetos do mundo. O canto torna-se um armário de lembranças. Tendo transposto os mil pequenos umbrais da desordem das coisas na poeira, os objetos-lembranças põem em ordem o passado.

Transpondo a visão poética de Bachelard sobre os cantos da casa, para o trabalho a ser desenvolvido nesta pesquisa, Canton (2008, p.3) comenta:

No trabalho de Juliane Fuganti, [...] se o que se vê na tessitura da cidade são a cor do cimento e as flores de vinil, o olhar singular da memória da artista fabrica flores que reinventam uma organicidade. Dessa flora improvável, que ganha forma escultórica aos poucos, no desenho e na manipulação do barro, brotam inúmeras variações. Flores viram bichos – sapos, lagartixas, salamandras. Ora se transvestem de espécies carnívoras, que parecem ter saído de uma fábula infantil e misteriosa. Transfigurando a ideia de natureza para uma linguagem quase barroca, cheia de estranhamentos, Fuganti recria a possibilidade de uma memória antes do cinza. E quando a artista faz transbordar e borrar as formas, na exploração bidimensional dos papéis e telas, essa mesma memória se dissolve até se tornar informe. São possibilidades de lembranças que se expandem.

Alguns artistas estão sendo pesquisados seja pela aproximação com o tema, seja pelos aspectos técnicos ou formais. Dentre os mais importantes, estão: Anselm Kiefer, Philip Taaffe, Kiki Smith e Adriana Varejão, os quais têm em comum em suas poéticas os temas da natureza e da memória.

A importância de Kiefer se deve à forma como este artista trabalhou as questões da cultura germânica, das suas perdas, das memórias da guerra através da paisagem. Taaffe, artista norte-americano, investiga a flora e também constrói

uma obra usando elementos da botânica. Kiki Smith é uma das artistas que mais se aproximam da minha obra, por ser gravadora, desenhista e por trabalhar de uma maneira diversificada com materiais, por meio de instalações, com repertório visual voltado para a natureza, flores, animais, fantasias etc. Adriana Varejão também possui um trabalho sobre plantas alucinógenas, o qual tem uma proximidade com minha pesquisa sobre a passiflorina.

Algumas questões norteiam esta investigação, a saber: como posso estabelecer um diálogo entre a gravura em metal e a cerâmica utilizando a Passiflora, com suas propriedades botânicas, bem como simbólicas? As ilustrações encontradas em livros de botânica e na internet poderão servir de inspiração e para uma releitura para novas experimentações na gravura? Partindo da gravura em metal, posso estabelecer um diálogo com a cerâmica e trabalhar com estas duas linguagens concomitantemente? Quais os melhores procedimentos para executar a obra? Como vencer questões pertinentes à fragilidade da cerâmica? Qual a melhor técnica a ser utilizada? Como resolver questões de logística em relação às pesquisas empíricas iniciadas em Salvador e transportadas para conclusão do projeto em Curitiba? Outros questionamentos no decorrer desta pesquisa foram surgindo, pertinentes à fotografia e a experiências de como transpor as fotos feitas para a cerâmica e para a gravura, ou utilizá-las como foto ou registro.

Quanto à metodologia, utilizo as teorias de Cecília Salles, sobretudo quando ela escreve sobre o processo criativo e sobre o artista com suas dúvidas, questionamentos, bem como sobre a relação entre a obra e o artista, indissociável, um se entrelaçando com o outro.

Esta dissertação divide-se em quatro capítulos, sendo que o segundo aborda as questões relacionadas à gravura como linguagem visual contemporânea, suas características essenciais e principais obras de artistas que se destacaram no cenário internacional na primeira década do século XX, com suas respectivas poéticas, problemáticas e desdobramentos. No terceiro capítulo, faço um relato das experiências prático-teóricas estabelecendo também uma aproximação com a natureza, partindo da paisagem para as flores até a passiflora. Abordo conceitos de jardins, que norteiam a temática de meus trabalhos, e como esta poética permanece nas minhas obras no decorrer do meu percurso. Neste capítulo, são apontadas pesquisas referentes à passiflora, sua simbologia, suas classificações científicas e relações com a cultura judaico-cristã. A passiflora, ou comumente flor-da-paixão, recebeu este nome por

possuir toda uma simbologia que remete à paixão de Cristo. Esta simbologia despertou em mim o interesse para desenvolver uma pesquisa mais aprofundada. A junção do meu processo com a história da passiflora possibilita estabelecer um diálogo entre processo, obra e tema, destacando em que ponto cada característica está presente na minha produção. A partir do quarto capítulo da dissertação, são abordados os trabalhos finais, apresentados em exposição individual, salientando as interfaces entre a gravura, a cerâmica, a fotografia e o desenho, em uma instalação cujo objetivo é criar um jardim imaginário.

Por fim, a proposta se justifica por tentar estabelecer uma relação entre a experiência por mim vivenciada e a produção artística atual, sendo a interdisciplinaridade, presente no processo, uma tendência contemporânea nas artes plásticas.

Nesse sentido, proponho nesta dissertação assumir as peculiaridades dos procedimentos relacionados às linguagens da gravura em metal e à cerâmica, como a aproximação da materialidade, a possibilidade de exploração de texturas, os processos de construção e uso de matriz que produz múltiplos, para, por meio destes diferentes suportes, recriar, recontar e fundamentar conceitualmente o meu processo de criação, com a apresentação do resultado prático em uma exposição.



## 2 JARDINS POSSÍVEIS

*O que mata um jardim não é mesmo  
alguma ausência, nem mesmo o abandono...  
O que mata um jardim é esse olhar vazio  
de quem por ele passa indiferente.*  
Mário Quintana

### 2.1 GRAVURA E CERÂMICA - UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E CONCEITUAL

Vale lembrar sucintamente um pouco da história da gravura para se poder entender como se deu sua elevação à categoria de arte, depois de ter passado por várias funções.

A primeira técnica pensada em produzir uma matriz que possibilitasse reproduzir cópias foi a xilogravura e tem sua origem na China, ligada à técnica da estampagem sobre o papel, onde este foi inventado no ano 105 (CATAFAL; OLIVA, 2003, p.41).

Na China, a xilogravura se desenvolveu para promover a divulgação da mensagem do Buda, sendo que no século VIII essa técnica chegaria ao Japão por meio destas imagens sagradas. No ocidente, essa técnica só vai chegar no século XIV pelas mãos dos árabes, e a matriz mais antiga que se conhece é a *Bois Plotat*, datada de 1.370.<sup>1</sup>

Com o surgimento da xilogravura na Europa, no século XIV, as imagens gravadas passaram a ser difundidas entre as populações mais simples como o dízimo comprado nas igrejas para pagamento de indulgências feito em larga escala pelos artesãos gravadores para a igreja. A partir de então, as artes gráficas tornaram-se um meio de ilustrar a vida cotidiana. Também pode-se dizer que a gravura foi a

---

<sup>1</sup> Desenvolvida ao longo da história social, a gravura é fundamentalmente conhecida pela gravura em relevo (xilogravura), gravura de côncavo (metal), gravura planográfica (litografia) e gravura de permeação (serigrafia).

primeira forma de arte que chegou ao povo, por meio dos dízimos, das cartas de baralho, dos calendários e dos livros impressos. Os quadros e as esculturas ficavam restritos ao clero e à nobreza. A ideia dos múltiplos levou a arte às camadas mais simples da população, tornando o acesso à arte mais democrático.

Ao longo da evolução desta técnica como linguagem, a gravura deixou sua função de arte de ofício, como quando usada em textos de livros e ilustração de imagens para livros e dízimos, e passou a constituir uma linguagem artística com características próprias. Um dos primeiros e principais artistas responsáveis pela sua divulgação como forma de expressão artística foi Albert Durer, no século XVI, seguido pelos grandes artistas gravadores Rembrandt e Francisco Goya.

Desde o surgimento da calcogravura nos ateliers de ourivesaria, no século XV, novas possibilidades técnicas foram descobertas, propiciando novas experimentações aos artistas que se habilitaram a trabalhar neste universo.

Porém, mais especificamente com o surgimento da fotografia, no século XIX, é que a arte perdeu sua função de representação do mundo real e a mão do artista foi totalmente liberada dos processos de reprodução. De acordo com Benjamin (1990, p.167):

Como o olho aprende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia.

A gravura em metal é uma arte repleta de formas. Por isso, conforme Bachelard (1994, p.53):

A gravura é a arte, entre todas, que não pode enganar. Não se contempla a gravura; a ela se reage, ela nos traz imagens de despertar. Não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois a imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação.

Algumas questões pertinentes à gravura em metal persistem nesse novo século, mantendo o gravador na sua essência como um operário da arte, que precisa dominar a resistência do material. Para conseguir fazer uma incisão, é preciso força e habilidade no manuseio do buril e o auxílio dos ácidos, para obter texturas e sulcos

que, quando entintados, adquirem corpo físico, criando um relevo e novas descobertas. Não é um terreno tranquilo: trata-se de uma luta entre o ácido e o metal. A técnica resiste ao controle do artista, possibilitando formas ou resultados não previstos. Contudo, o artista se diferencia do puramente técnico, pela possibilidade que tem de desenvolver seu próprio vocabulário visual e criativo, por meio da pesquisa, dos erros e acertos, dos acidentes analisados. Este mundo de descobertas da gravura em metal é que me impulsiona a continuar pesquisando esta técnica.

## 2.2 O RETORNO DAS TÉCNICAS TRADICIONAIS NO SÉCULO XXI

Para Salles, o projeto estético "está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista". O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas "alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos" (SALLES, 2009, p.41). Assim, é importante contextualizar a construção da gravura como linguagem contemporânea no Paraná.

No Brasil, a partir dos anos 1960, graças a um grupo de artistas de expressão nacional, forma-se um grupo de gravadores no atelier do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). A partir daí, a gravura brasileira passa a ser reconhecida nacional e internacionalmente. Dessa experiência derivaram grupos de gravadores em várias regiões do Brasil, contexto em que Curitiba se insere por intermédio do artista Fernando Calderari. Participando desse grupo, Calderari trouxe a gravura contemporânea à cidade, impondo-a como linguagem artística no cenário local, onde começou a formar uma escola de gravura paranaense, sob influência direta do "movimento abstrato" que acontecia no MAM e do qual ele fez parte.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Fernando Rogério Senna Calderari nasceu na Lapa no dia 10 de fevereiro de 1939, transferindo-se para Curitiba para completar o Ensino Médio. Aos 18 anos de idade, frequentando a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, passou a estudar com Guido Viaro, de quem sofre influências. Quando ingressou na Escola em 1959, não existia a disciplina de gravura no currículo, porém no subsolo da instituição funcionava um atelier sob orientação de Nilo Previdi, conhecido como "Centro de Gravura do Paraná".

Sobre esse atelier, Calderari (*apud* CASAGRANDE, 1997, p.5) declarou:

Raramente se fazia gravura em metal, primeiro porque tinha uma prensa de difícil manuseio, se não me engano, pertenceu ao Poty e ao Viaro, e tecnicamente ninguém sabia muito lidar com a gravura em metal, tanto é que eu fiz pouca gravura em metal, eu fiz coisa em xilo [...] quanto à impressão, não tinha a preocupação com cópias iguais, de originais iguais como na gravura [...] era mais imprimir que gravar. Ao longo do tempo eu me formei e fui para o Rio de Janeiro. Daí sim fui fazer a gravura em metal, porque aqui eu via a prensa, tentei fazer algumas coisa mas não deu certo por causa da técnica e teoricamente só se aprendia o que se fazia no Rio. Tinha o Poty, mas ele já tinha ido embora. [...] Até que eu fui para o Rio, lá eu fiz estágio no MAM e foi onde eu realmente aprendi a fazer gravura.

Depois de sua estada no MAM, onde conviveu com Ana Bella Geiger, Friedlander, Edith Bering, Fayga Ostrower e Roberto Delamônica, entre outros,

Calderari retorna a Curitiba e torna-se um incentivador e mestre da gravura em metal, realizando um trabalho de implantação da gravura contemporânea no Paraná.

A partir da década de 1970, Calderari formou um grupo de artistas que trabalharia com gravura no Centro de Criatividade de Curitiba e passou a orientar gravura em metal. O público era quase todo formado por alunos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), onde lecionava. Entre os artistas encontrava-se Uiara Bartira, Guilmar Silva, Rosane Schlögel, Laís Peretti. Segundo Rosane Schlögel (*apud* CASAGRANDE, 1997, p.54), integrante do grupo,

foi no Centro de Criatividade de Curitiba que tudo começou, onde as pessoas se reuniam em torno de Calderari, que foi, na época, um pólo gerador, passando a paixão desta arte para seus alunos, levando algumas pessoas a fazerem a gravura florescer como linguagem.

Nesse período, tornou-se evidente a necessidade de uma entidade que pudesse armazenar informações, cadastrar e documentar a expansão da gravura brasileira.

O Paraná, participando desse contexto, fez realizar em 1978 o I Seminário de Gravura de Arte, no Centro de Criatividade de Curitiba. Para esse evento, foram convidados artistas e críticos de arte, que iniciaram um trabalho, bem como um planejamento a ser implantado *a posteriori*.

Das determinações resultantes do I Seminário de Gravura de Arte, uma das mais importantes resoluções foi a criação de um espaço para desenvolver a arte da gravura e reunir o acervo: embrião do futuro Museu da Gravura da Cidade de Curitiba.

Em 1980, por ocasião da Mostra da Gravura de Curitiba, foi criada a Casa da Gravura de Curitiba, no espaço de arte e cultura Solar do Barão, onde até hoje existem ateliers livres de gravura. Na atualidade, o complexo cultural do Solar do Barão visa promover a criação, a experimentação, a preservação e o exercício da arte. Atualmente, lá encontram-se reunidas importantes unidades da Fundação Cultural de Curitiba, relacionadas às artes gráficas: o Museu da Fotografia, o Museu da Gravura, o Museu do Cartaz e a Gibiteca. O Solar do Barão conta ainda com salas de exposições, utilizadas para mostras de artistas nacionais e internacionais. Também estão disponíveis ateliers de gravura, com a oferta de cursos de artes visuais para crianças e adultos; a Loja da Gravura, que coloca à venda obras de arte feitas nas diversas técnicas de gravura; e o Centro de Documentação e Pesquisa.

Foi, portanto, dentro desse contexto que iniciei em 1984 minhas primeiras litografias, nesse ambiente instigante que era um ponto de convergência dos artistas apaixonados por gravura, nos ateliers do Solar do Barão, em Curitiba. Nas minhas primeiras litografias, o ato de gravar e a reflexão sobre o procedimento gráfico me prenderam a atenção, seduzindo-me pelo universo das artes gráficas.

A partir da litografia<sup>3</sup> senti a necessidade de explorar o traço, a marca e, também, a incisão. Esta busca me levou a pesquisar outras técnicas e suas possibilidades, como a xilografia e a gravura em metal. O grupo que lá trabalhava era formado por artistas que haviam sido alunos de Fernando Calderari, como Uíara Bartira, Lais Peretti, Guilmar Silva e jovens recém-saídos da Embap, como Dulce Osinski, Denise Roman, Everly Giller, Edenei Brizot. Paralelamente às trocas entre os artistas locais, ocorreu um rico intercâmbio entre diversos Estados e a produção gráfica graças às Mostras de Gravura, realizadas em Curitiba.

Nos anos 1980 e início dos anos 1990, essa Mostra era o maior evento de gravura em nível nacional que havia, sendo que muitos artistas premiados ou convidados vinham a Curitiba e aqui trocavam conhecimento em relação às técnicas e seus

---

<sup>3</sup> Lithographie, litografia: é uma técnica de impressão planográfica baseada no princípio de antagonismo entre a água e corpos gordos. Sobre uma pedra calcária, lisa e porosa, elabora-se a imagem com um lápis gordo, pincel ou caneta carregados com gordura. Para fixar a gordura, utiliza-se uma mistura de ácido nítrico e goma-arábica, que deve ser passada sobre toda a pedra em uma fina camada, que fixa a imagem e os brancos. Para impressão, umedece-se a pedra. A água penetra nos poros e faz com que a área sem gordura repila a tinta. Assim, só a área trabalhada com gordura recebe a tinta de impressão (CATAFAL; OLIVA, 2003).

procedimentos. Vieram a Curitiba por ocasião das Mostras artistas como Laurita Salles, Maria Bononi, Alex Cervený, Iran Espírito Santo e Alex Flemming, entre outros.

Para meu trabalho pessoal, o contato com Maria Bononi e suas xilogravuras de grandes dimensões influenciou a minha escolha na pesquisa pela polocromia e consolidou minha intenção de trabalhar grandes formatos. Laurita Salles ministrou um curso de gravura em metal, que me incentivou a trabalhar relevos e água-tinta. Exímia conhecedora das técnicas indiretas da gravura em metal, suas informações foram muito úteis, levando-me a trabalhar mais a técnica da água-tinta e os lavados. Ao mesmo tempo, nesse período, frequentei o atelier de gravura de Uiara Bartira. Com ela desenvolvi o buril, a ponta seca, o mezzo-tinto e o domínio do ácido nas técnicas indiretas, tendo ficado fascinada pelas possibilidades de experimentação e com o vasto campo que a gravura em metal abre para essas experiências.

Sobre as relações de minha poética no período com a linguagem da gravura, Maria José Justino comenta:

Por que a gravura? A gravura se presta à sua personalidade inquieta, exatamente por não ser um terreno tranquilo, não se entregar com facilidade: ela resiste, é sempre um teste uma provocação. A gravura desafia e pode apresentar surpresas. Nela é passível estabelecer um encontro intimista com a realidade. A gravura não se presta à contemplação, é corporal, é ato. [...] Há o jogo da sensibilidade, a interrogação do papel, o desafio dos limites, a matéria impondo restrições à escolha, pois na gravura não há retorno. O traço não pode ser apagado ou refeito, é sempre um encontro definitivo (JUSTINO, 2001, p.3).

Em 1992, a Mostra da Gravura de Curitiba passou a ter caráter internacional tornando-se um fórum para arte contemporânea e inscrevendo a gravura neste cenário. Com a curadoria de Paulo Herkenhoff, Ivo Mesquita e Uiara Bartira, Curitiba abrigou, pela primeira vez no Brasil, artistas como Louise Bourgeois, Eva Hesse, Jean-Michel Basquiat, Feliz Gonzalez-Torres e K-cho.

Em 1997, como resultado das curadorias internacionais de 1992 e 1995, foi realizado um mapeamento da produção contemporânea nacional da gravura e o resultado foi uma exposição intitulada BRASIL REFLEXÃO 97, onde os artistas tiveram suas obras divididas entre as seguintes temáticas: Intimidade como Tempo e Prazer; Razão como dor e Memória; e Solidão como Corpo e Inexistência.

Entre os artistas participantes estavam os paranaenses: Anna Maria Prince Cômodo, Andréia Ias, Carlos Henrique Tullio, Denise Roman, Dulce Osinski, Edilson

Viriato, Eliane Prolik, Ednei Brizot, Guita Soifer, Juliane Fuganti, Laura Miranda, Larissa Franco, Raul Cruz, Rossana Guimarães e Yiftah Peled.

A curadoria de Uira Bartira dividindo os artistas por tema, buscou, no meu entender, inserir a gravura no contexto da produção artística contemporânea.

Essa exposição ratificou a importância da gravura paranaense no contexto da arte contemporânea brasileira. Artistas, que não eram especificamente gravadores, dialogaram entre si, expandindo o campo de atuação desta linguagem artística e estabelecendo definitivamente a gravura como linguagem explorada em diversas técnicas. Essa ideia é próxima da exposição intitulada *L'Empreinte*, realizada sob curadoria de Georges Didi-Huberman, em Paris, no Centro George Pompidou, em 1997. O termo francês *empreinte* pode ser traduzido como imprimir, é mais amplo que isto: é polivalente. É como deixar um gesto, uma marca; e é esta a ideia que Didi-Huberman trabalha nessa grande mostra.

Através dela, Huberman expande o conceito, fazendo uma relação entre artistas que criaram uma obra sem pensar de maneira ortodoxa em imprimir, mas no deixar uma marca como gesto. Huberman estabelece um diálogo entre vários artistas como Duchamp e Barnett Newman e trabalhos de culturas mais primitivas como a dos aborígenas australianos, ou mesmo com a máscara mortuária de Jesus (Santo Sudário), que se encontra em Turin, atribuída a um registro feito a partir do sangue de Cristo.

O que une as obras desses artistas, reconhecidos ou não, é a ideia da marca como gesto, poder, forma de sobrevivência e, por fim, como matriz.

### 2.3 QUESTÕES DA REPRODUTIBILIDADE – MÚLTIPLOS

A reprodutibilidade da obra de arte é uma constante no pensamento de Walter Benjamin. Faz parte, também, do repertório tanto da gravura quanto da cerâmica, que podem (mas não necessariamente), por meio de matrizes, produzir cópias. Ambas produzem múltiplos, são matrizes construídas e pensadas para servirem à reprodução. Juntamente com a fotografia, utilizada na pesquisa da passiflora, todas as técnicas utilizadas no processo de construção da obra em estudo passam

pelas ideias de Walter Benjamin (1990), explicitadas no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Para Benjamin, com o surgimento e o crescimento do uso de outras formas de arte como a fotografia, perde o sentido a distinção entre original e cópia, ocorrendo, assim, o fim do que ele chamou de "aura". Todavia, isso libera a arte para novas experimentações, tornando o seu acesso mais democrático. A sua visão implica ver na reprodução técnica uma possibilidade de democratização estética, desde que as obras conservem as características daquilo que, até então, chamaríamos de original.

A forma como a obra será construída por meio de uma matriz que produz uma série de cópias, seja pela gravura, seja pela cerâmica, mantém a "aura" da obra porque serão feitos múltiplos, porém mantidos os processos de cada técnica.



### 3 EVOLUINDO PARA UM JARDIM

Como se pode observar pelo exposto, a experimentação estética do imprimir, o gesto, o traço e as questões pertinentes à gravura e à cerâmica já estavam presentes em trabalhos anteriores à minha pesquisa de mestrado. Cecília Salles ao tratar das questões do processo criativo (2009, p. 40), comenta que a obra vai se realizando à medida que é experimentada e vivenciada. Estes momentos de contínua transição são importantes para conhecer melhor a construção da obra com suas devidas peculiaridades.

Diante disso, a seguir, apresento uma série de trabalhos realizados anteriormente à minha pesquisa de mestrado, mas que são fundamentais para a compreensão do meu processo criativo em sua totalidade, pois as obras estabelecem várias interconexões entre a minha poética e a técnica utilizada para sua construção.

Para ilustrar essa ideia, Cecilia Salles cita Fellini, quando ele discorre sobre seu processo criativo: "Não se pode contar uma viagem sem antes realizá-la. Quando muito se poderá dizer a intenção de fazer esta viagem. Mas, se soubéssemos desde o princípio o que nos espera, minuto por minuto, nunca sairíamos"(SALLES, 2009, p.34).

Assim, analisando diversos percursos criativos, nota-se que a produção de uma obra de arte é complexa e abrange diversas variáveis: desde os primeiros *insights*, com hipóteses, problemas e experimentações, até a sua conclusão. E, como coloca Salles (2009, p.39): "É interessante notar como, raramente, as tendências são desprovidas de matéria: o meio de expressão já está inserido no desejo" ou seja, desde as primeiras ideias, vagas e livres.

Enfocando o contexto mais amplo do percurso de criação, pode-se dividi-lo em dois pontos de vista: o projeto poético e a estética. O projeto poético centra-se nos princípios relacionados à singularidade do artista, à sua aura, às suas escolhas, aos seus gostos, às suas memórias, à sua individualidade.

Sobre o projeto estético, Salles analisa a trajetória do gravador Evandro Jardim, enfatizando a busca do artista pela pesquisa, pelo desconhecido, pelo desafio, visando mais à partida do que à chegada.

Imbuída desse pensamento, começo a falar das minhas escolhas, da minha percepção artística e do porquê da gravura. O artista, na sua atividade criadora, tem autonomia para filtrar e se apropriar do que o atrai. As escolhas são seletivas e a

memória está quase sempre presente. Partindo da ideia da liberdade de escolha dos procedimentos artísticos, optei pela gravura, por ser esta uma técnica que remete à questão de produzir uma matriz que, ao ser elaborada, tem a função de reproduzir imagens. Pois, como afirma Walter Benjamin (1990, p. 167), a obra de arte em sua essência sempre foi reproduzível. Para esse filósofo, tudo o que o ser humano faz pode ser reproduzido ou imitado por terceiros, sendo essa imitação praticada de diversas maneiras.

Uma intensa vivência da paisagem, com a sua força, o seu silêncio e suas complexidades me levaram a refletir sobre elementos da natureza usados como proteção. Sozinha, nos meus devaneios noturnos, senti a necessidade da busca de amuletos como trevos de quatro-folhas e pedras como energia protetora.

Essa busca de proteção me direcionou à necessidade de acreditar em uma energia, levando-me ao território do misticismo. Foi a partir daí que comecei a pesquisar a energia dos cristais de rocha, os quais supriam esta minha necessidade. A observação das gemas como a lapidação, a transparência e o corte me colocaram novamente em direção da cor na gravura em metal. Surgem nas minhas gravuras os tons de vermelho, na série intitulada *A origem do mundo*, a qual tem a forma de ecografias como poética, durante o período de 1991 a 1997.

Ao longo de 2000, fui selecionada como artista representante do estado do Paraná para um projeto de residência de artista na França, na cidade de Lyon. Reconhecida pela qualidade da sua gravura, lá está situado o Musée de L'Imprimerie. Durante o período da residência, tive a oportunidade de visitar e trabalhar em *ateliers* como Alma e La Betes à Cornes, na grande Lyon, e também conhecer o Atelier Pasniq, em Paris. Trabalhei com um grupo de gravadores ligados a uma escola canadense, com quem pude pesquisar a textura e diferentes incisões.

Imbuída desta pesquisa tanto técnica quanto poética, na volta ao Brasil, senti a necessidade de transcender os limites da gravura e de pesquisar novas formas de incisão. Fui buscar, então, na cerâmica, novos desafios para construir novas poéticas e estabelecer interfaces possíveis com a minha produção já estabelecida na gravura em metal e com os problemas que ela me colocava.

As escolhas do artista são o somatório de um conhecimento estético num determinado momento e lugar e de uma sensibilidade de interpretação. Assim, para entender minhas escolhas, é preciso conhecer um pouco a minha trajetória.

A minha pesquisa na gravura em metal parte de uma poética desenvolvida desde os anos 1990, tem como eixo central a Natureza, mas que ainda não senti que tenha sido totalmente explorada. Em algumas séries de gravuras, a paisagem está quase diluída, tornando-se um exercício de abstração ou tomando a forma de um cristal de rocha, que, para mim, em momentos de fragilidade e insegurança, tinha a função de um amuleto. Em outros momentos, as gravuras eram mais figurativas, paisagens que remetiam à minha memória, lembranças de Tangará.<sup>4</sup>

Se a paisagem do poeta é um estado de alma, a paisagem do gravador é um caráter, um ímpeto da vontade, uma ação impaciente por agir sobre o mundo. O gravador põe um mundo em andamento, suscita forças que inflam as formas, provoca forças adormecidas num universo plano. Provocar é seu modo de criar (BACHELARD, 1994, p. 56).

Assim, a ideia de gravar uma matriz utilizando a técnica de gravura em metal alimenta o fascínio do artista pelo surgimento da reprodução, da possibilidade de gravar o gesto, a marca, a ação, que pode ser multiplicada ou não. A gravura é uma linguagem artística que possibilita ao artista uma ampla exploração da sua poética e uma abertura para o devaneio.

Como busco estabelecer uma relação entre os meios de expressão artísticos e a poética, na construção da minha obra, a escolha da técnica é fundamental para que haja harmonia no projeto. Minha imagem é construída a partir da memória, de momentos eleitos por mim para serem explorados, modificados e multiplicados. Dentro do fascínio do universo gráfico, pretendo explorar as interfaces possíveis entre as técnicas de incisão na gravura em metal e na cerâmica e a sua reprodutibilidade.

Como mencionado, mediante as investigações no campo das artes gráficas na construção da imagem, o olhar para a natureza esteve sempre muito presente na minha pesquisa, conforme demonstram as fotos a seguir de trabalhos feitos em gravura em metal anteriores a esta pesquisa, mas que têm relação com a imagem que almejo hoje na minha obra.

---

<sup>4</sup> Tangará: pequena cidade do centro-oeste de Santa Catarina, com 6.000 habitantes, onde nasci e passei minha infância.

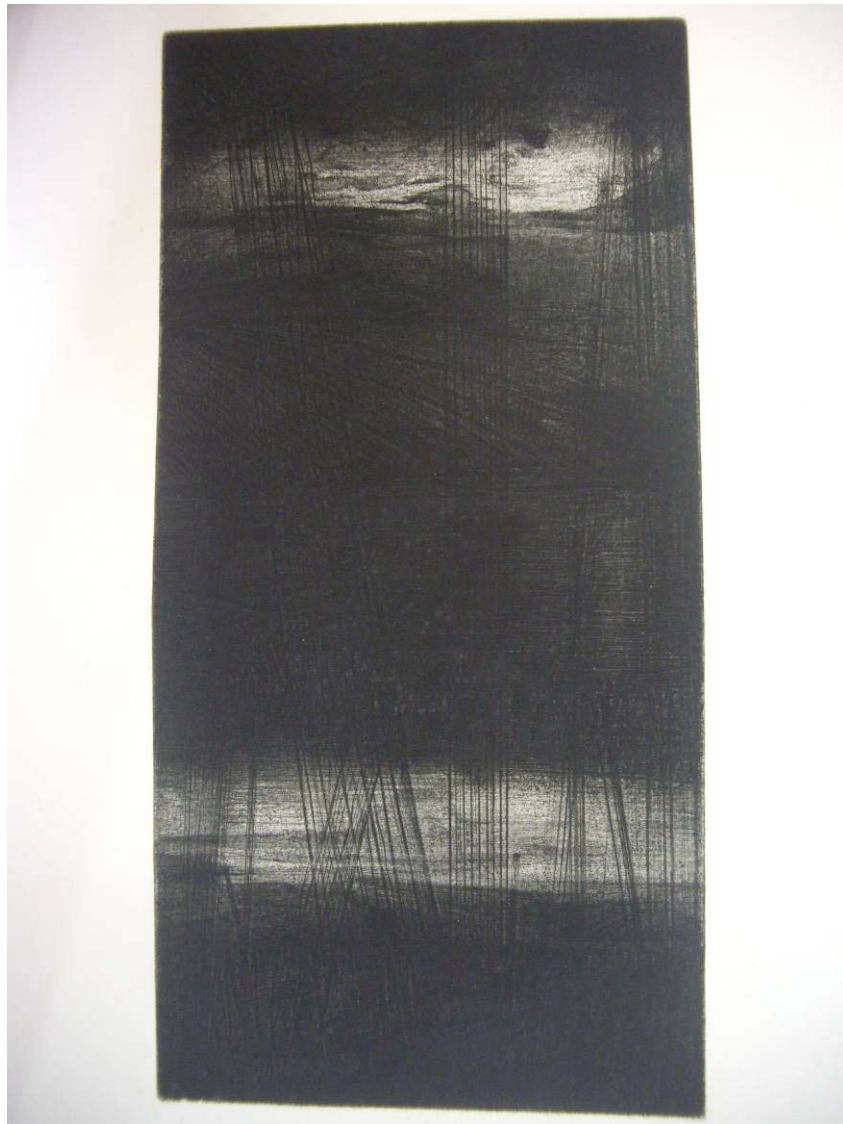


Foto 1 - Série *Paisagens noturnas* (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal, técnica água-forte/água-tinta, 30 x 59cm - 1989)

As gravuras referentes às Fotos 1 e 2 foram executadas em água-forte e água-tinta, são imagens que remetem à paisagem rural aos campos e morros da região do Vale do Rio do Peixe em Tangará.

Foi uma série em que o preto predominou, em um momento de luto, como uma espécie de negação à cor, que eu trabalhava na litografia anteriormente a esta fase.



Foto 2 - Série *Tangará* (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal, técnica água-forte, água-tinta,  
A.forte-A. tinta - 35x47cm - 1989)

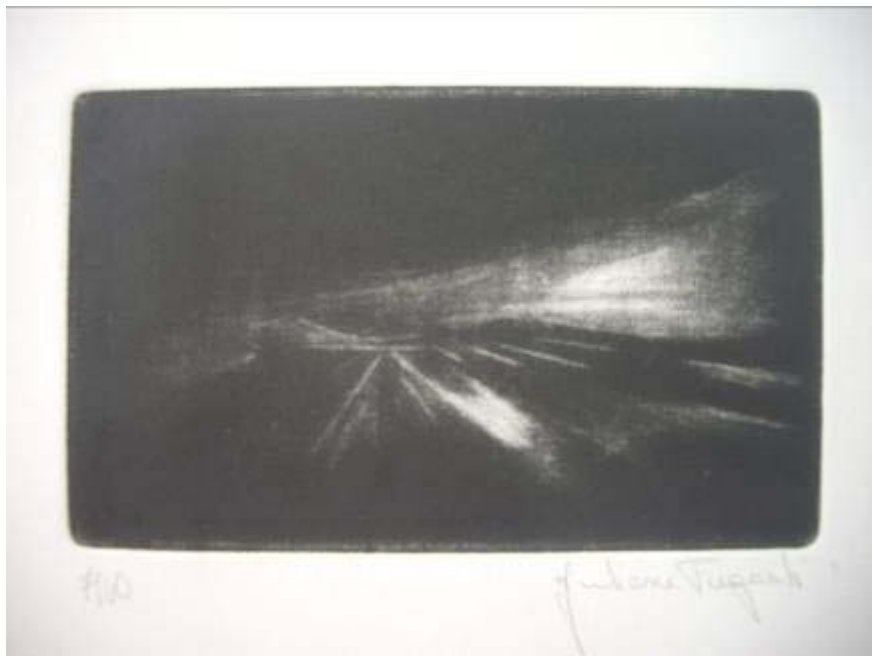


Foto 3 - Série *Outono à maneira-negra* (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal, maneira-negra, 10 x 15cm - 1992)



Foto 4 - Série *Cristais* (Juliane Fuganti)  
(maneira-negra, 28 x 50cm - 1991)



Foto 5 - Série *Cristais* (Juliane Fuganti)  
(maneira-negra, 29 x 50cm - 1992)

As imagens 3 a 5 começaram a ser construídas pacientemente, na técnica direta de maneira-negra.<sup>5</sup> O nome desta série, *Outono à maneira-negra*, faz uma referência a paisagens noturnas, nas quais o jogo do claro-escuro busca uma dramaticidade que podemos relacionar às paisagens noturnas de Osvaldo Goeldi.<sup>6</sup> A sutileza dessa técnica foi fundamental para a obtenção das relações tonais que construíram uma perspectiva para a paisagem que aparece sugerida na imagem.

Nesta série de gravuras em metal, nas quais começam a surgir representações de cristais de rocha inseridos na paisagem, eu buscava um apoio energético por meio das pedras. Este trabalho tem forte influência da literatura hindu em relação à questão da energia das pedras. Nelas, buscava um refúgio para minhas perdas pessoais, um amuleto de proteção. Este trabalho foi importante porque me colocou de volta na busca pela cor. Foi um período em que eu estava buscando respostas para minhas angústias e deparei-me com a cultura oriental. A relação com as pedras, suas formas orgânicas e suas transparências me levaram novamente a pesquisar a policromia na gravura.



Foto 6 - Série *A origem do mundo* (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal, 60 x 100cm - 1996)

- 
- <sup>5</sup> Maneira-negra é uma técnica de gravura em metal, em que é utilizado um instrumento chamado *berceau*, palavra francesa, que significa berço, movimento de embalar. O instrumento possui "dentes" que vão arranhando e se cruzando formando um negro aveludado, com a pressão direta do artista.
- <sup>6</sup> Osvaldo Goeldi (Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1895 - Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1961) foi um desenhista, ilustrador, gravador e professor brasileiro.



Outra série de gravuras (Fotos 6 a 9) teve início a partir de imagens ultrassônicas, ecografias que precisei fazer durante um período de tratamento para engravidar. Enquanto realizava esses exames, olhava a tela e via surgindo e se diluindo imagens que pareciam não só fetos, mas flores, manchas, marcas. Foi o primeiro momento em que as "flores" aparecem no meu trabalho. Aqui comecei a criar flores imaginárias. Hoje, fazendo uma reflexão sobre a minha obra e tentando compreender o meu processo de criação, percebo que nesta série de gravuras iniciava-se a minha busca por um jardim imaginário.

A criação não ocorre a partir do nada, mas pressupõe a realidade do conhecimento, que a liberdade do artista apenas transfigura e formaliza. É a criação como seleção de determinados elementos que são recombinações, correlacionados, associados e, assim, transformados de modo inovador (SALLES, 2009, p.99).

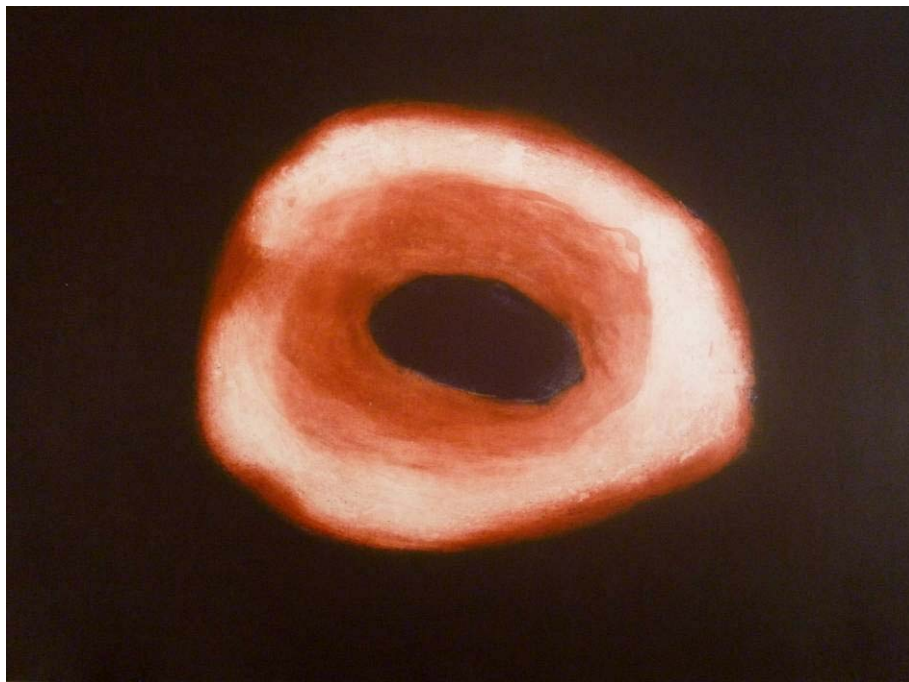


Foto 7 - Série *A origem do mundo* (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal, 60 x 100cm - 1997)

Realizei uma exposição com esses trabalhos intitulada *A origem do Mundo*, em 1997, no Museu Metropolitano de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba (Fotos 6 e 7).





Foto 8 - Sem título (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal, água-tinta, 60 x 100cm - 2000)



Foto 9 - Sem título (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal, água-tinta, 60 x 100cm - 2000)



Foto 10 - *Trevo de quatro folhas* (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal, água-tinta e buril, 50 x 50cm - 2007)

Partindo das manchas, as flores foram surgindo, então comecei a me apropriar delas para resgatar a ideia da proteção por meio do trevo de quatro-folhas (Fotos 10 e 11). Estas imagens são resultado de uma pesquisa de vários anos em que a busca de um amuleto protetor integra a poética que norteia a minha obra. Esta exposição teve início, em Curitiba, no Museu Alfredo Andersen e seguiu para Lisboa e Frankfurt.

Considero relevante esse momento, porque me levou a um retorno às imagens da infância, à flor de maracujá que, como contraponto ao caos urbano, me levou a criar um jardim, uma espécie de redoma onde esta minha flor pudesse ser apreciada e protegida. Sobre esta série de gravuras e cerâmicas, Justino comenta:

Nesse mundo agitado, vivenciar a arte obriga muitas vezes a criar um Jardim de Epicuro, um oásis para a arte. O estado estético pressupõe viver uma vida humana e não apenas especulativa, uma razão aberta aos cheiros, perfumes, tatos, às experiências possíveis (JUSTINO, 2007, p. 2).



Foto 11 - Série *Flores* (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal, água-tinta e buril, 60 x 100cm - 2008)



Foto 12 - Instalação de cerâmicas composta por doze peças biqueima de dimensões variáveis (Juliane Fuganti)  
(Casa Andrade Muricy, Curitiba - 2009)





Foto 13 - Série *Flores-bichos* (Juliane Fuganti)  
(cerâmica - 2007)



Foto 14 - Série *Flor de maracujá* (Juliane Fuganti)  
(cerâmica, 28 x 29 x 8cm - 2007)



Foto 15 - Série *Flores-bichos* (Juliane Fuganti)  
(cerâmica, 20 x 15 x 13cm - 2008)

A série de cerâmicas apresentadas nas Fotos 12 a 15 foi construída na técnica de duas queimas, biscoito e depois o esmalte. São flores que vão se metamorfeando em bichos como cobras ou, como na Foto 13, uma flor com um rabo – que bicho poderia ser? Fica o convite à imaginação do espectador de enxergar o bicho que estiver querendo ver. Uma forma híbrida e aberta, que convida o espectador a construir a sua imagem.

Partindo da busca por um lugar de proteção, não seria este *Jardim Secreto de Passiflora* um lugar idealizado por mim para ali eu trabalhar as formas ora redondas, simbolizando o ciclo, a vida, ora flores e bichos? Nesse lugar podem habitar meus bichos, minhas flores, meus devaneios. Talvez em meu inconsciente eu tenha criado este universo, um lugar de refúgio para agora, com esta pesquisa, poder realizar as minhas experimentações estéticas. Tanto a gravura como a cerâmica são técnicas que desafiam o artista pela resistência da matéria. Não basta ter o domínio técnico do ácido, da ponta seca ou da argila. Entre o pensado e o executado existem resultados inesperados durante o processo de impressão e também de queima. O efeito surpresa e o fato de nunca se ter o domínio total da técnica me instigam a continuar as pesquisas dentro destas linguagens.

A liberdade do artista de poder transitar entre diversas técnicas na construção da sua arte me levou ao desafio do bidimensional para o tridimensional, buscando estabelecer um diálogo mais amplo que estendesse o campo de atuação dos meus registros.

Quando pensamos na argila, que é a junção da água e do barro, e na transformação desta em cerâmica mediante o calor, lembramo-nos de sua materialidade. Enquanto o fogo destrói florestas, flores e jardins, ele também constrói por meio da petrificação das formas modeladas.

Frans Krajcberg trabalha exatamente a questão do fogo nas matas.<sup>7</sup> Krajcberg é um ecologista que defende as florestas trabalhando a questão dos desmatamentos. Sua obra é composta de árvores e raízes extraídas de queimadas, as quais transforma em esculturas monumentais. Transforma em arte o produto das queimadas para denunciá-las. O seu trabalho estabelece um contraponto com o meu, pois, enquanto ele enfatiza o fogo que destrói, eu elejo o fogo que constrói a cerâmica. A relação entre essas substâncias, água, barro e fogo, proporcionou historicamente ao ser humano um elemento fundamental para sua sobrevivência, a cerâmica utilitária. Utilizada pelas pessoas para guardar óleo, vinho, comida, foi em termos imemoriais fundamental para sua sobrevivência.

A cerâmica é uma técnica milenar, que teve a sua produção muito ligada aos utilitários. Era produzida por artesãos e tinha uma função prática, assim como a gravura de ofício. Quando essa técnica deixou de ser utilitária e passou a ser considerada arte, novos caminhos foram propostos por artistas como Louise Bourgeois, Kiki Smith, Anselm Kiefer, Gabirel Orozco, Antony Gourmley, entre outros, expandindo o campo da arte (KRAUSS, 2006). Artistas como os espanhóis Picasso<sup>8</sup> e Miró já no início do século XX exploraram as diversas possibilidades que esta

---

<sup>7</sup> Frans Krajcberg (Kozienice, 12 de abril de 1921) é pintor, escultor, gravador e fotógrafo, artista plástico nascido na Polônia e naturalizado brasileiro.

<sup>8</sup> O artista espanhol Pablo Picasso (25 out.1881-8 abr.1973) destacou-se em diversas áreas das artes plásticas: pintura, escultura, artes gráficas e cerâmica. A aventura de Picasso em Vallauris, cidade francesa da região de Provence, foi a pesquisa na cerâmica desde 1947 até ao fim da sua vida. Picasso lançou-se na exploração desta técnica como um pintor-gravador, explorando ao máximo os seus recursos, resgatando-a de arte decorativa. Picasso, recortava, marcava e escavava a superfície lisa do barro ainda mole. Gravava uma matriz em gesso servindo-se de goivas, estiletes, buris, punções, moletas, roletes, mas também de pontas de madeira, cartão corrugado, rede de arame e pedaços de pano, que gravam um molde nos seus moldes. Esta técnica de impressão, a partir de uma matriz em gesso, permitiu a Picasso produzir efeitos inéditos, impossíveis de obter diretamente a partir do barro, bem como a multiplicação de um mesmo tema (PICASSO, 2011).

técnica oferece no campo experimental, sinalizando um novo espaço para a cerâmica dentro do contexto das artes plásticas.

No período pluralista que abrange o final do século XX e o início do século XXI, Wanner (2010), em seu livro *Paisagens Sígnicas*, defende que houve um retorno às técnicas tradicionais e que a cerâmica conseguiu seu reconhecimento e diálogo com outras técnicas como a gravura e a fotografia, indo em direção a soluções formais híbridas. Houve uma expansão dos limites da escultura, bem como um retorno às técnicas tradicionais, sendo que o mais importante passou a ser *como mostrar* e *o que mostrar*, utilizando a técnica que melhor se apropriasse à poética do artista. Imbuída dessa ideia, passei a dialogar com a cerâmica, explorando os seus limites e recursos.

A descentralização de normas e regras pertinentes à pintura e à escultura permitiu que seu curso tomasse diversos rumos, não havendo uma substituição dessas técnicas por outras correspondentes, mas uma democracia, se assim podemos denominar, no sentido de misturar elementos, materiais, objetos e imagens, indeterminadamente. E nesse percurso, algumas iniciaram um processo de hibridização entre escultura e fotografia, pintura e fotografia etc., sem uma determinada terminologia que pudesse acompanhar *pari passu* esse procedimento (WANNER, 2010, p. 172).

Para fazer cerâmica, é preciso uma mão de operador de arte que domine esta matéria para transformar a combinação de água e argila em uma forma de expressão artística. O artista amassa a argila, construindo lentamente com este movimento contínuo os seus signos, suas memórias, sua expressão, um controle sobre a matéria, um domínio sobre a argila, deixando uma marca, um rastro.

Esse pensamento do gravar como um gesto é o que une a cerâmica à gravura em metal, visto que o barro também se presta como suporte para utilizar os procedimentos técnicos do buril, no processo de gravação.

Contudo, para marcar um metal ou uma superfície de argila, são usadas forças distintas, algo que redireciona e modifica o *modus operandi* de agir e pensar sobre a matéria, pois é necessário atualizar a memória da mão e do corpo.

As flores foram surgindo na minha paisagem e integraram a poética que me introduziu às primeiras pesquisas na cerâmica. Por meio da cerâmica e da calcogravura, desvendei imagens de minha história pessoal que se encontravam adormecidas, estabelecendo uma relação entre o tempo e a memória.

O conceito de memória utilizado por mim tem uma afinidade com o de Le Goff, quando ele a define como "propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passada" (LE GOFF, 2010, p.419).

- Na filosofia grega a memória era a deusa Mnemosine que era a mãe das nove musas, fruto de nove noites passadas com Zeus: Calíope (Poesia Épica), Clio (História), Érato (Poesia Romântica), Euterpe (Música), Melpômene (Tragédia), Polímnia (Hinos), Terpsícore (Dança), Tália (Comédia), Urânia (Astronomia).

A memória era a divindade que tinha a missão de proteger contra o esquecimento. Baudelaire, em seu livro *As flores do mal*, faz uma poesia sobre Letes, que é a fonte do esquecimento do inferno que os mortos deviam evitar, utilizando-se da fonte da Memória.

Para a cultura judaico-cristã, a memória foi fortemente influenciada pela religião, sendo a idéia da lembrança uma tarefa religiosa fundamental que encontramos em muitas passagens da Bíblia. No *Antigo Testamento*, em Isaías (44:21), encontra-se o apelo à recordação e à memória da promessa entre Yahweh e Israel: "Lembra-te disto, Jacob, e tu, Israel, pois és meu servidor; eu te formei, tu és para mim um servidor, Israel, não te esquecerei". Já no *Novo Testamento*, uma das passagens mais lembradas é aquela da Última Ceia: "Depois, pegando no pão, ele prestou graças, partiu-o e deu-o, dizendo: Este é o meu corpo que vos é dado, fazei isto em minha memória" (Lucas 22:9). Assim, tanto o povo judeu como o cristão são chamados a viver na memória das palavras dos profetas bíblicos.



No século XII, o conde de Nevers escreveu:

O uso das letras foi descoberto e inventado para conservar a memória das coisas. Aquilo que queremos reter e aprender de cor fazemos redigir por escrito, a fim de que o que se possa reter perpetuamente na sua memória frágil e falível seja conservado por escrito e por meio de letras que duram sempre (LE GOFF, 2010, p. 445).

Com a Revolução Francesa (1789), a Europa assistiu a uma explosão de exploração da memória nas datas comemorativas e em festas que alimentavam as recordações. Porém, foi no século XIX que surgiram dois dos fenômenos mais significativos para a memória coletiva: o primeiro foi a construção de monumentos aos mortos das batalhas; e o segundo, o surgimento da fotografia, que revolucionaria as questões relativas à memória, dando-lhe uma precisão inédita e democratizando-a.

A partir da metade do século XX, com o surgimento das calculadoras eletrônicas que evoluíram para os computadores, encontramos atualmente na era da memória eletrônica. No entanto, não devemos esquecer que a memória é a identidade do indivíduo que ele deve buscar sempre, como Le Goff (2010, p.471) coloca: "a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro".

É a concepção de memória como referência para a construção do presente que vai nortear a minha pesquisa. O conceito de tempo usado não é o linear, mas sim o fragmentado pelas lembranças feitas por imagens, fruto de um trabalho crítico da memória, confrontadas com tudo o que foi perdido, como um processo de escavação para trazer algo que estava enterrado.

Essas imagens são, como afirma Didi-Hubermann:

Uma concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, e como operação de exumar alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra, posto em túmulo (DIDI-HUBERMANN, 2010, p. 174).

Quando penso no gesto e na reproduzibilidade como instrumento para traduzir e refletir sobre o lugar da gravura na arte contemporânea, vislumbro a possibilidade de trabalhar com a imagem fotográfica digitalizada. A utilização da linguagem gráfica e o seu diálogo com outras técnicas, tais como processos digitais e fotográficos e

mesmo tridimensionais como a cerâmica é que expandiram o campo de minha produção em gravura.

Na já citada exposição intitulada *L'Empreinte*, Georges Didi-Hubermann estabelece as conexões entre o ato de imprimir, na contemporaneidade e os outros meios de expressão, mostrando que a impressão é um processo híbrido entre a pintura, o desenho e a gravura, aproximando o ato de imprimir do apreciador leigo, que pode ser a ideia da gravura expandida. Didi-Huberman aproxima a mancha à pintura, o traço ao desenho e, finalmente, a imagem invertida obtida, o negativo à gravura. Ele coloca o gesto de deixar marcas e impressões dialogando com diversas técnicas e diferentes artistas fora do meio tradicional da gravura, abrindo assim um vasto campo de diálogo.

*Faire une empreinte, tout le monde sait ce que c'est, tout le monde sait faire. Tout le monde, un jour ou l'autre, l'a fait, en traces de pas ou en pâtés de sable sur la plage, en doigts tachés d'encre ou en frottages de monnaies sur une feuille de papier* (DIDI-HUBERMANN, 1997, p.9).<sup>9</sup>

A partir da Pop-Art, Robert Rauschenberg e Andy Warhol começaram a misturar a gravura, representada pela serigrafia, com a pintura e a fotografia. A ideia de criar uma matriz que possibilite um número de cópias, à qual a gravura estava atrelada até então, deixou de ser a questão principal para a gravura. Artistas como Frank Stella passam a experimentar a gravura como técnica mista, utilizando-se também da gravura em metal com outros suportes e libertando-a definitivamente de sua carga de ortodoxia.

Assim, a função da gravura no século XX mudou. O papel de mostrar imagens passa totalmente à fotografia, libertando a gravura, dando-lhe um outro sentido, concedendo a esta linguagem uma ampla margem para desenvolver suas possibilidades expressivas. Rauschenberg reinventou a colagem e a *assemblage*, e incorporou a gravura à sua obra. Esse artista da Pop-Art, bem como outros deste período, estava interessado na cultura de massa expressa na publicidade daquele momento. Os objetos de consumo da sociedade americana foram deslocados para uma função de arte, e a gravura participou deste momento por intermédio desses artistas da Pop-

Art. Nos anos 1980, artistas como Anselm Kiefer passaram a misturar a xilogravura com a pintura, dando uma carga mais matéria à gravura.

Atualmente, Kiki Smith apresenta instalações em que mostra a gravura em metal compondo com o desenho e a escultura. Para realizar suas esculturas, Kiki se apropria de diversos materiais, como gesso, papel, cerâmica, vidro e bronze, dando autonomia a estas linguagens como o artista Pablo Picasso o fez, a partir dos anos 1950, enfatizando a cerâmica como uma arte de igual valor dentro do contexto das artes plásticas. A obra passa a adquirir potencial simbólico pela forma como esta artista consegue apresentá-la. Assim, na contemporaneidade, as técnicas tradicionais voltaram a ter espaço e o que importa, de acordo com Celeste Wanner, é como são apresentadas e o que apresentam.

Um dos principais impulsos nas artes contemporâneas passa, então, a ser a transferência de significado provocada pelo deslocamento constante do signo, do espaço, da matéria, da imagem e dos objetos da vida cotidiana, para o mundo da arte, celebrando o rompimento com a autoridade e a homogeneidade das técnicas e materiais tradicionais e, conseqüentemente, a pintura, a escultura, o desenho e a fotografia passam a determinar suas próprias autonomias.

O conceito de representação passa a ser visto de um modo mais amplo, ou seja, imagens de arte foram usadas para interrogar sobre a sua própria definição, imagens como imagens, *reassertation of representationality*, a natureza de imagens, a apropriação de imagens já existentes, cópia de cópias (WANNER, 2010, p.172).

---

<sup>9</sup> Tradução livre: "Fazer uma impressão, uma marca, todos sabem o que é, todo mundo sabe fazer. Todos um dia ou outro, já fizeram, um traço de passo no contato com a argila ou massa, os dedos manchados de tinta ou moedas pressionadas em uma folha de papel."

## 4 JARDINS IMAGINARIOS: ESPAÇO DE DEVANEIO ATRAVÉS DA PASSIFLORA

A arte de ser feliz

*Houve um tempo em que minha janela se abria  
sobre uma cidade que parecia ser feita de giz.  
Perto da janela havia um pequeno jardim quase seco.  
Era uma época de estiagem, de terra esfarelada,  
e o jardim parecia morto.  
Mas todas as manhãs vinha um pobre com um balde,  
e, em silêncio, ia atirando com a mão umas gotas de água sobre as plantas.  
Não era uma rega: era uma espécie de aspersão ritual, para que o jardim não morresse.  
E eu olhava para as plantas, para o homem, para as gotas de água que caíam de seus dedos  
magros e meu coração ficava completamente feliz.  
Às vezes abro a janela e encontro o jasmineiro em flor.  
Outras vezes encontro nuvens espessas.  
Avisto crianças que vão para a escola.  
Pardais que pulam pelo muro.  
Gatos que abrem e fecham os olhos, sonhando com pardais.  
Borboletas brancas, duas a duas, como refletidas no espelho do ar.  
Marimbondos que sempre me parecem personagens de Lope de Vega.  
Às vezes, um galo canta.  
Às vezes, um avião passa.  
Tudo está certo, no seu lugar, cumprindo o seu destino.  
E eu me sinto completamente feliz.  
Mas, quando falo dessas pequenas felicidades certas,  
que estão diante de cada janela, uns dizem que essas coisas não existem,  
outros que só existem diante das minhas janelas, e outros,  
finalmente, que é preciso aprender a olhar, para poder vê-las assim.*  
Cecília Meireles

### 4.1 JARDINS POSSÍVEIS

A palavra *jardim* é originária do hebreu, *gan*, que significa proteger, defender, e *den*, que significa prazer. Para se conseguir ter este prazer no admirar um jardim, como é o seu significado, é preciso parar para olhá-lo. Neste poema de Cecília Meireles, ela coloca com muita delicadeza a ideia que pretendo, com o meu "jardim de passiflora": propor um lugar de harmonia onde, através do meu recorte da natureza, do meu ponto de vista, e assim criar um espaço para o devaneio.

Na simbologia de diversas culturas, os jardins significam o paraíso, a ordem, a fertilidade e a vida. Adão e Eva transgrediram as leis de Deus e foram expulsos do jardim do Éden. No jardim das Hespérides encontra-se a árvore com os frutos dourados, segundo o mito grego. Jardins indianos assemelham-se a uma mandala,

são atravessados por um eixo de coordenadas (de sentido cósmico) e dispostos em doze terraços (correspondendo aos doze signos do zodíaco), como o jardim do Taj Mahal. O jardim pode ser entendido como um microcosmo que pode abrigar inúmeras referências de abrangência do universo, condensando objetos e sensações que se transfiguram numa dimensão antropológica capaz de ligar a matéria ao espírito, e que é praticamente única na sua exemplaridade.

O jardim, num primeiro momento, nos prende a atenção pelo olhar contemplativo, pela beleza estética, mas logo nos envolve e remete para uma escala simbólica que se percorre com todos os sentidos e emoções. É, por assim dizer, um lugar que nos propicia a meditação, uma passagem do mundo da natureza ao mundo da cultura, um lugar para o devaneio.

Tradicionalmente, o jardim, segundo Aliata e Silvestri (2008) era um lugar não apenas da meditação e da leitura, mas também da música, dos jogos e da dança. Ou seja, um espaço privilegiado do exercício e da fruição das artes. Aí escutamos os sons mais diversos, aí saboreamos os frutos, aí aspiramos o cheiro das flores. Mas não há apenas o jardim dos sentidos, pois, histórica e culturalmente, subsistem muitas outras vivências e dimensões. O jardim medieval, ou renascentista e barroco, por exemplo, tinham uma intenção emblemática e alegórica muito marcada, oferecendo-se como um grande texto orgânico, ou como uma metáfora espiritual a decifrar.

A estrutura do jardim renascentista era arquitetônica, onde deveria brilhar o esplendor humano. Tratava-se de um mundo dentro do mundo, que refletia as leis e seus princípios. O jardim renascentista nos trouxe uma vasta gama de formas que até hoje são exploradas, como o parterre (em português: canteiro), o xadrez, as cercas vivas como muros, o labirinto vegetal, o ninfário, o jardim das maravilhas, o jardim laboratório, o jardim zoológico, o jardim secreto.

Um dos motivos mais trabalhados nos jardins renascentistas era o amor, e este era representado pelo jogo do amor; essa era a correspondência inexplicável que minava a beleza e a forma e que ao mesmo tempo a cimentava. O jardim secreto renascentista guardava esses significados. Não apenas constituía a contraface lógica para o jardim do príncipe, mas também recordava, aparentemente, aspectos da vida cortesã que nunca se haviam apagado.

O jardim secreto também era formado por descobrimentos científicos, como mecanismos para a água e o som. A forma adotada nesses jardins renascentistas era de um jardim botânico, possuindo assim uma importância científica, mediante a catalogação das variedades vegetais. Burle Marx admitiu que foi no jardim botânico de Berlim que conheceu a natureza brasileira.

Outro momento-chave da história dos jardins, é o jardim que Bramante construiu no Vaticano, organizado em terraços que se desdobram em torno de um eixo, fugindo da ideia de um centro, como nos hortos monásticos.

Assim, a sistematização agrária das colinas estruturais em formas de terraços começou naqueles anos a se difundir, tornando os jardins uma característica da paisagem italiana.

Na França, o jardim para Luis XIV, o Rei Sol, se concretizou com Versalhes. É o pensamento de jardim como uma nova cidade, novos territórios.

Para Luis XIV, o mundo poderia ser reorganizado, refeito, assim como os jardins que ele projetou para o seu palácio. Por meio deles eram evidenciados seu poder, sua grandeza. O jardim francês desse período, na sua concepção totalizadora, segue a prática de modificar a paisagem da nação a partir de critérios racionais, dados pelo poder centralizador do Rei Sol, que aspiravam a completa transformação do mundo.

O jardim japonês é influenciado pelo espírito Zen e tem o objetivo de servir à meditação. Sua disposição é feita visando este objetivo.

Na cultura cristã, o jardim pode ser referenciado como um símbolo de Maria, mãe de Jesus, fazendo uma alusão ao "jardinzinho do Paraíso", surgindo assim como um lugar de refrigério espiritual.

Os jardins para Aliata e Silvestri (2008) podem ser classificados segundo seus estilos: clássicos, barrocos, pitorescos, exibicionistas, paisagísticos, entre outros. Os jardins foram evoluindo e sofrendo influências das tendências que influenciaram as artes. Por isso, a partir do século XVI, surgiram os jardins românticos e os jardins anglo-chinêses. Na sequência, surgiram os jardins rococós e de estilos mistos, até que, no século XX, o jardim contemporâneo. Os jardins também podem ser classificados segundo sua região como grego, romano, italiano, entre outros.

Da origem dos jardins se conhece pouco, pois o jardim não é como a obra de arquitetura cujas pedras e tijolos permanecem. Os jardins são formados por plantas que, como matéria viva, desaparecem. O jardim necessita de alguém para cuidar dele. A primeira referência à origem dos jardins está, segundo a *Bíblia*, no início da humanidade. No Gênesis II, está escrito:

Deus plantou o jardim de Éden no Oriente. [...] Deus fez brotar do solo todas as espécies de árvores formosas e saborosas [...] e aí colocou o homem para que o cultivasse e conservasse. [...] um rio saía do éden para regar o jardim e de lá se dividia em quatro: Fisan, Geon, Tigre e Eufrates.

Na região dos rios Tigre e Eufrates, os assírios cultivavam árvores frutíferas e hortas utilizando técnicas de irrigação e drenagem também para a formação de jardins.

Os textos mais antigos sobre jardins de que se tem conhecimento são os dos babilônios e datam do terceiro milênio a.C. Esses textos descreviam os seus jardins como locais sagrados.

O primeiro testemunho iconográfico provém do Egito: é uma planta do jardim de um oficial tebano, do ano de 1400 a.C., sendo um espaço cercado por muros, simétrico em sua visão geral, com quatro fontes, palmeiras e papiros, campos floridos e pérgolas.

Na Antiguidade, os jardins mais populares foram os babilônicos, que parecem ter sido anteriores a 2500 a.C. Foi esta civilização que, em 605, por ordem do rei Nabucodonosor, construiu um jardim chamado "jardim suspenso da Babilônia", que se tornou uma das sete maravilhas do mundo. De acordo com a história, os jardins foram construídos para satisfazer a esposa de Nabucodonosor, a rainha Amyits, que era originária de uma região montanhosa e tinha muitas saudades da sua terra e de sua paisagem. Como a Babilônia era árida e não tinha montanhas, Nabucodonosor resolveu recriar Medes, a terra natal de sua rainha, para satisfazê-la.

Segundo o geógrafo grego Strabo, os jardins da Babilônia tinham terraços superpostos, erguidos sobre pilares em forma de cubos ocos, os quais eram preenchidos com terra e abrigavam as árvores. Lateralmente possuíam escadas e motores d'água que irrigavam os jardins com água do rio Eufrades.

No Brasil, o jardim botânico mais antigo data do século XVII e foi criado pelo holandês Mauricio de Nassau, em Recife, Pernambuco.

O jardim botânico mais antigo do Brasil, em atividade até os dias atuais, é o do Rio de Janeiro, criado em 1808, considerado um dos principais jardins botânicos do mundo.

O estilo de jardim no Brasil seguiu as tendências dos jardins europeus, mais especificamente os jardins portugueses e holandeses do período que vai do século XVII até o século XX.

No século XIX, os jardins brasileiros passaram a ter uma forte influência do paisagista Auguste M. Francois Glaziou, que introduziu o romantismo e o jardim pitoresco, implantando vários jardins e parques públicos na cidade do Rio de Janeiro.

No segundo quarto do século XX, surge o paisagista Abílio Correa Lima, com o movimento renovador; e na década de 1960 surge um dos mais respeitados e conhecidos paisagistas brasileiros, Roberto Burle Marx. Nascido em 1909, Burle Marx<sup>10</sup> inova a ideia de paisagismo, começando a dar prioridade às espécies nativas da própria região, criando, assim, um jardim essencialmente brasileiro. Entre suas principais obras estão o aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro e o paisagismo do eixo Monumental de Brasília.

Roberto Burle Marx foi um artista plástico brasileiro, tendo ganho renome internacional ao exercer a profissão de arquiteto-paisagista. Morou grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, onde estão localizados seus principais trabalhos, embora sua obra possa ser encontrada ao redor de todo o mundo.

Aos 19 anos, Burle Marx teve um problema nos olhos e a família se mudou para Alemanha em busca de tratamento. Permaneceram naquele país de 1928 a 1929, e lá Burle Marx entrou em contato com as vanguardas artísticas. Lá conheceu um Jardim Botânico com uma estufa mantendo vegetação brasileira, pela qual ficou fascinado.

As diversas exposições que visitou e que o levaram a conhecer mais a fundo as obras de Picasso, Matisse, Paul Klee e Van Gogh, lhe causaram grande impressão, levando-o à decisão de estudar pintura. O primeiro projeto de jardim público idealizado por Burle Marx foi a Praça de Casa Forte, no Recife, em 1934.

---

<sup>10</sup> Roberto Burle Marx: São Paulo, 4 ago. 1909 - Rio de Janeiro, 4 jun. 1994.



Sua participação na definição da Arquitetura Moderna Brasileira foi fundamental, tendo participado das equipes responsáveis por diversos projetos célebres. O marco da sua obra e momento de ruptura é definido por muitos como sendo o terraço-jardim que projetou para o Edifício Gustavo Capanema. Esta obra estabelece uma nova realidade para o paisagismo brasileiro. Definido por vegetação nativa e formas sinuosas, o jardim possuía uma configuração inédita no país e no mundo.

A partir daí, Burle Marx passou a trabalhar com uma linguagem bastante orgânica e evolutiva, identificando-a muito com vanguardas artísticas como a arte abstrata, o concretismo, o construtivismo, entre outras. As plantas baixas de seus projetos lembram, muitas vezes, telas abstratas, nas quais os espaços criados privilegiam a formação de recantos e caminhos com elementos de vegetação nativa.

Porém, o jardim do artista é diferente do jardim do paisagista. O jardim do paisagista está ligado à questão da decoração, enquanto o artista está preocupado em primeiro momento, com o afeto. O artista é mais livre para criar e pesquisar porque ele parte dos seus afetos e referências para escolher as plantas. Burle Max conseguiu estabelecer um equilíbrio entre o artista, em que aparece a influência dos artistas supracitados, e o paisagista. Ele ousou quando começou a introduzir a flora brasileira como poética para sua linguagem como paisagista.

Para que exista um jardim não basta apenas que exista natureza, é fundamental um ponto de vista, um olhar paisagístico de alguém sensível que reconstrói suas nostalgias, perdas, memórias e recordações através deste espaço que é um fragmento possível do mundo.

O jardim pode ser entendido, segundo Aliata Fernando e Silvestri Graciela, como "um mediador entre compreensão de um território em transformação e sua fruição como paisagem" (2008, p.53) um lugar de abrigo aos experimentos, carregado de simbologia passível de ilusões pictóricas.

O mundo quer ser visto: antes que houvesse olhos para ver, o olho da água, o grande olho das águas tranquilas olhava as flores que se abriam. E é nesse reflexo quem dirá o contrário? – que o mundo tomou, pela primeira vez, consciência de sua beleza. Do mesmo modo que Claude Monet olhou as ninfeias, as ninfeias da Ilê-de-France são mais belas e maiores (BACHELARD, 1994, p.6).



Foto 16 - Foto do jardim de Monet

O filósofo Bachelard faz uma alusão aos jardins e às ninfeias do artista Claude Monet no seu jardim em Giverny, na França. Para ele, Monet, no século XIX, percebeu que o mundo real é repleto de variáveis indesejadas e cruéis. Assim, construiu seu próprio jardim como um fragmento do mundo, um recorte, escolhendo as flores das quais queria estar cercado para depois representá-las, eternizando-as na sua pintura. Construiu assim seu jardim de ninfeias, tornando possíveis os seus desejos.

Além de vários significados encontrados em verbetes enciclopédicos, o conhecimento que as pessoas têm sobre o jardim varia enormemente. Dos jardins na frente ou no fundo de nossas casas aos jardins japoneses, existem outros construídos nas cidades para proporcionar lazer e mostrar a flora de cada região.

Nesta pesquisa, tive acesso a uma bibliografia extensa sobre esse assunto, mas, certamente o que eu mais buscava eram os jardins imaginários ou criados por artistas como aquele de Monet. Esses espaços encontrados em contos de fadas, filmes, livros, a exemplo de *Alice no País das Maravilhas*, entre outros, que cito mais adiante neste texto.

Encontro em Bachelard um embasamento ancorado nas suas teorias sobre o espaço. Não obstante o fato de escrever a partir de uma visão filosófica e psicológica, Bachelard em muito contribui para esta investigação, visto que para ele o homem está sempre em busca de um lugar de aconchego.

Na minha obra, penso num jardim como um canto onde posso recriar as minhas imagens favoritas, que remontam a um lugar de desejo à minha infância, às minhas memórias. Este jardim é como uma volta ao aconchego do lar, um porto seguro, que sempre estará lá para proporcionar momentos de prazer.

Tendo a memória como parte do processo de construção da poética, inicio um diálogo com o tempo/instante, a memória e a matéria, entendendo que quando trazemos o passado para o presente, ele nunca é igual; ele retorna numa forma de rememorado, pois:

No fundo, temos necessidade de aprender e reaprender nossa própria cronologia, e para este estudo recorreremos aos quadros sinóticos, verdadeiros resumos das coincidências mais acidentais. É assim que, no mais humilde dos corações, vem inscrever-se a história dos reis... A memória guardiã do tempo guarda apenas o instante; ela não conserva nada, absolutamente nada, de nossa sensação complicada e factícia que é a duração (BACHELARD, 2007, p. 39).

## 4.2 JARDINS IMAGINÁRIOS

O imaginário é também a aura de uma ideologia, pois além do racional que o compõe, envolve uma sensibilidade, o sentimento, o afetivo. Em geral, quem adere a uma ideologia imagina fazê-lo por razões necessárias e suficientes, não percebendo o quanto entra na sua adesão outro componente, que chamarei de não-racional: o desejo de estar junto, o lúdico, o afetivo, o laço social etc. O imaginário é, ao mesmo tempo, impalpável e real (MAFFESOLI, 2001, p. 77).

O que seria um jardim imaginário se não um abrigo, onde as minhas lembranças eleitas de forma afetiva poderiam habitar?

Dentro da paisagem urbana, elejo as flores rememoradas, que mais me fascinam, criando assim um ninho, uma casa, um local seguro. Como os pássaros constroem seu local de aconchego dentro da paisagem e ali delimitam seu *habitat* na espera dos seus filhotes, eu construo o meu jardim imaginário, meu espaço para o devaneio, onde as lembranças encontram seu refúgio. Este local construído com paciência é também um exercício de espera, dos frutos da colheita das surpresas que a vida nos dá.

Traçando um paralelo com artistas contemporâneos que têm uma relação com o meu objeto de pesquisa, Kiki Smith aqui se insere. Essa artista, uma das mais

importantes da atualidade, que bem representa o momento pluralista da arte contemporânea, trabalha com temas do imaginário como poética. Nos anos 1980, Kiki realizou várias exposições com instalações em que utilizava desenho, gravura em metal e esculturas, concomitantemente. Suas esculturas são feitas de diversos materiais, mostrando o grande domínio que detém sobre diversas técnicas como bronze, cerâmica, gesso, entre outros. Dentro dessa pesquisa, desenvolve uma obra feita a partir da *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll (1980).

Dentro dessa ideia cabe citar o jardim de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. A obra do inglês, do século XIX, mostra-se como um clássico da literatura *nonsense* ou surrealista, tornando-se ao, mesmo tempo, um livro para crianças e adultos. Todos os personagens/bichos da história têm uma relação com pessoas do seu mundo e são carregados de simbologia. O maravilhoso jardim idealizado pelo autor representa os seus sentimentos, as suas necessidades. O mundo fantástico criado por ele para Alice representa o seu imaginário e a lógica do absurdo empregada é uma característica dos sonhos. Carroll, com esse livro, não estaria sugerindo que as histórias infantis devessem ficar na memória da criança, porque quando a criança se torna adulta, as flores não mais existirão.



Foto 17 - Kiki Smith - Instalação com desenhos, esculturas e objeto

A obra de Smith está voltada também para uma investigação com animais, plantas e botânica, e a ideia do mundo *non sense* de Lewis Carroll propicia um

repertório para a artista explorar esses elementos. No contexto do retorno ao naturalismo, Smith transita de um campo para outro livremente, extraindo aquilo que considerar mais interessante como poética para desenvolver seu trabalho de narrativa visual, o seu imaginário. É justamente esse resgate do naturalismo, aliado à poética do jardim imaginário, bem como às técnicas de fotografia, cerâmica, desenho e gravura, que se estabelecem como pontos de afinidade entre a minha pesquisa e a desta artista.

Para Maffesoli, a noção do imaginário baseia-se em uma antiga tradição francesa romântica que vem de séculos e que representa a luta contra a filosofia e o pensamento hegemônicos naquele país. No imaginário existe uma atmosfera que nos remete à ideia de aura de Walter Benjamin:

A cultura pode ser identificada de forma precisa, seja por meio das grandes obras da cultura, no sentido restrito do termo, teatro, literatura, música, ou, no sentido amplo, antropológico, os fatos da vida cotidiana, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de vestir-se, de produzir, etc. O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não mensurável (MAFFESOLI, 2001, p.78).

Pensar em um jardim implica um posicionamento diante do mundo, por meio do qual posso repensar a paisagem como um espaço que contribui para meu processo criativo. Os primeiros paisagistas, segundo Anne Cauquelin (2007), surgem no renascimento. O termo *landscape* originou-se no final do século XVI, com os pintores holandeses. No século XVII, a pintura da paisagem utilizou a perspectiva para questionar o mundo real.

A partir do romantismo, na pintura, o gênero da paisagem foi reinterpretado, passando a ser considerado um espaço contemplativo, sublime, onde se reverenciavam os sentimentos. Podia-se transportar para a paisagem e ali participar da natureza, num gesto de integração que possibilitava uma nova percepção do natural. Os artistas que trabalharam esta temática ficaram conhecidos como paisagistas, destacando-se os ingleses John Constable, Joseph Mallord, Willian Turne, o alemão Caspar David Friedrich e, representando a escola francesa de Barbizon, Theodore Rousseau.

Mais tarde, no século XX, a perspectiva culturalista ampliou a paisagem para outros espaços como o espaço urbano, o midiático ou virtual. Com o surgimento da *land art*, em finais dos anos 1960, houve um retorno à natureza com artistas que se

destacaram nesse movimento, a exemplo de Robert Smithson, Sol Lewitt, Richard Serra e Walter de Maria.

A *Land Art* ou *Earth Art* é um tipo de arte em que os artistas propõem a obra a partir do próprio espaço da paisagem. Essa forma de expressão artística surgiu como resposta à insatisfação frente aos padrões estabelecidos pelo minimalismo e também como um começo às questões relacionadas à ecologia. Na *Land Art* o espaço da obra se dá na própria natureza com seus elementos.

Assim, o olhar de muitos artistas, a partir dos anos 1960, seja nas instalações, seja em outras linguagens visuais, voltou-se para a natureza como fonte de inspiração. Campos, jardins, paisagens etc. passaram a ser um tema recorrente nas artes visuais. Contudo, várias foram as mensagens imbutidas em cada obra, variando desde o alerta à destruição da natureza pelo progresso, até a comercialização da arte como mercadoria, além de fatores mais intimistas do artista. O artista passa a buscar um espaço interior, uma obra de arte quase espiritual para dar espaço aos seus sentimentos. De acordo com Bachelard (1996, p.25), o homem está sempre em busca de um espaço que o acolha: "Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos".

#### 4.3 JARDIM SECRETO – O TEMPO DE PASSEIO

*Se a paisagem do poeta é um estado de alma, a paisagem do gravador é um caráter, um ímpeto da vontade, uma ação impaciente por agir sobre o mundo. O gravador põe um mundo em andamento, suscita forças que inflam as formas, provoca forças adormecidas num universo plano. Provocar é seu modo de criar.*

(BACHELARD, 1994, p.56)

Durante a investigação da minha linguagem visual, que se tornou híbrida, o jardim de passiflora foi mais assumido como parte integrante da minha poética. Contudo, neste subcapítulo surge uma questão: Será possível estabelecer uma relação entre a gravura em metal e a cerâmica, utilizando a passiflora como poética para a rememoração de imagens da infância, mediante a criação de um jardim secreto?



Retomando sucitamente alguns momentos do início da arte contemporânea, a partir dos anos 1980 houve por intermédio dos artistas alemães, como Gerhard Richter e Anselm Kiefer, um retorno à paisagem. A paisagem passou novamente a ser tratada como um caminho alternativo para se pensar as relações humanas, bem como questões de cultura e memória.

Anselm Kiefer, com suas pinturas, resgatou e questionou valores da cultura germânica como a arquitetura e questões da Segunda Guerra Mundial. Por ter nascido no ano em que a guerra acabou, em 1945, os efeitos do pós-guerra foram muito fortes em sua formação: uma cultura devastada. Talvez justamente por isso, a essência da cultura germânica seja um tema recorrente em sua pintura. A memória de um povo, suas perdas é o que ele retrata e em suas grandes telas, nos grandes campos de história de sua Alemanha. Para Maria Celeste Wanner:

Kiefer demonstra um complexo engajamento crítico com a história, na convicção de que a arte pode curar uma nação traumatizada e um mundo dividido. Através de pinturas épicas, feitas em grandes telas, representa visualmente a história da cultura alemã com a ajuda de descrições de figuras como Richard Wagner, Goethe, dentre outra celebridades. Essa maneira de ver a função da arte como um meio para guiar o mundo através do esforço humano, faz com que seja um dos artistas mais pesquisados na nossa atualidade (WANNER, 2010, p. 274).



Foto 18 - Sem título (Anselm Kiefer)  
(técnica mista)

Para que exista uma paisagem não basta apenas a natureza, é preciso um olhar sensível, um observador que a interprete, é necessário o olhar paisagístico. Um jardim é um recorte da paisagem. O que seria este olhar para a paisagem, se não um recorte daquele que conhece suas estranhezas, seus mistérios, escutando-a, olhando-a, interpretando-a? Este olhar estético é o olhar do artista.

Sendo impossível representar tudo que almejamos da natureza, torna-se necessário fazer recortes. Então, o jardim pode ser colocado como um fragmento do mundo. Um fragmento cultivado, criado, protegido, eleito, que possibilita tornar possível a relação entre o homem e o mundo. Por isso, vemos na história que um dos tratados de maior difusão para a idealização de hortos e jardins renascentistas mostra um jardim secreto com uma fonte da juventude ao centro. Na fonte banhavam-se casais de namorados desnudos, num rito ao amor, onde também os segredos mais íntimos dos casais ficavam guardados. O jardim também incluía um caminho para Vênus.

Na minha pesquisa, elejo um jardim para tratar dessas questões de recordações, perdas, memórias e reconciliação. Pretendo trabalhar este meu jardim secreto pinçando da natureza elementos com os quais tenho relações significativas, para criar meu próprio jardim.

O filme *The Secret Garden*, baseado na obra de Francis Hodgson Burnett (1993), que trata de forma magistral a questão de relacionamentos entre pessoas, por meio de um jardim, foi fundamental para o meu processo criativo.

O filme conta a história de uma menina, Mary, e se passa no início do século XX, que ao ficar órfã na Índia vai morar na mansão do tio, na Inglaterra. Seu tio é uma pessoa amarga que não superou a perda da esposa, e ainda tem um filho doente e que sempre ficava recolhido em seus aposentos, sem andar, apático. Mary, com sua energia e vitalidade, resolve romper com as duras regras estabelecidas pela governanta da casa e decide, com a ajuda de um amigo, explorar a mansão e seus arredores. Em suas incursões ela descobre, escondido atrás de altos muros, um jardim abandonado. Então, junto com seu amigo e o antigo jardineiro, ela resolve reconstruir o jardim secreto, convidando para participar da empreitada seu primo doente. Juntos eles transformam o jardim em um lugar mágico, cheio de alegria, repleto de flores, trazendo para todos a alegria de viver. Ali seu primo percebe que não está tão doente e que consegue andar.

A mensagem deste filme me remeteu a um trabalho que desenvolvi em 2008: um projeto voluntário no Hospital Infantil Pequeno Príncipe, de Curitiba, com



as crianças que ali estavam como pacientes. Durante o primeiro semestre, todas as sextas-feiras pela manhã, trabalhei desenho com os pacientes que podiam ser transferidos para a sala de atividades artísticas. Algumas crianças, mesmo usando talas ou soro, participavam dessas aulas. Para mim, um aprendizado; para eles, algumas horas de alegria, por poderem desenhar e aprender algo novo dentro do hospital. Desenvolvi um projeto chamado "bichonário". As crianças tinham que desenhar um bicho partindo de uma letra que a cada semana eu passava. Este trabalho me emocionou muito porque havia um menino que estava ali fazendo tratamento para câncer – e desenhou um leão. Tinha aproximadamente dez anos e falou que era o animal que se parecia com ele. Entre as muitas crianças com quem eu tive contato, percebi que por meio da ideia do "bichonário" elas criavam um mundo, colocando em evidência suas esperanças e fantasias.

Talvez esse projeto tenha sido um embrião para os bichos que eu acabei desenvolvendo e colocando nas cerâmicas. Os bichos que habitam um jardim.

Essa ideia de que existe dentro de nós um jardim secreto, escondido pela rotina do cotidiano, é que me inspirou para uma reflexão e para a criação de meu próprio jardim secreto por meio da arte. Um lugar onde encontro minhas lembranças, aromas, imagens, memórias. O jardim secreto de cada um de nós é um lugar imaginário, um devaneio onde há espaço para esperanças de realizações de sonhos deixados pelo caminho. Pensando em minha infância, lembrei-me da flor de maracujá, que desde que eu era pequena, me acompanha. Esta flor existia no jardim de casa na minha cidade natal, Tangará, e também no jardim da minha casa, em Curitiba. A sua beleza, cores e forma sempre me inspiraram. Então a elegi como elemento central deste jardim.

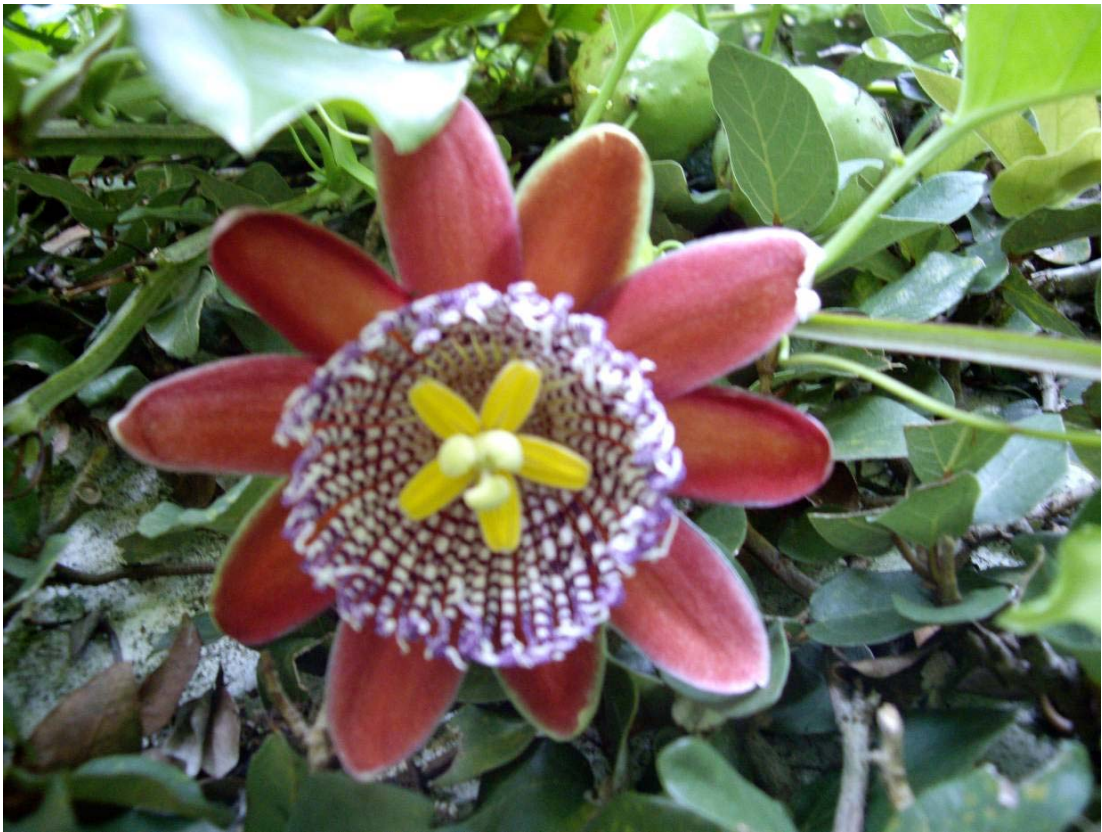


Foto 19 - Foto da flor de maracujá – Passiflora



Foto 20 - Foto do botão da flor de maracujá

## 4.4 A FLOR-DA-PAIXÃO QUE HABITARÁ O MEU JARDIM – PEQUENA HISTÓRIA

*Flores envenenadas na jarra. Roxas azuis, encarnadas, atapetam o ar. Que riqueza de hospital. Nunca vi mais belas e mais perigosas. É assim então o teu segredo. Teu segredo é tão parecido contigo que nada me revela além do que já sei. E sei tão pouco como se o teu enigma fosse eu. Assim como tu és o meu.*  
Clarice Lispector



Foto 21 - Ilustração botânica da flor de maracujá (Etienne Denisse)

Pesquisando a Passiflora fui fazendo descobertas da sua simbologia que me fascinaram e que me levaram a estudos paralelos em terrenos diversos das artes,



como o levantamento científico desta flor. Constatei que a *Passiflora* é um símbolo de religiosidade, e quem é devoto pede proteção e acredita em uma energia maior. Entendo agora que foi esta energia que sempre busquei em meu processo artístico. Diante da pesquisa desenvolvida para o mestrado, questiono: como um jardim de passiflora pode me acalmar e proteger? Posso construir um lugar seguro onde só existem flores eleitas e construídas por mim?

Portanto, decidi iniciar incluindo um material histórico sobre a passiflora, resultado das investigações realizadas, antes de associar essa flor com a minha poética.

O simbolismo de uma flor, segundo o *Dicionário de Simbologia*, de Manfred Lurker (2003, p. 272), além da cor e do perfume, constitui-se pela sua forma. O broto que se abre em direção à luz é associado ao sol e ao universo. Em mitos, lendas e contos de fadas, as flores podem aparecer como portadoras de almas. Do sangue de Adônis brotam anêmonas; e para a simbologia cristã, as anêmonas indicam o sangue derramado dos mártires.

No Egito antigo, ramos de flores já eram um símbolo de vida, por isso tinham uma importância no culto aos mortos. Já na cultura cristã, é possível que uma esperança de ressurreição possa ser atribuída às flores das pinturas das catacumbas e as corbélías ou coroas de flores existentes em antigos epitáfios cristãos.

Segundo Carlos Armando Cervi (1997), quando os jesuítas, no século XVI, chegaram às Américas e tomaram conhecimento desta planta exótica, com suas cores que variam desde o branco ao lilás escuro, quase roxo, deram-lhe este nome de "flor da paixão" ou "Passiflora". Sua estrutura floral remetia os jesuítas à lembrança dos símbolos da sua fé e aos instrumentos de tortura utilizados no episódio bíblico da Paixão de Cristo. O nome passiflora se deve à primeira descoberta, a *Passiflora incarnata* L.

A grande religiosidade dos conquistadores espanhóis conferiu a esta flor, sem dúvida, a impressão de um halo santo, tendo todo um simbolismo que remete à Paixão de Cristo, e, pelas suas características, ao mesmo tempo que arrebatada pela questão da devoção, acalma por suas propriedades químicas. Esta flor foi elevada, assim, pelos jesuítas, à flor que representava o sagrado. Entretanto, como já era conhecida pelos índios, que a utilizavam como remédio, pelos mesmos critérios de forma e cor, podemos afirmar que possui uma simbologia profana para outras culturas não cristãs, como será abordado a seguir.



Foto 22 - Foto do botão da flor de maracujá, secando



Foto 23 - Foto da flor de maracujá  
2010

O maracujá é originário das regiões tropicais e subtropicais da América, em especial do México, onde já era apreciado pelos astecas pelas suas propriedades sedativas. As folhas de maracujá foram utilizadas pelos índios como calmante, sedativo, em compressas, como auxílio para a cicatrização; do fruto, eram feitos tônicos para tosse e para disfunções sexuais.

A utilização clínica do maracujá é recente, data do século XIX, quando se publicou que possuía propriedades analgésicas e prevenia a insônia, sem efeitos colaterais. Os seus componentes químicos primários, alcalóides e flavonóides, parecem ser os responsáveis pela ação relaxante e antidepressiva da planta. Suas características analgésicas, antiespasmódicas, hipotensoras e sedativas fazem com que as preparações contendo o maracujá sejam utilizadas para casos de nervosismo, ansiedade, depressão, insônia, dificuldade de concentração, espasmos gastrointestinais de origem nervosa, entre outros. Estudos recentes mostram suas propriedades afrodisíacas.

O maracujá compreende várias espécies do gênero *Passiflora*, da família das *Passifloráceas*. Muitas espécies são encontradas no Brasil e suas folhas contêm uma substância idêntica à morfina, a "passiflorina", muito usada como calmante (CORRÊA, 1984).

A partir dessas informações, podemos destacar alguns aspectos, signos que são traduzidos na minha arte, tais como: ritmo mais leve na ação técnica. maior concentração na construção das obras, bem como o desejo de representar essa flor de uma forma mais realista. Nesse processo ainda destacamos a importância da vida, da fé e de um fator de origem espiritual, não necessariamente religioso.

As flores segundo sua simbologia, para Lurker Manfred (2003), também se associam ao antigo mundo subterrâneo (campos de asfódelos na Odisseia), ao paraíso budista Sukhavati ("centenas de belas flores com perfume delicioso") e ao reino celeste cristão.

Ainda segundo esse autor, várias flores possuem diferentes significados dependendo da sua cor, morfologia e cultura. Por exemplo, o cravo, para a cultura judaico-cristã, é uma flor que simboliza Maria. Já na cultura oriental, o cravo é uma das flores usadas para troca de ideias e quer dizer "Amo-te secretamente".

Na imagem 21 aparece, de forma surreal, uma coroa de espinhos no centro da flor, uma nítida referência à importância da simbologia cristã. Esta coroa é uma alusão à memória de uma cultura impregnada de símbolos e imagens.

Schultz (1984) relata que, no Brasil, vamos encontrar uma variedade da flor de maracujá pertencente à família das *Passifloraceae*. Elas são plantas perenes, em grande maioria trepadeiras com folhas trilobadas de crescimento rápido, que atingem altura de até dez metros. Algumas são arbustos, algumas poucas são herbáceas e são mais conhecidas pelo fruto que produzem, o maracujá. Os frutos são comestíveis, globosos, e amarelados quando maduros.

No final do século XVII, surgiram as primeiras referências científicas sobre o material que começa a ser colecionado a partir de expedições científicas ao Novo Mundo. Nesse sentido, estudiosos europeus de várias nacionalidades, ensaiaram novas denominações e classificações que substituíram as chamadas alegóricas até então em uso.

Segundo Cervi (1997), em 1700, J. P. Tournefort propõe dois gêneros de passionárias: *Granadilla*, para as espécies com a corona floral filamentosa, e *Murucuja*, para as espécies de corona floral tubulosa. Entretanto, foi Linneo, em 1735, quem, na primeira edição do *Sistema Naturae* (Col. 14: U), estabeleceu o atual gênero *Passiflora*, ratificando o nome empregado por L. Pluckenet, o qual condizia com a tradição e correspondia, por outra parte, à denominação dada a essas plantas em todos os idiomas da Europa.

J. G. Hallman, em 1745, descreve vinte e duas espécies bem definidas e cataloga outras dezoito espécies *dubiae* por terem sido descritas incompletamente por vários autores, o que impossibilitou determiná-las com certeza e superar as coincidências com espécies descritas com anterioridade. Esse trabalho foi publicado em *Amoenitates Academicæ*, em 1749, de Linneo.

A. J. Cavanilles publicou, em Madrid, em 1790, a primeira monografia crítica do gênero – *Decima disertatio botanica de Passiflora* – descrevendo quarenta e três espécies, das quais trinta e duas estão representadas graficamente.

Em 1805, A. L. Jussieu publicou nos *Annales du Museum d'Histoire Naturelle de Paris*, um artigo em que introduz a descrição de treze espécies novas e discute com detalhes alguns problemas genéricos relacionados a este grupo. Em 1807, C. H. Persoon, em *Synopsis plantarum*, vol. 2, faz citação de sessenta e oito espécies, repartidas nos gêneros: *Passiflora*, *Murucuja* e *Tacsonia*. Na *Cyclopaedia de Rees*, de 1819, incluem-se cinquenta e cinco espécies.

Na *Flora fluminensis*, de Vellozo, v.9, de 1827, aparecem desenhos de vinte e cinco espécies, ainda que sem as devidas descrições.

O estudo das passifloras começa a se consolidar a partir da primeira grande síntese apresentada por De Candolle. É fundamental, para o estudo da família de *Passifloraceæ*, a sua monografia *Prodomus*, publicada em 1828, a qual reúne a descrição de cento e quarenta e cinco espécies.

Quase cinquenta anos mais tarde, foi divulgada uma das monografias mais importantes, mais completas e críticas, sobre as *Passifloraceæ* da América. Trata-se da obra de T. M. Masters, publicada de 1872 na *Flora brasiliensis*, de Martius, em que são enumeradas duzentas e duas espécies.

J. J. Triana e J. E. Planchon, em sua obra *Prodromus florae Nova Granatensis* (1873), fazem a revisão das passifloras colombianas. Baseando-se em suas próprias coleções e de alguns exploradores estrangeiros (Lehmann, Andre, Subel e Weberbauer), concluíram como válidas sessenta e seis espécies para todo o território daquela nação que, naquela época, se estendia até o Panamá.

Já no século XX, H. Harms, em *Die natürlichen Pflanzenfamilien* (1925), publica um importante trabalho sobre a família *Passifloraceæ*. Nessa obra, o autor divide o gênero *Passiflora* em seções, subseções ou séries, dando uma ideia mais clara e moderna para o estudo deste gênero.

Em 1938, E. P. Killip publica *The American species of Passifloraceæ*. Essa obra é a mais completa e moderna que se conhece, até a presente data, sobre o gênero. Em seu estudo, Killip reconhece trezentas e cinquenta e cinco espécies de *Passiflora* para a América, das quais cento e uma são citadas para o Brasil. Em 1960, Killip apresenta uma nota suplementar ao seu anterior trabalho e amplia os dados de distribuição geográfica de algumas espécies citadas, além de descrever onze novas espécies americanas, sem qualquer nova adição para o Brasil.

A contribuição contemporânea para o estudo das *Passifloraceæ* brasileiras tem seu principal alento a partir da década de 1960. J. C. Sacco publica vários trabalhos (1963, 1966, 1967, 1968, 1971, 1979 e 1980), nos quais descreve doze novas espécies de *Passiflora* do Brasil.

A classificação das *Passifloraceæ* sofreu modificações essenciais no decorrer do tempo.

Linneo (1753) situa todas as passionárias no gênero *Passiflora*. Em 1787, F. C. Medicus desmembra de *Passiflora* outros dois gêneros: *Cieca*, que englobava as espécies apétalas e *Murucuja*, de Tournefort. Tournefort já havia proposto, em 1700,



os gêneros *Murucuja* para as espécies com corona de filamentos tubulosa e *Granadilla* para as espécies de corona floral filamentosa.

A. C. Jussieu, em 1789, admite três gêneros: *Passiflora*, *Murucuja* e um novo, *Tacsonia*, para as espécies caracterizadas por terem o tubo do cálice em forma de um comprido tubo e as brácteas serem soldadas em um invólucro tubuloso. Jussieu não reconhece o gênero *Cieca*, de Medicus. Esses três gêneros de Jussieu foram mantidos por C. H. Persoon em sua obra *Synopsis plantarum*, de 1807.

Martin e Nakasone (1970) afirmaram que, das espécies conhecidas de *Passiflora*, cerca de 50 a 60 produzem frutos comestíveis. Provavelmente todas são originárias dos trópicos americanos.

Atualmente, segundo Schultz (1978), o gênero *Passiflora* possui 530 espécies tropicais e sub-tropicais, sendo mais de 150 originárias do Brasil.

Dos gêneros *Passiflora*, as principais espécies cultivadas são:

- *Passiflora alata*;
- *Passiflora coccínea*;
- *Passiflora laurifolia*;
- *Passiflora maliformis* ou *P. omata*;
- *Passiflora mixta* ou *P. longiflora* ou *P. tormentosa* ou *Tacsonia mixta* ou *Tacsonia longiflora*;
- *Passiflora edulis*;
- *Passiflora vitifolia*;
- *Passiflora caerulea*.

Este subgênero se caracteriza por apresentar representantes herbáceos, com brácteas grandes de bordo inteiro ou serrado; normalmente verticiladas perto da base da flor; flores geralmente grandes (mais de três centímetros de diâmetro) e coloridas (pétalas, sépalas e filamentos da corona). Tubo do cálice campanulado, raramente tubular (quando tubular, o tubo sempre será menor que as sépalas). Corona de filamentos variável quanto ao número de séries, em geral, três séries ou mais, com exceção de algumas espécies que podem possuir duas séries e uma série (*P. setacea* por exemplo). Os filamentos frequentemente são de tamanhos distintos e bandeados de cores diferentes. Opérculo encurvado, ereto e filamentoso na parte superior. Ovário normalmente estreitando-se na direção dos estiletos.

Estiletos projetados do centro e do extremo superior do ovário, livres ou soldados na base. Fruto frequentemente maior do que três centímetros de comprimento.

A Passiflora é uma planta totalmente glabra (sem pelos), exceto o ovário, trepadeira, perene, de crescimento rápido e ramos de secção circular. O seu caule pode ser cilíndrico, angular, subangular, raramente quadrangular e estriado longitudinalmente. Suas folhas alternadas são muito variáveis quanto à forma, inclusive dentro de uma mesma espécie e, às vezes, em um mesmo exemplar. Trilobadas, possuem entre cinco e onze centímetros de comprimento ao longo da nervura central e entre quatro e dez centímetros de comprimento ao longo das nervuras laterais, sendo arredondadas ou superficialmente cortadas na base, apresentando os bordos serreados, textura subcoriácea e aspecto lustroso na face superior. As folhas jovens apresentam-se ovaladas, sem lobos. Os pecíolos apresentam glândulas sésseis ou curto-estipitadas no ápice. Na axila de cada folha, além de uma gavinha, existe uma gema florífera e uma gema vegetativa, a primeira originando uma flor e a segunda originando um ramo.

As gavinhas normalmente são solitárias e axilares, bem desenvolvidas, robustas ou tênues, sendo os ramos as folhas e as gavinhas de coloração verde clara. Fazendo-se a eliminação dos ramos, as gemas que se formam começarão a brotar. As flores que surgem na axila de cada folha dos ramos novos são simples, com mais ou menos sete centímetros de largura, apresentando cinco sépalas oblongas de coloração externa verde e coloração interna branca; cinco pétalas oblongas de cor branca, cinco estames com grandes anteras, um estigma tripartido e uma corona formados por quatro a cinco séries de filamentos brancos tingidos por coloração púrpura na base.

Hoehne (1978), em seu livro sobre plantas e substâncias vegetais tóxicas e medicinais, aborda diversos aspectos do maracujá. Em língua indígena, significa "comida ou alimento em cabaça". Muitas espécies apresentam atividade antihelmíntica, ora pela raiz, folhas ou sementes. Foi confirmada atividade antihelmíntica nas seguintes espécies de passiflora: *P. laurifolia*, *P. bilobata*, *P. alata*, *P. edulis*, *P. quadrangularis*, *P. mucronata*, *P. incarnata*, *P. pentagona* e *P. suberosa*. Maior importância adquirem as passifloras quando são estudadas como plantas narcotizantes. Quando cozidas, muitas das folhas fornecem tinturas e têm ação semelhante à da morfina, razão pela qual são receitadas como calmante. Este mesmo decocto das folhas e raízes presta-se igualmente para acalmar e até curar hemorróidas, erisipela, febres intermitentes, moléstias da pele, hidropsia, males da vista, escorbuto e angina.

A princípio, conhecia-se esta planta com o nome de *granadilla*, porque seu fruto se parecia com a *Punica granatum*. Como mencionado, quando os jesuítas chegaram às Américas e tomaram conhecimento desta planta exótica, foi-lhe dado este nome de "flor da paixão ou Passiflora", porque a sua estrutura floral remetia os jesuítas à lembrança dos símbolos da sua fé, instrumentos de tortura utilizados no episódio bíblico da paixão de Cristo. O nome *Passiflora* se deve à primeira descoberta, a *Passiflora Encarnata L.*

Assim, as flores de cor lilás escuro simbolizavam com a sua cor a pureza celestial, e pela sua anatomia a paixão de Cristo, sendo o conjunto de pétalas a coroa de espinhos; os cinco estames (órgão masculino da flor), as cinco chagas; os três estiletos (órgãos femininos) aludem aos pregos utilizados na crucificação de Cristo; as folhas recordam a lança que transpassou Cristo na cruz; e as gavinhas, o açoite. Devido à grande religiosidade dos conquistadores espanhóis, esta flor deu sem dúvida a impressão de um halo santo.

Em 1605, na Europa, o papa Paulo V recebeu de missionários que estavam na América uma planta viva de passionária. Esse presente causou grande surpresa em Roma, onde foi cultivado e propagado para vários países católicos da Europa.

Em 1610, a lenda já tomava visão profética e Jacomo Bosio publicaria sua famosa obra *A cruz e o calvário*, inspirada precisamente na Passiflora. Bosio conheceu uma gravura simbólica de uma flor de Passiflora e fez uma descrição simbólica. Para ele, as dez pétalas representavam os dez apóstolos, deixando de fora o traidor Judas e Pedro, porque ele negou conhecer Jesus. Os setenta e dois filamentos, corresponderiam ao número de espinhos da coroa de Jesus. Os três estigmas pistilos, aos pregos. Os estames, que são cinco, ao número de ferimentos. Por isso, até a atualidade, os católicos das Américas do Sul e Central a chamam de "A flor das cinco feridas". As manchas escuras nas folhas são as trinta e três moedas de prata pagas a Judas. Já o ovário simboliza a sabedoria oculta, que constitui os mistérios da Cruz e Jesus no sepulcro. Esse rico simbolismo foi embelezado por autores posteriores. As pétalas brancas passaram a representar a pureza de Jesus.

Esta flor foi encontrada nos bosques virgens da América e, para os cristãos da época, era como uma revelação misteriosa da *croce trionfante* e um sinal da próxima conversão dos povos americanos à verdadeira fé.

No final do século XVII, delineam-se referências científicas preliminares sobre o material que começa a ser colecionado a partir de expedições científicas ao Novo Mundo.

Neste sentido, estudiosos europeus de várias nacionalidades ensaiaram novas denominações e classificações que substituíram as até então em uso.

Entre tais estudos é de imperiosa justiça e necessário rigor teórico destacar os trabalhos de sua flor com sentido religioso e expressão literária singular que faz da sua existência uma notícia de significado cultural marcante.

Apesar de ser muito conhecida e identificada como Passiflora, existem outros nomes dados a esta flor e referências ligadas à sua forma e cor que remetem ao profano. Em muitas regiões das Américas e Europa, bem como em países da Ásia e Oceania, a identificação das flores "com a Paixão" não é evidente. Por isso, tem uma infinidade de nomes comuns geralmente inspirada na aparência dos frutos. Para exemplos rápidos, é também conhecida como água de limão Vinha, porque os frutos parecem limões, ou então Maypop Vine, porque os frutos são ocos.

Retomando a ideia da passiflora como um símbolo da religiosidade para a cultura cristã e de cura medicinal juntamente com suas propriedades relaxantes comprovadas por pesquisas científicas, a passiflora possui dois sentidos. Dentro desta visão pode ser estabelecida uma relação com a ideia do artista Joseph Beuys sobre arte. Em 1944, durante um bombardeio aéreo da Segunda Guerra Mundial na região da Crimeia, o avião em que estava o alemão Beuys cai matando o piloto, e deixando-o gravemente ferido. Segundo relato do artista, ele foi salvo por nômades que o encontraram com o corpo congelado e o trataram com gordura animal e feltro.

Esse episódio tornou-se fundamental para sua produção artística porque ele passou a utilizar estes elementos orgânicos quase de forma religiosa pois acreditou na cura através do feltro e da gordura animal, passando a utilizá-los como símbolos no seu trabalho, e de sua cura. Alguns historiadores colocam também como a forma que Beuys encontrou para negar o seu passado nazista alemão: "Uma fuga pela via do mito e do mistério. Seja como for, o acidente na Crimeia tornou impossível dissociar a obra de Beuys de sua polêmica biografia" (STEPHEN, 2009, p.454, 501).

Outro artista que trabalha com a questão orgânica, apropriando-se da flora brasileira e também da paisagem e jardins históricos, para tratar através da memória da cultura temas contemporâneos é a artista brasileira Adriana Varejão. Ela trabalha florais que partem desde motivos geométricos usados na azulejaria portuguesa até

plantas carnívoras e alucinógenas. Esses desenhos de plantas alucinógenas estabelecem uma relação com a passiflora estudada por mim. Pela originalidade e densidade da sua poética orgânica, sua obra atinge um estranhamento que a aproxima deste objeto de investigação.

Essa ideia de eleger a passiflora como um elemento de devoção e ao mesmo tempo tranquilizador é a defesa que faço desta flor com a minha pesquisa.

"Se a paisagem do poeta é um estado de alma a paisagem do gravador é um caráter, um impeto de vontade, uma ação impaciente por agir sobre o mundo" (BACHELARD, 1994, p.56). A postura e o posicionamento do artista plástico depende diretamente do seu posicionamento e de seus critérios. Penso em propor em contrapartida à realidade turbulenta das cidades uma obra tranquila, aberta às experimentações, por meio da qual o espectador pode transcender o espaço de acordo com sua sensibilidade.

#### 4.5 O TEMPO DE PASSEIO – NOVAS INVESTIGAÇÕES E ENCONTROS

Para conhecer melhor minha investigação, aprofundei-me tanto na parte histórica, como formal dessa flor, acreditando que ao ter maiores informações, poderia criar obras com mais conteúdo.

Encontrei um rico material ilustrativo de desenho, aquarelas, pinturas e gravuras em ilustrações de livros da botânica. Esse material vai além de uma mera ilustração, e hoje o vemos como obras criadas por artistas.

Porém, em que sentido ou quais os elementos visuais poderiam enriquecer a minha obra? Sobre esta questão tive que abandonar muitas informações encontradas em prol de um relato mais processual e criativo da minha obra.

Partindo de um trabalho mais expressionista – anterior ao mestrado – com a pesquisa botânica e científica da Passiflora, vejo que meu trabalho ficou mais realista, levando-me ao desenho e à fotografia.

E as questões da Passiflora relacionadas ao estado de tranquilidade talvez estejam presentes na delicadeza dos traços que eu passei a buscar no meu processo de trabalho.

Portanto, a partir do fio condutor da incisão das gravuras da série "flores", começo uma pesquisa no campo da cerâmica, em 2005. Essas flores são subtraídas de um jardim, um jardim criado com flores que remetem à memorização. A forma na cerâmica foi se transformando em flores carnívoras até chegarem às formas de bichos-flores. Surgiram, ainda, os trevos de quatro-folhas e a flor de maracujá, que se abrem, se desintegram, tornando-se apenas linhas, resquícios, marcas, enfim reminiscências de momentos já vividos. Também existem as formas redondas, explorando o orgânico das pétalas, em que, num processo de hibridização, os caules se transformam em cobras, sapos e lagartos. São flores que viram cobras, são nós que se tornam flores, como num jardim imaginário onde colocamos as flores que elegemos para nossa proteção. São imagens que remetem à minha infância no interior, onde para ir e vir cruzava-se com flores e bichos. Essas formas híbridas, anômalas são devaneios que me remetem a um jardim que se foi, porém, estabeleceram um elo com as lembranças mágicas de momentos vivenciados que não voltam jamais.

Essa ideia de memória trabalhada na minha obra foi bem observada por Maria José Justino, que usa o termo "memórias urbanas" para descrever o que vê na minha obra.

Se o homem é pedra e a mulher terra, na imagem de Bachelard, Fuganti passa por ambas. Foi pedra e é terra. Lá trás explorou as pedras na gravura; volta-se hoje para o húmus, a terra, na cerâmica. A sua gravura passou pela exploração dos cristais, hoje se alinha na organicidade da flor. [...] Hoje tanto na gravura como na cerâmica, a imagem emerge como flores, tulipas ou flor de maracujá, que se abrem em cálices entregando-se à sensualidade das formas redondas, ao orgânico das formas de flores que se metamorfoseiam em cobras, caules que se alongam e se abrem em bocas escancaradas, mandíbulas afiadas a espreitar o grafismo elegante da flor incisa e solitária capturada na gravura (JUSTINO, 2007, p.3).

Iniciei minha pesquisa na gravura em metal partindo dos registros fotográficos, estudos botânicos da Passiflora e em rascunhos feitos em cadernos de desenhos.

A fotografia para Vilma Sonaglio "é o seu próprio gesto. Ele decompõe a realidade, corta uma vista, aumenta e destaca um detalhe, pode ocultar partes, estigmatiza a realidade, impõe-se à visão do seu autor, além do que estaria a ver. Fotografias consideram como o olhar é concebido pelo autor e não o que olhou" (SANTOS; SANTOS, 2004, p. 175).

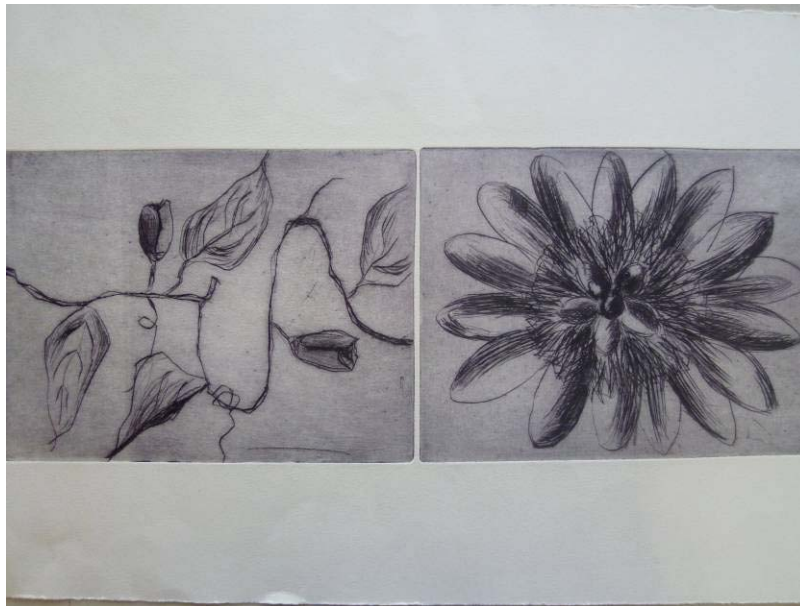


Foto 24 - Série *Jardim de Passiflora* (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal - 2010-2011)

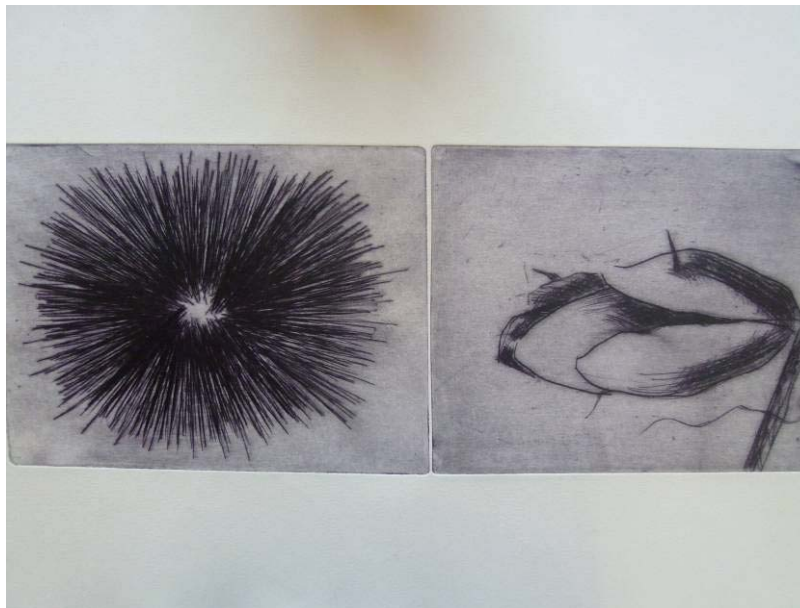


Foto 25 - Série *Jardim de Passiflora* (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal - 2010-2011)

Assim, a fotografia e as ilustrações botânicas serviram de embasamento para minha pesquisa no campo da gravura, tentando estabelecer um diálogo e criando um método de trabalho, uma dialética entre a técnica e a poiética.<sup>11</sup>

Paralelamente à pesquisa da representação da passiflora na gravura em metal e na cerâmica, desenvolvi estudos em aquarela. Estes partiram de um grupo de discussão,<sup>12</sup> no qual trabalhávamos dentro da natureza em uma reserva ambiental. Discutíamos textos que tratavam de processo criativo, que acabou se transformando num processo coletivo de criação, próximo da ideia de Cecilia Salles no seu livro *Redes de Criação*. Estes encontros aconteceram no primeiro semestre de 2010, antes da minha ida para Salvador.

Imbuída da afirmação de Cecilia Salles, de que "a ação do artista, por sua vez não pode ser tomada como etapas, em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos de uma rede, que podem ser retomados a qualquer momento" (SALLES, 2010, p.16) e partindo de fotos do Taj Mahal, feitas por Rebecca Fichinzki, criei uma padronagem na qual a flor utilizada pelos hindus foi substituída pelo meu objeto de pesquisa, a Passiflora. Pinteí uma parte da veste onde esta padronagem foi trabalhada na técnica de pintura sobre tecido, cujo o resultado obtido ficou próximo da aquarela. Assim, a minha pesquisa sobre passiflora foi incorporada à experimentação coletiva que recebeu o nome de *Zênite*.

---

<sup>11</sup> A poiética refere-se ao conjunto de estudos que versam sobre a instauração da obra, notadamente da obra de arte. Inicialmente proposta para a arte da poesia por Valéry (1937), a poiética ampliou-se, estendendo-se a todas as artes. Esta linha de pesquisa reconhece a autonomia da poiética como ciência e como filosofia da criação em que a atividade do artista é estudada independentemente de outros critérios, a não ser os seus próprios.

<sup>12</sup> Grupo formado por Denise Bandeira, Laura Miranda, Eliane Moreira, Juliane Fuganti, Cynthia Lorenzo, Lauro Borges, Mai Fujimoto, Mariana Frochtengarten, Thalita Sejanos e Rebeca Sejanos, de janeiro a novembro de 2010. O grupo reunia-se na Represa do Passaúna, em Campo Largo, Paraná.





Foto 26 - Veste com padronagem inspirada na  
Passiflora  
Trabalho coletivo para a Exposição Zênite - 2010

Partindo da premissa de que o objetivo da pesquisa em arte visa à reflexão sobre o processo de instauração da obra, inversamente à reflexão sobre a obra pronta, que é do domínio teórico, começo um relato do meu processo criativo de concepção da obra.

Estabeleci como meta, durante este processo de pesquisa, um exercício constante de esboços. Assim, comecei a construir cadernos de anotações. Nesses cadernos surgiram desenhos em aquarela entre os rascunhos que defini como fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa empírica. Neles anotei citações relevantes, coleí fotos que foram retrabalhadas com nanquim, desenhos figurativos e abstratos, sendo a técnica da aquarela uma constante. Para Cecilia Salles (2009, p.70),

olhando mais de perto a relação do propósito do artista com as matérias por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos. A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria. Opta-se por uma determinada matéria em detrimento de outras de acordo com os princípios gerais da tendência do processo.

Assim, os materiais vão se articulando e, como resultado da contaminação do exercício de trabalho em grupo e das anotações em cadernos de desenho, desenvolvi uma série de aquarelas que foram mostradas na exposição intitulada *Zênite*. A exposição, na Galeria Zilda Fraletti, em Curitiba, foi dividida em duas partes. A primeira foi uma mostra minha e de Laura Miranda, em que mostrei aquarelas e pinturas em alumínio.

Este trabalho é também resultante das minhas pesquisas sobre *Passiflora*, já que a forma é um botão de *Passiflora*, em uma escultura em alumínio pintado com tinta de gravura em metal.



Foto 27 - Série *Passiflora* (Juliane Fuganti)  
Objetos (60x32cm-2010) e aquarelas(200x33cm - 2010)

Neste trabalho tridimensional já encontravam-se implícitas as questões filosóficas acerca da simbologia da flor de maracujá, estabelecida como padrão estético a ser trabalhado por mim. Partindo de uma série de fotografias do botão da *Passiflora* é que criei estes objetos, estabelecendo um diálogo com os desdobramentos da pesquisa através dos registros fotográficos.

Neste momento, estabeleci uma relação entre gravura, pintura e fotografia, pois a matéria em questão era o alumínio pintado com tinta de gravura criando uma forma tridimensional a partir de uma registro fotográfico. Este trabalho de aquarela, mostrado em novembro de 2010 na Galeira Zilda Fraletti, com Laura Miranda e mais a artista Eliane Moreira, foi exposto em Madri, na Casa do Brasil, entre 20 a 12 de junho de 2011.

Dando continuidade às obras realizadas durante o mestrado, destaco que, a partir de agosto de 2010, comecei uma pesquisa no atelier de cerâmica na EBA-UFBA, em Salvador, com o Professor Doutor Eriel Araújo. Levando o conhecimento dos processos da gravura, como deixar marcas com instrumentos como buril e ponta-seca, iniciei experimentos em argila com uma série de protótipos em pequenas dimensões, formas arredondadas híbridas que remetessem à ideia da forma orgânica, em porcelana, para criar uma matriz.

Com o resultado obtido, estudei uma forma que fosse mais relevante plasticamente para, a partir dela, criar uma matriz. Esta imagem híbrida arredondada, que pode ser uma pétala, um botão, uma alusão ao ciclo da flor ou simplesmente uma forma oval, nos remete a uma forma orgânica e é carregada de simbologia, remetendo à memória, uma constante na minha obra. Após a sua construção, iniciei uma série partindo desta forma, na qual eu comecei a interferir com os instrumentos de gravação utilizados na gravura em metal, visando um diálogo entre as técnicas por meio do gesto de incisão. Esta forma híbrida estava carregada de informações do processo empírico vivenciado tanto em Curitiba como em Salvador.

Tirando vantagem da possibilidade de construir uma nova forma a partir de uma peça, deixei a forma em Salvador e trouxe comigo para Curitiba os múltiplos. A partir de um deles construí em Curitiba outra forma e pude dar continuidade à pesquisa iniciada nos ateliers da UFBA, em 2010.



Foto 28 - Forma para fazer múltiplos  
(atelier de cerâmica da UFBA - Juliane Fuganti e Prof. Dr. Eriel Araujo - 2010)



Foto 29 - Múltiplo da Série *Passiflora* (Juliane Fuganti)  
(trabalhado com relevo e buril - 2010)



Foto 30 - Série de protótipos em porcelana (Juliane Fuganti)  
(2010.)



Foto 31 - Juliane Fuganti, trabalhando no atelier de Glauco Menta em Curitiba (2011)

Os desdobramentos do gravar, entre a cerâmica e a gravura, delineados nesta pesquisa, em busca de uma exposição que dialogasse com várias tendências da arte contemporânea, levaram-me a pesquisar diversos artistas que trabalham a mesma temática da natureza e "Jardins".

Utilizando-se de pesquisas botânicas, o artista americano Philip Thaeffe trabalha folhas e flores na sua pintura. Já Anselm Kiefer, nas suas obras de grande formato, vem utilizando desde os anos 1980 a paisagem onde ele incorpora diversos materiais como xilogravura, fotografia, pedaços de troncos, plantas secas, chumbo, entre outros materiais, para construir sua obra, suas paisagens. Kiefer não se preocupa com o excesso, ao contrário, aprofunda-se no excesso quase de uma forma barroca, assim como a artista brasileira Adriana Varejão.

No seu livro *Paisagens Sígnicas*, Maria Celeste Wanner comenta sobre Anselm Kiefer:

Em busca de respostas para seus questionamentos, Kiefer passa a investigar os materiais e elementos do mundo natural como começo para o seu trabalho, a partir das árvores, das florestas, os ciclos da vida e a mitologia de serpentes e anjos, como meios de criar um diálogo entre céu e terra. Para esse artista, o universo contém espírito e está em um processo ininterrupto de criação e destruição, onde o fogo, os metais derretidos e suas possíveis combinações, ao fundirem, são ao mesmo tempo transformação e criação. Seu objetivo é passar um conteúdo que faça parte de sua história de vida através da matéria na arte (WANNER, 2010, p.265).



Assim como Kiefer arquitetou sua obra com gravuras e fotografias, me apropriei do material coletado, das fotografias feitas da passiflora para construir minhas cerâmicas.

Meu jardim foi concebido para refletir sobre o tempo e a minha memória. A minha obra é um exercício de paciência, de espera, de aprendizado como o recontar das minhas lembranças, criando um jardim de sensações. Muitas imagens da minha infância se foram e não ficaram marcadas. Por que resistem o maracujá, os sapos e as cobras? O meu jardim é também um jardim de afeto.

Durante este exercício de rever imagens, em que a passiflora foi surgindo com toda a sua simbologia juntamente com o jardim, me deparei com a teoria de Anne Cauquelin, de que somos sempre alimentados por contos e fábulas e por sensações que às vezes nem vivemos. Elas estão na construção da nossa memória, transmitidas de geração em geração pela descrição oral ou pela escrita de uma geração para outra, por meio da transmissão de conhecimento que, segundo Le Goff, no seu livro *História e memória*, é a memória coletiva das sociedades.

Cauquelin, no seu livro *Invenção da Paisagem*, faz uma longa reflexão filosófica e estética sobre a noção de paisagem, mostrando de que forma a paisagem foi idealizada e reproduzida como o equivalente da natureza, para inaugurar uma prática pictórica que acabou por influenciar nossas categorias cognitivas e espaciais. Ao detectar os sinais que se apresentam sob a ideia de paisagem – a preocupação ecológica, as abordagens distintas da natureza, do real de sua imagem no mundo contemporâneo, e também dos elementos simbólicos que estão intrínsecos, a autora sugere uma nova forma de pensar a arte e o homem ante as transformações tecnológicas e perceptivas que introduzem outra maneira de perceber o fenômeno artístico.

Se a árvore fosse uma árvore e simplesmente uma árvore, se o rochedo fosse apenas uma massa pedregosa de formas atormentadas, se o regato fosse água apenas, não contemplaríamos uma paisagem, mas uma sucessão de objetos justapostos. Ora, nós preenchemos essas formas com conteúdos por meio de um transporte de atributos comumente admitidos. O conto a fábula, a lenda, a *doxa* nos ajudam nisso (CAUQUELIN, 2007, p.154).

A simbologia da Passiflora me fez repensar em como contextualizar as minhas cerâmicas de uma forma que estabelecessem um diálogo com os significados desta flor encontrados na minha pesquisa e nas relações estabelecidas pelos tratados dos jesuítas, representados por Giacomo Basio em seu livro *A cruz e o Calvário*, de 1610.

#### 4.6 INSTALAÇÃO - JARDINS DE PASSIFLORA

A instalação *Jardins de Passiflora: Impressões, marcas e devaneios* é o resultado da pesquisa teórico-empírica, cujo fio condutor é o imprimir, utilizado como alibi para o devaneio, a Passiflora. Neste capítulo, foi feita uma reflexão sobre as experiências anteriores ao mestrado relatadas nos capítulos iniciais e uma relação com as pesquisas decorrentes do mestrado e os resultados obtidos.

Em agosto de 2011, foi realizada a exposição desta instalação, no Museu da Arte Contemporânea do Paraná, MAC. Para ela, foram feitos trabalhos em gravura em metal, fotografia, cerâmica e desenho na técnica de aquarela, que se iniciaram em meados de 2010, juntamente com as disciplinas teóricas do mestrado. Foram feitos vários estudos do espaço, já que as salas do MAC possuem paredes e iluminação diferentes. Algumas paredes são de *dry-wall* (frágeis) e outras mantêm-se desde a sua origem, espessas em tijolo, mais resistentes. Queria um ambiente onde também a iluminação fizesse parte da obra, sendo fundamental para criar o clima aspirado por mim. A definição de como e o que mostrar foi feita em diálogo com a orientadora e com sugestão do Prof. Dr. Eriel Araújo<sup>13</sup> durante a qualificação, já com os trabalhos em fase de conclusão, quando pude mostrar as imagens das obras executadas. O Prof. Dr. Eriel foi um artista com quem trabalhei os primeiros protótipos em cerâmica que deram origem aos trabalhos finais feitos em Salvador. Com ele, nos ateliers da EBA, surgiu a ideia de fazer uma série de pequenas cerâmicas concomitantemente aos múltiplos. Por isso, como participou do início do processo criativo, ele tomou a liberdade de opinar na conclusão do trabalho, o que foi aceito por mim e pela Dra. Maria Celeste Wanner, minha orientadora. Esta série de cerâmicas pequenas variando de quatro a sete centímetros de dimensão foi iniciada em Salvador e concluída em Curitiba, no atelier do artista Glauco Menta.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Prof. Dr. Eriel Araújo é artista visual-pesquisador, com quem trabalhei os primeiros protótipos em cerâmica que deram origem aos trabalhos finais feitos em Salvador, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

<sup>14</sup> Glauco Menta: artista catarinense de nascimento, radicado em Curitiba há mais de vinte anos, ceramista, pintor e gravador que possui um atelier de cerâmica onde foram feitas as peças.

Meu envolvimento com a fotografia, com os registros feitos durante todo o processo, me levaram a refletir sobre novas possibilidades estéticas. Então decidi retrabalhar algumas fotografias da flor de maracujá, mediante os recursos de *software* de manipulação de imagens, visto que, como afirma Sonaglio, "as técnicas e ações são pressupostos determinantes na construção de uma obra de arte" (*apud* SANTOS; SANTOS, 2004, p.174).

Depois de analisar várias fotos da flor e do botão, acabei trabalhando uma foto da flor de maracujá, originalmente colorida, em preto e branco e em alto contraste. Ela foi redimensionada, retrabalhada e, por fim, transformada em adesivo para cerâmica, nas dimensões de 20 x 15cm e 11 x 8cm. Cheguei a estas dimensões, pensando em compor com o espaço da cerâmica que possui uma superfície sem textura, quase plana, onde poderia colocar o adesivo: para estes múltiplos, a dimensão maior, e para os múltiplos com mais marcas e texturas, os decalques menores.



Foto 32 - Foto do Maracujá em preto e branco





Foto 33 - Decalque para cerâmica a partir da foto do maracujá trabalhada

Assim, concebi os múltiplos em cerâmica de uma forma que pudessem receber estas imagens fotográficas, transformadas em decalques cerâmicos, utilizadas como marcas. Os múltiplos possuem a dimensão de 30 x 39 x 8cm e foram executados pensando em alguns receberem uma terceira queima, a 700 graus (mais baixa) para fixar o adesivo da flor de maracujá.

Criei uma parede com dez cerâmicas dispostas uma ao lado da outra em série, com uma distância de quinze centímetros entre elas. Esta série representa o número de pétalas da passiflora, que simbolizam os dez apóstolos, menos Judas o traidor e Pedro que negou Cristo. Estas cerâmicas foram criadas a partir de uma forma que começou a ser idealizada em Salvador e quando observadas mais atentamente, percebe-se que elas são o resultado de sensações, uma referência à memória. Pois a memória é um grande arquivo de lembranças e de momentos que elegemos para trabalhar. Isto nos remete ao ciclo da vida que é representado pela forma redonda.



Foto 34 - Instalação de dez peças em cerâmica, com duas ou três queimas, com decalque e buril  
(Juliane Fuganti)  
(MAC, 2011)

Cada cerâmica, apesar de ser um múltiplo, foi trabalhada individualmente sofrendo um sutil relevo feito de barbotina, ou uma incisão pequena ou grande através de um buril, que é um instrumento cortante utilizado para abrir sulcos na gravura em metal. Sobre este instrumento, Bachelard no seu *O direito de sonhar*, tem um capítulo intitulado *O tratado do Buril*. Ele comenta: "Na ponta do buril nascem, ao mesmo tempo, consciência e vontade. O gravador não pode ser passivo; nada copia; para ele é necessário produzir tudo, produzir com um mínimo de traços, criar superfícies cercando-as, fazer surgir os volumes pela exclusiva superposição das perspectivas" (BACHELARD, 1994, p. 74).



Foto 35 -Série *Passiflora* (Juliane Fuganti)  
(cerâmica com três queimas - MAC, 2011)



Foto 36 - Série *Passiflora* (Juliane Fuganti)  
(cerâmica com três queimas - MAC, 2011)



Foto 37 - Série *Passiflora* (Juliane Fuganti)  
(cerâmica com três queimas - MAC, 2011)

A ideia de poucos traços criando volumes foi o que me levou a eleger o buril como instrumento para trabalhar os múltiplos em cerâmica. Outra relação que envolve o buril é sua intimidade com os ateliers de ourivesaria. Esse instrumento, desde a Idade Média, é conhecido dos ourives na utilização na fabricação de joias e adornos. Como as minhas pequenas cerâmicas têm uma aproximação com estas técnicas, este instrumento foi utilizado na confecção das flores de pequenas dimensões.

O esmaltado foi feito nas cores que representam a passiflora: o branco/transparente e a cor berinjela, uma variante do lilás que na simbologia da *Passiflora* é a cor que representa, juntamente com o branco, a paz celestial. Por fim, utilizei a cor preto que é uma referência à gravura em metal, uma ponte entre a simbologia da obra *A cruz e o calvário* e o tema que deu início à minha pesquisa a partir da gravura em metal – as minhas paisagens: uma alusão às minhas imagens gravadas, reminiscências das paisagens que acompanham minha obra. Aqui, penso que se enquadra o conceito de Cecilia Salles com relação ao processo criativo, quando ela afirma:

É a criação como seleção de determinados elementos que são recombinaados, correlacionados, associados e, assim, transformados de modo inovador. Ao mesmo tempo, não se pode afirmar que haja realidades poéticas e realidades vulgares. A poeticidade não está nos objetos observados mas no processo de transformação desse objeto (SALLES, 2009, p. 99).

As cerâmicas pretas estabelecem um elo com as gravuras da sala ao lado, aproximando os trabalhos e voltando à ideia inicial do conceito de impressão. A impressão que pode se apropriar da fotografia retrabalhada com as técnicas que as novas tecnologias possibilitam. A impressão na cerâmica, que é ao mesmo tempo suporte e resultado de uma impressão, as marcas deixadas pelo buril e, por fim, a impressão que produz uma reprodução de imagem ortodoxa através da gravura em metal. Esta problematização refere-se às questões da gravura como um campo expandido, que foi tratado no texto da exposição *L'empreinte*, por Didi-Huberman, no qual ele afirma que fazer uma impressão não é uma experiência exclusiva do artista, qualquer pessoa pode realizar, até mesmo por meio de um sulco feito em uma árvore ou uma pegada na areia. O que exploro é a impressão saindo da gravura e estabelecendo um diálogo com outras técnicas artísticas, criando a possibilidade de uma forma híbrida entre a gravura, a fotografia e a cerâmica nesta instalação intitulada *Jardim de Passiflora*.



Foto 38 - Instalação *Jardim de Passiflora* (Juliane Fuganti)  
(vista da sala de gravuras no MAC, 2011)

Na sala ao lado, dispostas em três paredes, resultado de uma pesquisa botânica e de registros fotográficos, encontram-se as gravuras. Uma sala de gravuras em metal realizadas nas técnicas de buril, ponta-seca, água-forte e água-tinta. Um espaço comprometido com os princípios do gravador, seguindo a teoria de Bachelard cujos conceitos nortearam esta pesquisa. Para este filósofo "o verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade" (BACHELARD, 1994, p. 52).



Foto 39 - *Passiflora*, (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal, 110 x 76 cm - 2011)

Imbuída desta afirmação, estabeleci um diálogo com a paisagem, iniciando então a ideia de criar meu próprio Jardim. O Jardim que as Passifloras irão habitar surge primeiramente nas gravuras em metal, impregnadas de influência das imagens fotográficas e de ilustrações botânicas pesquisadas ao longo dos anos de 2010 e 2011. Como resultado desta pesquisa foram feitas trinta e cinco placas de gravura sobre alumínio. As imagens ficaram mais realistas nesta série de várias placas, que foram impressas em faixas de 106 x 33cm. Foram trabalhadas na técnica direta de ponta-seca e buril. Influenciadas pelas imagens colhidas ao longo da pesquisa, retomei as formas figurativas que se contrapõem às outras duas paredes, onde



estão duas gravuras em metal de grande dimensão. Estas gravuras foram executadas em cobre nas técnicas indiretas, de água-forte e água-tinta.<sup>15</sup>

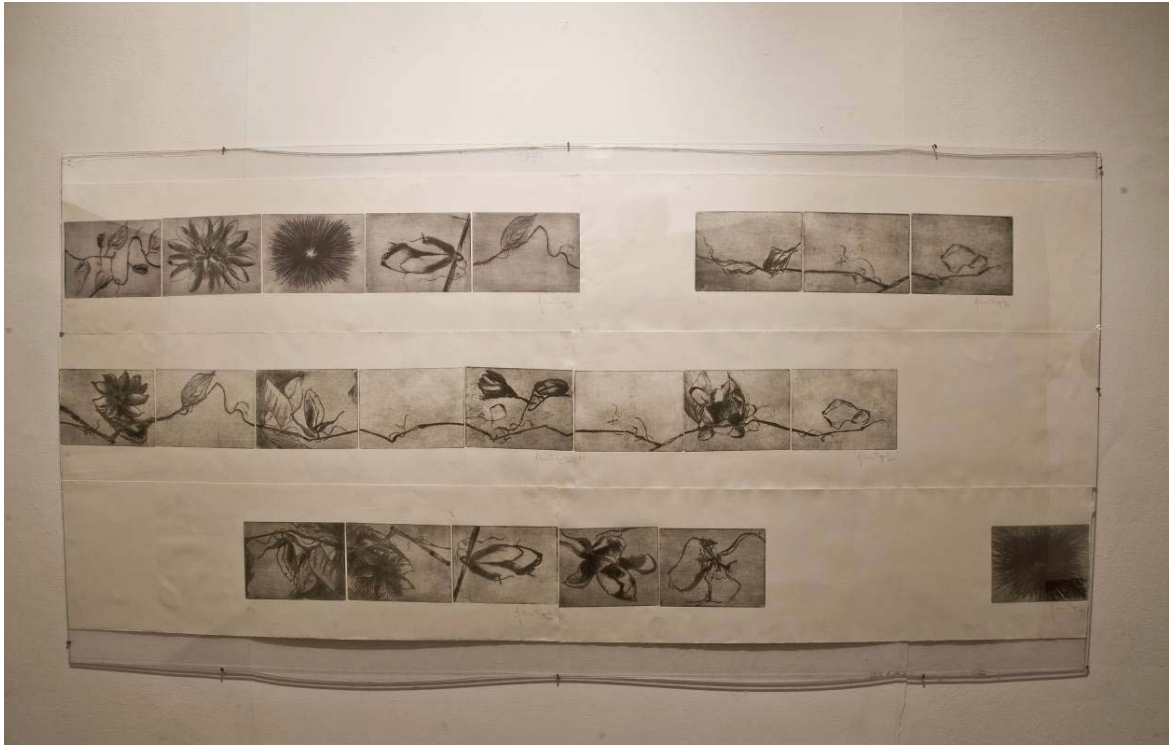


Foto 40 - Série *Passiflora* (Juliane Fuganti)  
(gravura em metal, 200 x 90cm, composta por 22 placas)

Nestas gravuras, nem tudo é revelado, mas sugerido. A imagem poética que deu origem à obra é uma flor, porém, não fica claro que flor é esta. O espectador pode imaginar a flor que desejar. As gravuras de dimensão de 140 x 106cm são um exercício da abstração, da imaginação, do devaneio. Porém para fazer uma relação com a série figurativa exposta ao lado, no canto foi feita uma segunda impressão com cor de uma placa da série mais realista que remete à flor de maracujá. Como a gravura é trabalhada em quase toda a sua superfície e impressa em preto a segunda cor foi feita colorida para que pudesse aparecer. As cores escolhidas foram o roxo e o sépia, numa referência às cores da *Passiflora*. O roxo é uma constante, já o sépia propõe uma analogia à cor do botão quando murcho. Como estudei e guardei muitas flores no meu atelier, pude perceber que a cor da flor quando murchava, era o sépia.

<sup>15</sup> Técnicas indiretas: na gravura em metal, a gravação da placa é feita com o auxílio do ácido, que pode ser percloroeto de ferro ou ácido nítrico.



Foto 41 - Foto do botão de maracujá secando

Para estabelecer um contraponto com a questão da multiplicidade e os conceitos de reprodução, criei uma espiral de pequenas cerâmicas, colocadas justamente em frente aos múltiplos, às dez cerâmicas. São, todas, concebidas uma a uma, obras únicas, contrastando com esses múltiplos. A espiral foi pensada em um número múltiplo de setenta e dois, que é o número de filamentos que possui a flor de maracujá e que, na simbologia cristã, representam exatamente o número de espinhos da coroa utilizada por Cristo, na passagem da Paixão. Acabei construindo a espiral com duzentas e dezesseis pequenas cerâmicas, todas na técnica de biqueima, que vem a ser três vezes setenta e dois. Por que três? Porque são três os pistilos que a passiflora possui.





Foto 42 - Detalhe das cerâmicas que compõem a espiral (Juliane Fuganti)  
(4 a 7cm cada - 2011)

Nesta série de flores o contraste também se dá na forma, menos regular que a série de cerâmicas maiores (os múltiplos) é mais aberta, pois criei livremente ora flores ora formas arredondadas. Surgiram formas abstradas sem a preocupação com a representação da Passiflora, deixando a mão mais livre para seguir o devaneio da mente. Precisava criar uma série de pequenas cerâmicas pensando no conjunto, na quantidade, sem esquecer do múltiplo de setenta e dois. Com relação à cor, também estive mais livre, podendo sair das cores roxo e transparente: trabalhei variações do magenta indo para o vermelho até o laranja. É quase uma síntese da minha pesquisa nas flores ou uma referência às imagens armazenadas na minha memória. Nunca esquecendo do significado do sentimento destas. A forma espiral, arredondada, um círculo que nunca termina, é também a essência da busca do

artista. Esta espiral faz uma alusão à obra de Robert Smithson,<sup>16</sup> a grande espiral que ele fez, abordando a questão ambiental e chamando atenção para a preservação da natureza. Preservação que também é enfocada pelo elemento fogo, na obra de Krajcberg, e se entrelaça com meu trabalho e na queima na criação das cerâmicas. Esta espiral tenta uma aproximação com o último elemento da natureza que faltava trabalhar: o ar. A espiral se expande e também se contrai, assim como a função vital do homem, a respiração. O fogo, a água e a terra já estavam presentes na obra, por serem fundamentais para a confecção da cerâmica. Entre os aspectos da criação, destaca-se o caminhar no limite do desejo e da memória. Trata-se de um espaço sensível que expõe a mais invisível das semióticas, seja nos desenhos, gravuras ou nas fotografias.



Foto 43 - Vista da exposição *Jardim de Passiflora* (Juliane Fuganti) (MAC, 2011)

Na concepção da instalação *Jardim de Passiflora* vigora a natureza, mediante a junção do fogo, da água, da terra e do ar – uma pulsão que faz mover

---

<sup>16</sup> Robert Smithson: artista norte-americano (1938-1973). Foi reconhecido internacionalmente por sua arte inovadora e, em 1970, realizou a obra *Spiral Getty*, na estado de Utah. Essa obra, em forma

continuamente a matéria. Nascimento ou morte se alternam no agregar-se e desagregar-se dos elementos contidos em cada mistura.

Cada coisa individual, cada trama e corpo, é o resultado de certa proporção das raízes ou elementos, e conserva-se à medida que ela se mantém estável. Esta proporção da liga totaliza as plantas, os minerais, os animais e cada coisa do mundo.

O que é nascimento para uma proporção de mistura é simultaneamente morte para outra. Somente a mistura e a dissociação das coisas misturadas compõem a criação.

Assim, num movimento cíclico, a natureza se refaz continuamente. São ciclos que retornam, repetidos, em turnos de perecimento e crescimento.

Para o filósofo grego Empédocles

Tudo pensa, tudo sente e tudo sofre ou goza. Não apenas os homens e os animais, mas também as plantas e até mesmo os minerais. Tudo sente, porque, em seus movimentos, as coisas se interpenetram e se tocam. Tudo goza ou sofre, segundo a harmonia que se dá ou não nos encontros das coisas que sentem com as que são sentidas. (SANTORO Fernando, 2007, p.38)

Empédocles fala do amor e do ódio, como ímpetus agregadores da natureza, e acrescenta que cada coisa é uma mistura de quatro raízes ou elementos: aera, aquosa, terrosa e ígnea, que se nomeiam como os deuses: Zeus, Hera, Nestis, Hades, e que são a água, ar, terra e fogo.

Por meio da impressão e dos seus desdobramentos, proponho esse Jardim construído a partir do meu imaginário e do fazer artístico, como espaço de refúgio, almejando um lugar de equilíbrio. Isso, porque, segundo Ludwig Klages, "no jardim se encontra a alma".

Penso, aqui também, no jardim do Éden, e que o homem nunca perdeu a esperança de reencontrá-lo. Um jardim suficientemente pequeno para caber numa casa, e suficientemente grande para sempre ter como acolher os amigos, onde se pode deixar-se envolver pelas sensações.

Para finalizar minha instalação, justamente ao lado da espiral, foram dispostas três aquarelas. Delicadas e figurativas, que fazem referência às ilustrações botânicas que acompanharam toda a pesquisa, pois muitas delas são executadas na

técnica da aquarela. Em razão disso, como um fechamento da pesquisa, resolvi coroar todas as imagens pelas quais transitei na sua construção seja por livros antigos, ilustrações disponíveis na internet, ou lembranças que me acompanham desde a infância.

Esta sala também teve toda uma referência à simbologia da Passiflora, descrita anteriormente. A grande diferença é que, em toda a instalação, isto é, em todas as diferentes partes do *Jardim de Passiflora*, não fiz referência à cultura cristã. Em relação a ela, nada está escrito, somente sugerido pela alusão feita aos números que remetem ao tratado do jesuíta Jacomo Bosio, de 1610.



Foto 44 - Aquarelas conjunto da obra  
(106 x 30cm cada – MAC, 2011)



Foto 45 - Aquarela de Passiflora (Juliane Fuganti)  
(106 x 30cm - 2011)

Finalmente, com a instalação concluída, questiono se a obra está acabada, se ela revela a minha intenção. Talvez nem tudo esteja revelado. Então, retomo a questão de como cheguei a esta imagem e porque ela é tão significativa na minha produção atual. Lembro que a memória está intimamente ligada ao tempo e do que o poeta Rilke (2001, p.94) escreve sobre o artista e suas angústias: "Uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade: é a natureza da sua origem que a julga".

Neste processo de pesquisa empírica e retomando minha trajetória, em um trabalho solitário, lembrei novamente de Rilke quando ele complementa: "Mas quer se trate de lembranças da sua infância ou da necessidade apaixonada de se realizar, concentre-se sobretudo no que brotar em si, dando-lhe a primazia sobre tudo o que observar ao seu redor" (RILKE, 2001, p.118).

E assim, acreditando nessa afirmação de Rilke, de que o artista cria por necessidade vital, fui buscar nas minhas lembranças fragmentadas e elegi a flor de maracujá como álibi para realizar esta pesquisa.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imbuída da ideia de criar uma instalação, um Jardim de Passifloras, como trabalho final do Programa de Mestrado Interinstitucional UFBA/Embap, questões foram surgindo no decorrer desta pesquisa empírica. Durante a sua construção, fui estabelecendo conexões a partir das fotografias, dos estudos botânicos, de desenhos e, paralelamente, da bibliografia pesquisada, para refletir melhor sobre o gesto de gravar, deixar uma marca.

O suporte eleito foi a gravura em metal. No decorrer de todo o processo de pesquisa, novos desafios e descobertas foram surgindo, como as imagens botânicas que tanto me impressionaram. Assim, pela sua delicadeza e simbologia, resolvi trabalhá-las.

Durante esse processo, comecei a rever minhas antigas placas, partindo do preto, e me propus um desafio de impressões de preto sobre preto. Este mergulho na "cozinha" da gravura, os ácidos e também as técnicas diretas abriram um diálogo entre as fotografias e as matrizes.

Quando me instalei em Salvador, algumas questões surgiram e após fazer uma série de estudos em cerâmica em pequenos formatos, escolhi uma forma que representasse melhor a ideia e servisse de matriz para experimentar o que elegi como problemática: um diálogo entre a gravura em metal e a cerâmica.

A possibilidade da pesquisa e a contextualização da minha obra em relação a artistas contemporâneos me deram sustentação para concluir que a multidisciplinaridade é uma constante na atualidade e que a fotografia, o desenho, a gravura e a cerâmica são linguagens extremamente atuais. Por meio delas pude realizar a pesquisa e a exposição.

Observei que minhas questões entre a gravura em metal e a cerâmica são pertinentes e que é possível estabelecer uma relação entre elas por meio da incisão.

A forma como a obra foi construída, por meio de uma matriz que produz uma série de cópias, ou pela forma da cerâmica, mantém a aura da obra porque foram feitos múltiplos mantendo os processos ortodoxos de cada técnica, respectivamente.

A questão é o múltiplo, sem a preocupação da produção em larga escala visando ao consumo, este já questionado na primeira metade do século passado por Benjamin. Constitui, ao contrário, um recurso para instrumentalizar uma ideia, para realizar uma obra, pela repetição da imagem. Com base nos questionamentos levantados nesta pesquisa por meio de pesquisas teórico-práticas, concluí que esta investigação não está fechada, mas abre mais caminhos a serem trabalhados, pois o artista está sempre aberto a novos desafios.

## REFERÊNCIAS

ALIATA Fernando; SILVESTRI, Graciela. **A paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico**. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

ARAÚJO, Adalice. **Dicionário das artes plásticas no Paraná**. Curitiba: Secretaria de Estado de Cultura, 2005.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1994.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A intuição do instante**. Campinas: Versus, 2007.

BANDEIRA, Denise. **Zênite**. Catálogo de exposição coletiva realizada em Curitiba, 2010.

BARTIRA, Uiara. **Brasil reflexão 1997: a arte contemporânea da gravura**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997. (Catálogo oficial).

BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora**. São Paulo: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BERSIER, Jean [1963]. **La gravure, les procèsses, les histoires**. 2.ed. Paris: Berger-Levrault, 1974.

BUTTI, Marco; LETYCIA, Anna. **Gravura em metal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CALDERARI, Fernando. Depoimento para a I Mostra de Gravura de Curitiba, em 1978, concedido a Elvo Benito Damo.



CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: MAC; Universidade de São Paulo; Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Catálogo de exposição Juliane Fuganti e Marcelo Conrado**. Curitiba, Frankfurt e Lisboa, 2008.

CASAGRANDE, Juliane Fuganti. **A importância de Uira Bartira para a gravura contemporânea do Paraná**. Monografia (Especialização em Artes Plásticas) - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 1997.

CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. **A gravura**: a técnica e os procedimentos em relevo, em cavado e por adição explicados com rigor e clareza. Barcelona: Editorial Estampa, 2003.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERVI, Carlos Armando. **Passifloracea do Brasil**. Estudo do gênero Passiflora L, subgênero Passiflora. Fontqueria XLV. Madrid, 1997.

CORRÊA, M. **Dicionário das plantas úteis do Brasil e das exóticas cultivadas**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1984. v.5.

CORTÉS, José Miguel G. **Políticas do espaço**: arquitetura, gênero e controle social. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2004. v.3.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOMINGUES, Diana. **Arte e vida no século XXI**: tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUQUÉ, A. Espécies frutiérs d'Amérique tropicale. Les passifloracées. **Fruit**, v.27, p.368-382, 1972.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1983.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Gravura no Paraná-Histórico. Museu da Gravura Cidade de Curitiba/Setor de Documentação e Pesquisa. Curitiba: Solar do Barão. (Pasta de material de pesquisa).

GUATTARI, Felix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**: guerra e democracia na era do império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

JUSTINO, Maria José. **Fuganti, poeta da mão**. Catálogo da exposição realizada no Museu da Gravura. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001.

\_\_\_\_\_. **Memórias urbanas**. Exposição com Marcelo Conrado realizada na Caixa Cultural. Curitiba, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. (Título Original: The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths).

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

LOPES, Denílson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora UNIB, 2007.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

\_\_\_\_\_. O imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 15, ago. 2001.

MARTINS, Itajahy. **Gravura**: arte e técnica. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

NEGRI, Antonio. **Cinco lições sobre império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NIMER, Miguel. **Influências orientais na língua portuguesa**: os vocábulos árabes, arabinizados, persas e turcos. São Paulo: EDUSP, 2000.

PICASSO. Disponível em: <[www.artmuseum.gov.mo/photolist2.asp?...picasso...ceramica](http://www.artmuseum.gov.mo/photolist2.asp?...picasso...ceramica)>. Acesso em: ago. 2011.

PROCOPIAK, Nilza. **Nem tudo é revelado**. Catálogo da Exposição de obras de Juliane Fuganti, realizada em Curitiba e Berlim, 2001.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Trad.: Paulo Ronai, Cecília Meirelles. São Paulo: Globo, 2001.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SAGRADAS ESCRITURAS NA BÍBLIA CRISTÃ. São Paulo: Paulinas, 2002.

SALLES, Cecília. **O gesto inacabado**. 4.ed. São Paulo: FAPESP, 2009.

\_\_\_\_\_. **Arquivos de criação**. São Paulo: Horizonte, 2010.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

SANTORO, Fernando. **A Arqueologia dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007

SILVA, José Ribamar Sousa. **Extrato de Passiflora edulis na cicatrização de gastrorrafias em ratos**: estudo morfológico e tensiométrico. Dissertação (Mestrado em Clínica Cirúrgica) - MINTER - Universidade Federal do Paraná e a Universidade Federal do Maranhão, Curitiba - São Luis, 2003.

STEPHEN, Farthing. **Grandes artistas**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

SCHULTZ, A. R. M. **Introdução botânica sistemática**. 4.ed. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1984. v.2.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010.

## ANEXO

### TEXTOS DE CRÍTICOS SOBRE A OBRA DE JULIANE FUGANTI

A seguir, são apresentados alguns textos de críticos de arte, considerados relevantes para esta pesquisa, sobre a obra de Juliane Fuganti.

- **Fuganti, poeta da mão**

Fuganti sempre foi seduzida por símbolos: vai, aos poucos, trocando os antigos cristais pela flor e pela cruz. Compulsiva pelo trabalho, permitiu-se experimentar mais, mergulhando nas duas culturas: cruz ocidental e pedra oriental. Em ambas busca proteção. Algo próximo a Anish Kapoor, por síntese daquelas duas culturas. Em algumas obras desse artista, a exploração das formas geométricas é obtida por meio de construções de esculturas com pigmentos (fase dos *1000 Names*) que lembram tanto as tinturas orientais como a perseguição pelo absoluto de um Mondrian; em outras, por grandes fendas ou vazios (Bienal de São Paulo) que terminam no vermelho. Fuganti explora o ciclo, a forma arredondada que se conclui em feto, em flores, em vida. A vida provavelmente é redonda, teria dito Van Gogh. Os redondos e ovalados nessa artista são formas orgânicas que sintetizam contornos femininos (explorando mais o instinto da vida do que o mito feminino), que emergem do vermelho, do sangue, exalando a vida. Ou então, é a cruz que fala da ressurreição, da espiritualidade e não necessariamente da religião. E a cruz vira flor, espada, lâmina que cinde, corta e nutre. Óvulos e espermatozoides que semeiam a terra, rasgam ventres. Em suma metáforas da vida. [...]

(Maria José Justino, 2001, p.5)

- **Nem tudo é revelado**

Buril, água-tinta, carborundum em matriz de alumínio e lavado – água-tinta em meio tom – são os meios e a matéria que proporcionam o magnífico jogo do claro-escuro semelhante à profundidade usada por Goya, pesquisado e estudado por Juliane na gravura. Ao fazer esta aproximação com Goya, a artista também penetra no caminho dos tons cinzas por ele trilhado, onde predominam mistérios, trevas, sentimentos, dores, drama, que a artista leva para a pintura. Daí que variações do vermelho, sanguíneo, carmim, são recursos que se tornam necessários para a artista trabalhar em sua técnica intestina, que no âmago da gravura e da pintura, ainda explora sinais evocadores do misticismo e faz alusão à religiosidade. Não ao conceito de religião estabelecida, mas sim se apoderando das religiões telúricas, das sabedorias antigas, da magia sobrenatural, do lado mítico da humanidade.

(Nilza Procopiak, 2001, p.4)

## ▪ Memórias urbanas

Em Marcelo Conrado e Juliane Fuganti, as memórias urbanas remetem aos desafios de fazer em meio às solicitações dos tempos da mundialização, dos chamamentos e agressões do cotidiano. Nesse turbilhão de apelos, Fuganti traduz em nós as amarras da vida, enquanto Conrado foge para o interior (Prudentópolis), para, como um poeta que necessita do silêncio, escrever com linhas uma pintura que fala da metrópole. Nesse mundo agitado, vivenciar a arte obriga muitas vezes a criar um Jardim de Epicuro, um oásis para a arte. O estado estético pressupõe viver uma vida humana e não apenas especulativa, uma razão aberta aos cheiros, perfumes, tatos, às experiências possíveis. A racionalidade lógica nem sempre dá conta da riqueza do real, pois a frieza da verdade objetiva não aprende o calor da carne. Vivencia-se o estético, e para isso é preciso estar em estado de graça. A arte, lugar privilegiado do estético, sempre foi uma forma de nos jogar em experiências inusitadas, singulares, de nos fazer experimentar os paradoxos. Já nos dizia Guimarães Rosa: As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas. É preciso uma alma arada para perceber esses lampejos. A arte extrapola a determinação social. Ela não é reflexo, nem comentário, nem representação: é co-presença. A arte diz algo mais do que a mera coisa. Nela, o homem assume a sua condição fundante. Entremos nos universos dos dois artistas, Marcelo Conrado e Juliane Fuganti. [...] Fuganti encontra Conrado nas linhas da gravura, mas se permite um delírio barroco pela cerâmica. Também como Conrado, disciplinou-se no Solar do Barão, lugar que lhe permitiu dominar a impaciência, a indisciplina e lhe deu acesso às obras dos contemporâneos, aos processos não-convencionais da gravura. Mais tarde, o deslumbramento com Kiefer, que alargou sua visão da arte. No Solar aprendeu a lidar com a madeira, com o metal, a fazer incisões na chapa, a dosar o depósito de tintas, obtendo a cor desejada, exercitando-se nas várias técnicas: ponta-seca, buril, mezzo tinto, mordente holandês e tantas outras. Aprendeu a explorar a granulidade do papel, a aspereza das rochas, da madeira e do metal. A força técnica também se deve ao seu exercício como professora da EMBAP.

Hoje, a gravura de Fuganti é adulta. Apresenta rigor e sutileza no traço, sensibilidade nos tons. A artista vem filtrando as informações com competência e afirmando a sua poética. Dominando o desafio da gravura, ela volta-se a um outro: o campo da cerâmica. A gravura e a cerâmica se prestam à sua personalidade inquieta, exatamente por serem matérias que não se entregam com facilidade. São linguagens que apresentam resistência, força própria; reclamam, ambas, um embate físico. A Gravura desafia e pode apresentar surpresas. Idem com a cerâmica. São as provocações da matéria que pulsa. Não basta apenas saber lidar com o buril ou manipular o barro. Há resultados inesperados na queima do barro, na obtenção da cor desejada, do mesmo modo que na impressão do gravado. É preciso trabalhar com a possibilidade das surpresas. Isso sempre interessou Fuganti, que embora submeta-se à disciplina e exercite a paciência, não abre mão da liberdade. Fazendo a gravura dialogar com o barro, começou usando o buril na cerâmica, aos poucos abandonando-o e entregando-se às formas que o barro generosamente permite. Dos sulcos e incisões no metal e na cerâmica, Fuganti passa à exploração da terracota policromada. Glauco Menta apresentou-a à cerâmica. Com ele, Fuganti não apenas aprendeu a dominar o barro, como vem se convertendo ao gosto barroco. O barro permite ser moldado com mais facilidade, oferecendo intimidade, visto guardar menos resistência e mais flexibilidade. Essa docilidade desaparece quando o barro recebe a cor e inicia-se o processo da queima. Zona de passagens que instigam a artista. Fuganti vem tentando responder às dificuldades com a técnica da cerâmica e não hesita em construir e desconstruir seus códigos para incorporar essa nova aventura. Embora haja

nessa artista uma comunicação da cerâmica com a gravura, não há fusão entre elas. Cada linguagem guarda sua especificidade, embora se comuniquem. Se o homem é pedra e a mulher terra, na imagem de Bachelard, Fuganti passa por ambas. Foi pedra e é terra. Lá atrás explorou as pedras na gravura; volta-se hoje para o húmus, a terra, na cerâmica. A sua gravura passou pela exploração dos cristais; hoje se aninha na organicidade da flor. Nos cristais, a artista buscava as estruturas primárias, experiências com a luz, com as transparências, com a dureza das rochas, fazendo intersecções. Aos poucos foi trocando os cristais pela flor. Adivinhando as possibilidades da gravura, sentiu a necessidade de utilizar o metal como suporte, pesquisando novos materiais, trabalhando com arames e carborundum. Incorpora outros elementos na gravura, flores de vinil já prontas observadas e capturadas nas vitrines da cidade. Substitui o desenho pela apropriação de fragmentos, um *ready-made* incorporado como colagem na obra. Hoje, tanto na gravura como na cerâmica, a imagem emerge como flores, tulipas ou flor de maracujá, que se abrem em cálices (pistilos ou estames, clitóris ou falos) entregando-se à sensualidade das formas arredondas, ao orgânico das formas de flores que se metamorfoseiam em cobras, caules que se alongam e se abrem em bocas escancaradas, mandíbulas afiadas a espreitar o grafismo elegante da flor incisa e solitária capturada na gravura. Flores, caules, arames, nós, tudo ganha corpo, no barro, ora no papel. O mistério do preto somado ao vermelho na gravura contrasta com os tons atenuados na cerâmica. As formas arredondadas antes se concluíam em fetos (gravura); hoje em flores que abrigam tanto o masculino como o feminino. A artista está fissurada nos contornos femininos da flor, que acalentam a possibilidade da criação. Os trabalhos desses dois artistas Marcelo Conrado e Juliane Fuganti trazem as memórias e reminiscências da cidade grande, do deserto das metrópoles de Kiefer, dos excessos visuais da cidade, da arquitetura moderna. Fuganti depura o concreto e resgata o que ainda resta de orgânico, voltando-se às flores e aos bichos; Conrado refugia-se em uma espécie de sublimação pela linha, ressuscitando no turbilhão das metrópoles a delicadeza da linha. Uma prosa se instala entre as linhas suaves de Conrado e esse lado burlesco de Fuganti. Em ambos, a realização da arte pelo devaneio das mãos.

(Maria José Justino, 2007)

## ▪ Poéticas da contra-memória

Aviso aos navegantes: o título da exposição, Memória Urbana, pode aqui ser lido ao contrário. Ou melhor, ele pode ter seu sentido expandido para o que se esconde por detrás de reminiscências não vividas. Veremos adiante.

Sabemos, antes de tudo, através de suas biografias, que Juliane Fuganti é natural de Santa Catarina, enquanto Marcelo Conrado é de Prudentópolis, no Paraná. Ambos são nascidos em pequenas cidades brasileiras, onde ainda se registram cenas bucólicas, onde o céu é quase sempre azul e o ritmo do tempo segue numa cadência de dimensões humanas. Esses dois artistas, no entanto, habitam Curitiba, capital paranaense, e sedimentam seu trabalho sobre as paisagens do concreto armado, dentro de limites cardeais onde pulsa a vida urbana, com toda sua carga de caos e de estranhamentos.

De fato, nenhum dos dois é particularmente vinculado às promessas de calma e recato, sugeridas pelas cenas de interior, e a história que aqui contam, e que simboliza rastros de memória para sua produção artística, tem muito mais a ver com as arestas angulosas do perfil da grande cidade. As obras apresentadas justapõem diferentes suportes, que vão da pintura à gravura, passando pela cerâmica. São possibilidades variadas para aludir a uma forma muito particular de memória. Não se trata, na verdade, daquela memória cronológica da vida experienciada literalmente como fato a cada dia, mas sim de um reservatório de sensações e alusões aos subtextos da vida na grande cidade. Nesse sentido, podemos dizer que em sua poéticas, Fuganti e Conrado lidam com uma contra-memória. Esse termo, cunhado nos trabalhos dos filósofos contemporâneos franceses Michel Foucault e Gilles Deleuze, refere-se a um olhar singular sobre a escrita da história. Enquanto a perspectiva tradicional de construção da história segue um *continuum* lógico de acontecimentos e registros lineares, dando a conhecer a memória coletiva que o tempo preservou, a contra-memória faz referências às discontinuidades e rupturas que a história também guarda.

Trata-se de uma contra-atualização dos acontecimentos, em que os mesmos elementos que fazem parte de uma memória coletiva são considerados, só que passam a compor arranjos singulares. Desse modo, a memória esvazia-se de suas obviedades torna-se ativa: desperta os acontecimentos passados e desenraiza-os da organização linear passiva em que geralmente são apreendidos. A contra-memória enfatiza a apropriação da história e da memória a fim de problematizá-las novamente, libertando-as do clichê, destruindo estereótipos e propondo novos movimentos e imagens. É isso justamente que fazem os artistas. Ao recriarem sua histórias, Fuganti e Conrado redesenham sua memórias, deixando revelar sua entrelinhas, sua faltas e seus excessos.

Nada é óbvio nessa materialização de memórias feita a dois.

No trabalho de Juliane Fuganti, a linha mestra é a gravura, que arranha superfícies, gera pensamentos abstratos que se transferem para as telas e, finalmente, demarca a argila que sobe em formas que geram cerâmicas. Eis uma entrelinha que liga as reminiscências de Tangará à condição de artista em Curitiba: aquela que materializa flores fantasmagóricas. Se o que se vê na tessitura da cidade é a cor do cimento e as flores de vinil, o olhar singular da memória da artista fabrica flores que reinventam uma organicidade. Dessa flora improvável, que ganha forma escultórica aos poucos, no desenho e na manipulação do barro, brotam inúmeras variações. Flores viram bichos-sapos, lagartixas, salamandras. Ora se transvestem de espécies carnívoras, que parecem ter saído de uma fábula infantil e misteriosa. Transfigurando a idéia de natureza para uma linguagem quase barroca, cheia de estranhamentos, Fuganti recria a possibilidade de uma memória antes do cinza. E quando a artista faz transbordar e borrar as formas, na exploração bidimensional dos papéis e telas, essa mesma memória se dissolve até se tornar informe. São possibilidades de lembranças que se expandem. As ranhuras da gravura e as pinceladas que grudam na superfície, com sua memória feita de camadas e a aceitação de certos movimentos do acaso que as penetram, assinalam e escorrem. Tudo demarca fluxos orgânicos. Instáveis e, por isso mesmo, mágicos. (Kátia Canton, 2008)



- **Zênite**

### **Prólogo**

Cumprir destacar alguns elementos que estiveram presentes, aleatoriamente, durante o desenvolvimento do projeto *Zênite*. Primeiro, a reunião de artistas diante de uma experiência coletiva que implicou no despojamento e no desfazimento da individualidade e da autoria. Num complexo caos de enfrentamento criativo que se propuseram estabelecer e compartilhar numa rede de trocas e de contaminações.

Porque escolher um percurso no mato e um riacho? Como produzir subjetividades singulares à margem das auto-estradas? Indivíduo, animal e *habitat* foram se misturando pelos trajetos e, então, outras experiências se potencializaram. A escolha de linguagens como desenho e fotografia, ressaltou os índices da origem luminosa e maquinica desses meios expressivos.

Dos repertórios tematizados, alguns transitam pelos universos da moda, da arquitetura, do cinema, da literatura, da botânica e da biologia. Ainda, foram compartilhados e preciosos, muitos documentos de viagens, leituras e filmes que resultaram numa ampliação da visualidade e, também, transportaram do imaginário dos artistas para anotações e diários.

### **Desenhos: do zênite**

A linguagem do desenho é um registro de impulsos, de linha dócil e abrupta, revela segredos, soma cores sedutoras no papel, do carmim aos dourados. Num movimento, o olhar acompanha o cinetismo de emaranhados até experimentar a vertigem da profusão ornamental.

Como riachos de centenas de fontes e afluentes, uma memória ressonante, apropriada nos desenhos, reverbera nos traçados, de pontos e linhas que se movem rápidos tais como flechas suaves. São os vetores da subjetividade que cortam o espaço para serem revelados numa instabilidade visual pela inscrição da velocidade, mas é a lentidão que incorpora a imagem-tempo<sup>17</sup> ao lugar.

O desenho molhado com pincel, nanquim e cores misturados, mais mapas de pedras e de estampas, mostra-se como as bordas do rio que ficam marcadas pelos fluxos d'água. Os gestos formam juntos um entremeado de linhas, riscos de contínuo estalar e crepitar – resumem-se numa fogueira acesa, quando o carvão em brasa é a origem do desenho.

Nos temas gráficos exploram-se as reverberações exaustivas, criam-se cadências, dos tempos e dos movimentos, quando combinadas linha e cor traduzem intensidades de sentidos.

As coleções tratam de uma visualidade exuberante, da ornamentação de palácios aos carimbos têxteis da Índia e de outras paragens. E, se reunidas num *patchwork* de dobras, configuram uma potência de espaço liso, em todas as direções.

Dos encontros que ocorrem no centro da floresta de símbolos, entre os temas desenhados surgem animais mortos, cristais e flores trazidas pelas

---

<sup>17</sup> A imagem-tempo, de acordo com Deleuze (1990), desmonta a narração tradicional ao destituir os elementos da situação e da expressão emocional, para resgatar as puras potencialidades de rostos e gestos.

intempéries, mas a ação de traçar as linhas de fuga depende de cada um e de seu trabalho em terreno<sup>18</sup>. Um trabalho de procedimentos criativos distribuídos entre desenhos, livros de artista, colagens, objetos e fotografias. Da criação e configuração dos vários modos de registros e suas camadas, surgiram as possibilidades para pensar um movimento intenso e intemporal singularizado num *stop-motion* de multiplicidades.

Uma proposta de desenho, seus desdobramentos e imagens temporalizadas<sup>19</sup> que revelam partes de um processo de arte, ativo e coletivo de artistas. Como capturar um processo de criação embebido em tal ecologia?

### Tempos: do corpo

Esta apresentação discute uma ação de criação em rede, na alteridade dos corpos e das trocas intensas, no lugar ou do não-lugar. O termo *zênite*<sup>20</sup> foi uma das escolhas encontradas no coletivo, refere-se a uma condição de orientação a partir da vertical e das constelações, sugere um mapa celeste. Entre os aspectos da criação, destaca-se o caminhar no limite, da dor e da solidão, ao se tratar de um espaço sensível e de expor a mais invisível das semióticas, dos desenhos e das pinturas, dos objetos ritualísticos e das máscaras.

Outros sentimentos se configuram como o amor, o afeto e o pesar da separação e, depois, tantas ânsias que tornam o luto inconsolável. Chega-se num mato, torcido pelo morro, enquanto para baixo a água corre. No lugar, a retomada da experiência se transforma num corpo coletivo distribuído entre a floresta e o riacho, a capivara e o pássaro, a mulher e a pedra. Percorrer uma trilha à procura de sementes dispersadas pela enxurrada ou prontas para germinar a próxima planta. Entre a vegetação, recolher galhos, folhas e flores derrubados, distribuídos pelo vento e soterrados nos jazigos de terra, enquanto a cada dia, os mapas sobrepostos constituem finas estampas com pedras e reinos.

As relações de poder<sup>21</sup> se expressam pelas mortes dos animais, um enterro e outro desterro, misturam-se ossos e partes apodrecidas dos corpos. A morte animal por acidente, voo cego e inconsciência. A morte da capivara por envenenamento e a morte de um saíra-sete-cores pela pancada, um corte abrupto e um acidente, chega-se a não consciência do corpo e do animal.

Estados limites, políticas do corpo e biopolítica<sup>22</sup> podem ou não reestabelecer uma atitude criadora, ações que se desenvolvem entre devires animais,

---

<sup>18</sup> Com as linhas de um dispositivo desemaranhadas, pode-se traçar um mapa, cartografar e percorrer terras desconhecidas e, segundo Foucault (1983), é como realizar um trabalho em terreno.

<sup>19</sup> Aumont (1993, p. 160) divide as imagens em temporalizadas e não-temporalizadas. As imagens temporalizadas foram conceituadas como: "que se modificam ao longo do tempo, sem a intervenção do espectador e apenas pelo efeito do dispositivo que as produz e apresenta".

<sup>20</sup> Zênithe ou Zênite, s.m. "Ponto de esfera celeste, que relativamente a cada lugar da terra, é encontrado pela vertical que se levanta no mesmo lugar. Fig. Auge; o ponto mais elevado. (Fr. Zenith)" (NIMER, 2000, p. 236).

<sup>21</sup> "O poder é, dessa forma, expresso como um controle que se estende pelas profundezas da consciência e dos corpos da população – e ao mesmo tempo através da totalidade das relações sociais" (HARDT; NEGRI, 2006, p.44)

<sup>22</sup> "Isto se aplica particularmente a todas as formas de trabalho que criam projetos imateriais, como ideias, imagens, afetos e relações. Daremos a este novo modelo dominante o nome de 'produção biopolítica', para enfatizar que não só envolve a produção de bens materiais em sentido estritamente econômico como também afeta e produzem todas as facetas da vida social, sejam econômicas, culturais ou políticas" (HARDT; NEGRI, 2005, p.14).

minerais e vegetais, denotam uma iniciação. Não por acaso, identifica-se um mito, caçador e feminino, que se revela e tem seu significado distribuído entre infernos, do céu e da terra, da união e dos desapegos.

A reunião dos lugares e dos sentidos, do corpo às partes animais, dos desenhos e da luz, dos reflexos aos cristais, cineticamente dispostos numa distribuição concêntrica e em espiral, potencializam um coletivo, do corpo e do outro, do interior e do fora. Um corpo é formado pelos outros corpos, somatória de pedaços, parte da cabeça animal, de asas e penas de pássaros, de mato e de pedras e quartzo.

No vestido foram se incorporando as vidas animais, vegetais, minerais e de tantas simbologias. Na floresta, forma-se uma cobertura vegetal de insônia, são os desenhos na arma-roupa e na coroa, de animais mortos, de carcaças e penas, de flores e pedras-cartas para lutar e permanecer nas bordas do riacho. Asa e pulmão, tensão de um eterno afogar-se em lágrimas. Algumas das imagens detalhadas da natureza e do corpo exploram a dor e as armadilhas, aparecem migalhas de amor.

Sapatos de madeira plataforma e uma máscara de cabeça de capivara, com buracos negros no lugar dos olhos, servem para lembrar de um poder disciplinar que ronda a rede de um feminino tão arcaico, silencioso e quanto às escuras, caminha-se nas pontas dos pés, para dançar ou fugir. Uma biopolítica de poder se apresenta pelas tramas, destroços da vida e da natureza, das vontades que servem para contrariar ou subservir.

A capivara, com quatro dedos nas patas dianteiras e três dedos nas patas traseiras, sobrevive entre a água e a terra, um corpo híbrido de roedor e anfíbio que mantém hábitos noturnos e esquivos. Os objetos, os materiais, os animais, as questões e os mitos que integram o trabalho, foram extraídos do próprio lugar em que se instala a obra e, muitas vezes, compõem o mesmo território.

Por outro lado, os universos escolhidos são não apenas distantes da arte, mas são aqueles em que o vetor perverso do modo de dominação e produção atinge seus extremos distribuídos em um arco de temporalização, tratando-se de símbolos que cobrem palácios ou servem de incrustações para carimbos têxteis fabricados na Índia, de modelos de túnicas e trajes que remontam a idade média, de sapatos medievais de cortesãs e gueixas no Japão, de adornos florais, até peles e carcaças de animais para criar máscaras primitivas.

Pensar em termos de linhas móveis, dessemear as linhas dos vôos, dos pássaros e das trilhas dos animais, para lançar as linhas das flechas, perigosas e mortais. É em cada caso, no percurso nômade ou de mito, traçar um mapa, cartografar terras desconhecidas e realizar um trabalho em terreno.

Nada exato, mas formando uma multiplicidade, lembra um bando de capivaras, um enxame ou revoada. Um grupo e um encadeamento quebradiço, de afetos e de velocidades variáveis. As superfícies imitam as matérias, o plano do vidro imita o ar e cria uma barreira para o voo do pássaro, a cada nova tecnologia cria-se um tipo de acidente. Rios represados deixam áreas inundadas e armadilhas para animais que correm contra as ciladas.

Criados nos sonhos, em devaneios, nos estados alterados e nas brincadeiras surgem os textos da cultura. A mulher e a máscara da capivara se desterritorializam de sapatos plataforma, dançam imobilizadas, compõem um mapa com a gueixa e estremece o poder local.

O animal de patas plataformas se territorializa sobre a terra e avança para a água. Não havendo mais capivaras, as mulheres terão que procurar outras máscaras. Não havendo mais mitos ou divindades, o que as mulheres deverão procurar?

(Denise Bandeira, 2010)