



*Figura 19 - Coração de Poeta. Alumínio e folha de ouro, 120 X 90 X 15 cm, 1990*  
Fonte da imagem: própria

Pretendia também produzir gravuras desses trabalhos, por serem mais acessíveis a um número maior de pessoas, mas produzi apenas três gravuras em metal com imagens de corações: coração de anjo, que foi construído em forma tridimensional, coração de pedra feito apenas na gravura e o coração de rosas que também havia sido desenhado para gravura, mas que se transformou em escultura um tempo depois. Essa gravura foi chamada *Cuore di rose* e deu nascimento a uma escultura de três metros de comprimento por um metro e vinte de largura e noventa centímetros de profundidade. A escultura foi instalada em um dos caminhos do interior do Parque Barigui, e um pé de rosas trepadeiras foi plantado na sua base para que cobrisse a estrutura tridimensional de ferro e o transformasse em uma roseira em forma de coração. Recebeu o nome de Coração da Mata. Trago aqui esse relato para demonstrar como uma imagem tão comum e tão antiga em minha memória como o coração, deu origem através do devaneio poético, a esses trabalhos.

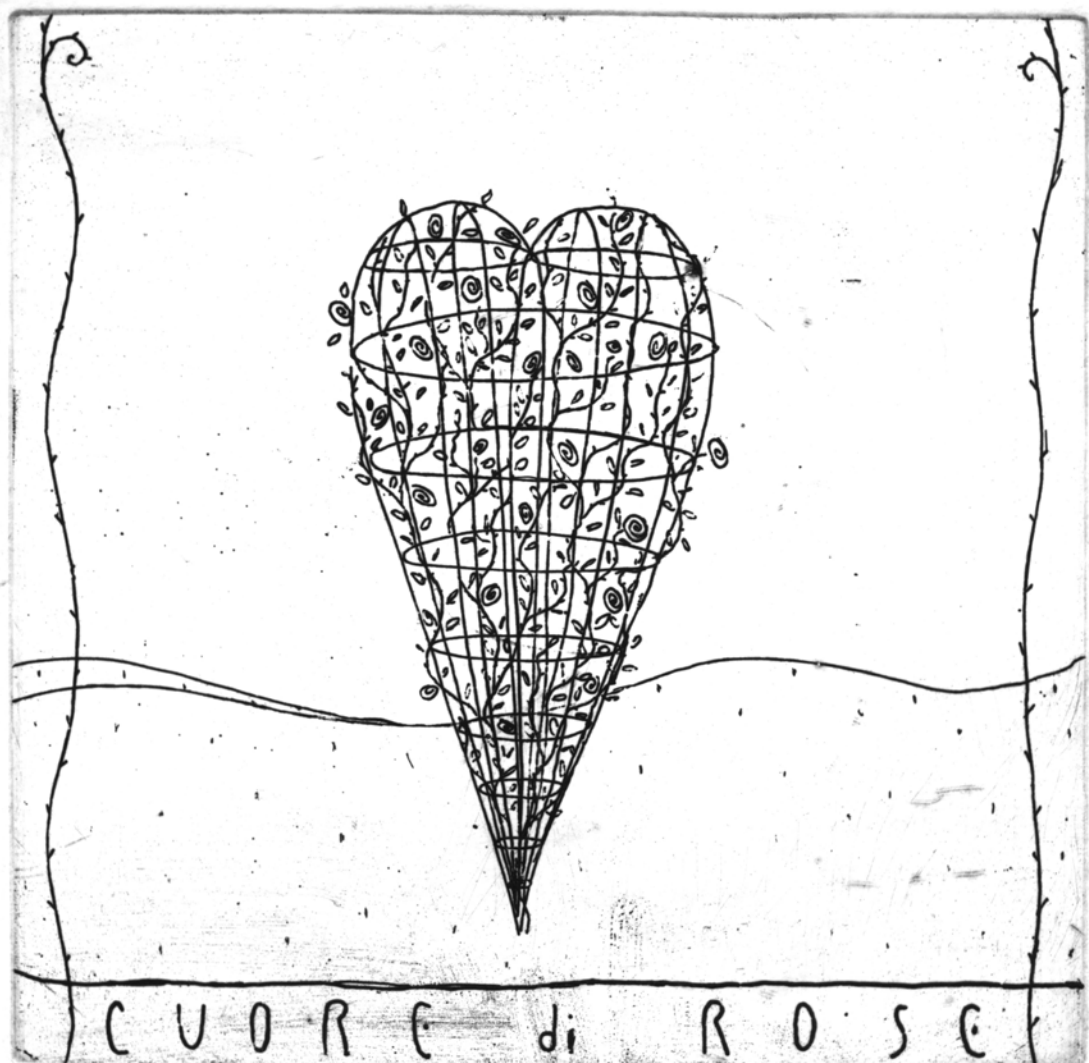


Figura 20 - *Cuore di Rose*. Gravura em metal, 19,5 X 20 cm, 1989

Fonte da imagem: própria



Figura 21 - Coração da Mata. Escultura em ferro, 300 X 120 X 90 cm, 1991  
 Fonte da imagem: própria

Para Bachelard, o devaneio poético é também um devaneio cósmico e os devaneios cósmicos colocam-nos num mundo e não numa sociedade. Penetrado no fundo de sua essência, o devaneio poético é um estado de alma. “É toda alma que se entrega com o universo poético do poeta” (BACHELARD, 2006, 13-14). Quando o autor diz que é a alma que fala no devaneio poético, ele se reporta à androginia do psiquismo humano demonstrado por Jung, segundo a qual cada homem possui dentro de si uma parte feminina: a *anima*, e cada mulher, uma parte masculina, o *animus*. Ele nos diz que no devaneio solitário conhecemos o feminino e o masculino que há em nós, mas o devaneio do repouso, o devaneio puro que se deixa inundar de imagens poéticas pertence a *anima*. Os conceitos, os projetos e as preocupações pertenceriam ao *animus*. Percebo que num primeiro momento meu trabalho de artista se estabelece através do signo da *anima*, nas relações poéticas com o mundo das imagens, e num segundo momento o *animus* que há em mim organiza esses conhecimentos de

forma racional e ordenadora. "Quando o devaneio é realmente profundo, o ente que vem sonhar em nós é a nossa *anima*" (BACHELARD, 2006, 59).

O filósofo nos fala que a tripla ligação; imaginação, memória e poesia, ajudam-nos a situar no reino dos valores o fenômeno humano que é uma infância cósmica: "Em suas solidões felizes, a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une ao mundo" (BACHELARD, 2006, 102). Ele nos diz que é nas lembranças dessa solidão cósmica que se encontra o núcleo de infância, que permanece no centro da psique humana e onde se unem mais intimamente a memória e a imaginação. É aí que a criança liga o real ao imaginário, vivendo com toda a potência a imaginação nas imagens da realidade. Segundo ele, quando nos voltamos para os devaneios desse tempo de nossa vida, entramos em contato com uma infância cósmica, e nela conhecemos um ser que é anterior ao nosso ser, e que nos abre toda uma perspectiva de antecedência de ser (BACHELARD, 2006, 105). Para entrevê-lo, nos diz o autor, é necessário aproveitar a *destemporalização* dos estados de grande devaneio.

Para nós, o tempo em nossa vida ordinária, não se encaixa na eternidade. O tempo é percebido por nossos sentidos como dualidade, como um antes e um depois, e é projetado externamente pela nossa consciência conforme esse entendimento, dentro do esquema da causalidade do nosso mundo material. Assim acreditamos que ele existe independente de nós e que seu fluxo é linear, ou seja, que corre numa direção. Como uma linha reta em que estamos no centro, no presente, pensamos o tempo como vindo da extremidade da reta que está atrás de nós, do passado, e correndo para a outra extremidade que está à nossa frente, em direção ao futuro. Porém é interessante pensar que neste ponto que denominamos presente, se encontram em nossa mente tanto as lembranças do passado como as projeções do futuro. Dethlefsen nos traz outra ideia sobre o tempo, usando como exemplo a geometria de Riemann. Nessa geometria, toda linha se projeta ao infinito, mas em função da curvatura do espaço, forma um círculo. Dessa maneira, passado e futuro, embora em direções opostas, ao final se encontrariam nesse círculo. Com o exemplo dessa teoria, ele quer dizer que o homem pensa que o tempo corre numa só direção, mas na realidade, haveriam correntes vindas do passado e do futuro em círculos girando em várias direções. Se entendermos que tanto o tempo quanto a linearidade não existem fora de nossa consciência, nosso modelo de mundo causal sofre um abalo considerável. Mas não há porque deixarmos de observar o mundo pelo prisma causal, como também não há porque não o observarmos fora dele. O conceito de causalidade nos serve perfeitamente quando temos utilizá-lo nas funções da vida diária, mas como instrumento destinado à compreensão dos inter-relacionamentos científicos, filosóficos

e metafísicos, se torna insuficiente. Dethlefsen vai buscar ainda outro exemplo da física, citando a teoria de Heisenberg, que trata da percepção da matéria. Segundo essa teoria, o antes e o depois se tornam cada vez mais nítidos na medida em que penetramos nas estruturas mais grosseiras da matéria. Mas, se vamos em direção contrária, primeiro desaparece a diferenciação clara entre tempo e espaço, entre antes e depois, até que essa diferenciação acaba totalmente, e chega-se naquele ponto onde reina a unidade e a indiferenciação. Nesse ponto não existe nem tempo nem espaço e reina o aqui-agora eterno. Trata-se também do ponto que contém o tudo e que, contudo é denominado “o nada” (DETHLEFSEN, 2006, 68). Sobre essa ideia produzi uma gravura em metal chamada, Agora – o eterno presente.

Retomando Bachelard, nossas lembranças claras e pessoais, frequentemente expressas, não podem explicar completamente porque os devaneios sobre a infância nos atraem tanto e tem tanto valor de alma. Ele nos explica que a razão desse valor resistir às experiências da vida é porque a infância permanece em nós como um princípio de vida profunda, permanentemente relacionada à possibilidade de recomeçar. “O grande arquétipo<sup>17</sup> da vida que começa infunde em todo começo a energia psíquica que Jung reconheceu em todo arquétipo” (BACHELARD, 2006, 119). O autor nos explica que como os arquétipos do fogo, da água e da luz, a infância que é uma água, que também é um fogo, que se torna luz, carrega uma abundância de arquétipos primordiais<sup>18</sup>. Dessa forma, conclui que em nossos devaneios voltados para a infância, todos os arquétipos que ligam o homem ao mundo estabelecem um acordo poético do homem com o universo, e são, dessa forma, vivificados. Para ele, os arquétipos são reservas de entusiasmo que nos ajudam a amar e crer no mundo, e também a criar um mundo. Ele acrescenta ainda que cada arquétipo é um convite e uma abertura para o mundo (BACHELARD, 2006, 119).

Se como nos diz Bachelard, memória, imaginação e poesia estão juntas no centro da alma que cria, talvez criar seja então nos deixar levar por esses rios que correm a revelia dentro de nós, dar-lhes espaço em nossos devaneios, dar-lhes representação, corpo e atualidade, através do trabalho artístico.

---

<sup>17</sup> Para Jung (2002, 15-16) arquétipos são os conteúdos do inconsciente coletivo, ou seja, aquilo que é universal a todos os seres humanos, independentemente do contexto cultural dos indivíduos envolvidos, aquilo que é absolutamente inato, um “substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo”. Os conteúdos desse inconsciente coletivo são definidos como imagens primordiais, aquelas “que existiam desde tempos mais remotos”.

<sup>18</sup> “Bachelard considera os quatro elementos como arquétipos que estão enraizados no inconsciente humano, e todas as imagens são formadas por estes arquétipos”. (BARBOSA, 1993, 15)

### 3. O CARÁTER MÓVEL DAS IMAGENS

*Toda infância é fabulosa,  
naturalmente fabulosa.*

BACHELARD

Vou contar uma pequenina história, talvez só imagem, narrada pela minha mãe e que marcou definitivamente minha memória, uma história prosaica, um instante poético. Porque é como na literatura. Enquanto em um momento entro na emoção do personagem, no outro me destaco dele e posso analisar de fora a situação e fruí-la, em muitos detalhes, como arte. Esse pequeno relato contado por minha mãe, não sei se ela o ouviu ou mesmo criou. Convido o leitor a entrar agora no clima desta história, olhar as coisas pelos olhos da personagem e se possível, sentir as suas emoções. Vou chamar essa imagem construída com palavras de:

#### A tormenta

No fim da tarde quando as nuvens escureceram e os pássaros ficaram mudos, o vento ia e vinha sorrateiro por entre as árvores, prenúncio de temporal. Josefa reuniu os filhos que brincavam no campo e abrigou-os dentro da casa. Lá fora o vento arrastava as folhas em pequenos redemoinhos efêmeros e, por instantes, parava totalmente. Para depois surgir numa rajada forte e carregar a bacia de roupas ou bater alguma porta do curral. Nesse meio tempo, quando o vento deu uma trégua, Josefa ouviu alguém bater na porta. Sobressaltou-se, não esperava ninguém, por ali viva alma não habitava em quilômetros.

Quando abriu a porta não havia ninguém. O sol vazava de vez em quando entre as nuvens escuras que se moviam como montanhas imensas. Um raio inesperado de sol forçou-a a apertar a vista quando incidiu como uma réstia no capim seco, rebrilhando de luz. Mas quando estava já para fechar a porta, depois de olhar para os dois lados e se certificar que havia apenas o silêncio, notou uma linha escura, um pouco afastada, em frente da casa. Esse objeto

que de longe parecia uma corda desaparecia da vista onde o caminho fazia a curva para a esquerda e o mato seco pela estiagem formava uma barreira amarela.

Fechou a porta e curiosa, resolveu ir ver o que era. Quando chegou perto daquela corda castanha, quase negra, teve uma surpresa. A corda mais parecia um rabo, de algum animal que ela não saberia dizer. Mas o que era singular é que ele seguia rumo por entre as folhagens do jardim em direção ao pequeno pomar.

Intrigada, Josefa foi seguindo a tal cauda, se escondendo entre as grandes folhagens com cuidado, pois estava certa que logo veria o incrível animal. O chão do jardim era de terra batida, limpo, de tal forma que não deixava nenhum rastro. Folhagens grandes e coloridas faziam um caminho por entre as flores e ervas. Assim foi seguindo a cauda, que já então saía para o pomar, último refúgio antes do campo. Ali ela podia espiar entre as árvores, mas se o animal saísse para o campo aberto logo em frente, seria fácil visualizá-lo. O campo tinha uns cinquenta metros de extensão antes das árvores da beira do rio. Desde que começara a seguir a cauda até onde se encontrava no momento, ela que sabia calcular bem as distâncias das terras, poderia dizer que já se tinham ido uns quarenta metros. Josefa então deixou os domínios do pomar escuro para o aberto dourado do campo. Mesmo quando o sol se escondia, a predominância da cor do capim seco dava uma claridade luminosa.

Deitou-se para se esconder entre o capim, no alto de uma pequena elevação do terreno, para ver se conseguia avistar agora em campo aberto o estranho animal, com uma cauda tão comprida. Quando abriu com as mãos uma fresta na vegetação seca e avistou onde a cauda iria encontrar seu dono, seu coração quase saltou pela boca, tal foi a pressão que a visão provocou no seu ser. O susto deixou-a muda e imóvel, uma boa coisa para quem pretende se esconder. Estava lá, mais adiante, em sua frente, o ser que possuía tal cauda. Ela o viu de costas. Uma pequena figura em forma humana, do tamanho de um menino de uns oito anos, mas mais encorpado, como um pequenino homem musculoso. Estava parado de costas no meio do campo amarelo. Sua cabeça era grande, mais arredondada que o normal e com ralos cabelos. Seu corpo, da mesma cor da cauda, parecia estar distraído com alguma coisa que observava em suas mãos.

Aquele instante de revelação em que tudo paralisou para Josefa, estava também no silêncio dos pássaros e de todos os animais do lugar, no sumiço do vento que parado trazia o calor abafado do verão, e que agora ela entendia. Esse instante lhe pareceu uma eternidade. Ouvia o próprio sangue em sua cabeça, e por todo o seu corpo ele circulava furioso, em fogo. Era só o que se movia naquela hora e a única coisa que a fazia sentir que ainda estava viva. Procurou respirar e se controlar para bolar uma estratégia de volta pelo caminho, sem que o tal ser notasse a sua presença. Arrastou-se de costas pelo capim alto e escondeu-se entre as árvores do pomar, estava tentando fazer todo o trajeto ao contrário. Os trovões e raios pareciam golpear o ar como chicotes e ao final ela correu, correu pelo jardim até o descampado da porta da casa, como se disso dependesse sua própria vida.

Quando entrou molhada de suor, a chuva despencava lá fora. Trancou a porta e esperou a chuva passar abraçada aos filhos, sem lhes dizer palavra. Quando lentamente a chuva parou, já era noite e os grilos sussurravam tranquilos chamando estrelas. Olhou pela janela. A grande noite azulada se abria em lua cheia naquele sertão sem fim.

Essa história existia na memória, mas nem era uma imagem. Havia uma impressão, uma visão um pouco “borrada” de uma cena, imprecisa, uma emoção que representava essa história. Como se fosse um resumo na mente, um resumo mudo de palavras. Quando a recordava, ela vinha como uma única cena, da qual evitava compor os detalhes. Via-a sob o ponto de vista dos olhos da jovem, de dentro da protagonista, mas que também contava a história. Quando tive que escrevê-la, o cenário todo se desenvolveu a partir de alguns dados fixos como: a casa de madeira a esquerda, o capim alto no caminho, o campo ao longe antes das árvores à beira do rio. Precisei tecer com as palavras todo o cenário e os acontecimentos que fizeram com que ela exista agora na forma escrita. Mas para isso foi preciso que eu me lançasse em devaneios para encontrar as imagens que melhor se encaixassem no que eu queria transmitir. Essa forma escrita irá formar outras imagens em outros leitores. Independente das imagens mentais com que esses leitores irão “ver” essa história, ela agora existe também em imagem (ou imagens) na minha imaginação. Mas como na literatura eu precisei construí-la através de palavras para que ela pudesse existir na forma escrita, também precisaria construí-la através de signos do mundo visual se quisesse que ela se mostrasse em imagem visual.

A imagem ou as imagens dessa história devem ser suscitadas pela palavra escrita e não por uma imagem visual. Será o leitor que a visualizará em sua mente. O suspense do trajeto da personagem até a revelação do mistério é o sentido da história. É uma viagem literária que nos envolve no suspense e que nos transporta à cena. Criamos mentalmente tal lugar ou quem sabe coloquemos a história em algum lugar conhecido que por qualquer motivo relacionemos a essa história. Essa história nos transporta lentamente ao lugar e às emoções do personagem. Podemos mesmo dizer que fizemos o mesmo trajeto de ida e volta de Josefa e pudemos de alguma maneira sentir suas emoções, para depois refletir no sentido da história.

Numa imagem visual, ao contrário, todos os dados e significados que ela contém são disponibilizados à nossa visão ao mesmo tempo. O fato de só descobirmos outros significados em diferentes tempos não atesta a falência da imagem, mas a incapacidade, a falta de amadurecimento ou a desinformação do observador.



Uma imagem visual também pode nos fazer “viajar” como uma imagem literária. Se na literatura vamos formando imagens dos personagens ou lugares e mesmo chegamos a experimentar alguns sentimentos diante de algumas situações, na imagem visual temos também essa possibilidade. A literatura pode parecer a princípio mais compreensível para o homem por trabalhar com as palavras, mais acessível do que as artes visuais que apresentam imagens ou coisas. Mas devemos de convir que o significado não é só questão de palavras ou de imagens, mas de processos de entendimento. Entendimento esse que fica mais específico na medida do aprimoramento da experiência e informação do artista e do fruidor. As imagens e as palavras são veículos para nos transportarem. É na passagem de uma para a outra, numa viagem fora do tempo real, que podemos partir em busca dos significados e das emoções humanas ou percorrer séculos em um pequeno segundo.

Bachelard no seu livro *O ar e os Sonhos*, fala do caráter móvel das imagens. Segundo o autor existe um equívoco na interpretação da palavra imaginação, pela falsa clareza de sua etimologia. O significado usual do termo imaginação aparece regularmente como a faculdade de “formar” imagens. Para Bachelard, no entanto, imaginação é, ao contrário, a faculdade de “modificar” as imagens captadas e entendidas pela percepção, mas modificá-las num sentido de libertarmos-nos dessas imagens primeiras. Para ele, “Se não há mudanças de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há ação imaginante” (BACHELARD, 2005, 01). Para ele, a imaginação literária e a imaginação falada, ligadas à linguagem, formam o que ele chama de tecido temporal da espiritualidade, que nos liberta da realidade (BACHELARD, 2005, 02). É o que nos leva a imaginar, a sonhar. Então se uma imagem dada não faz o observador pensar numa outra ausente, se uma imagem ocasional não produz dentro dele uma sucessão mesmo de outras imagens, uma invasão de imagens, não há imaginação, apenas haveria percepção, lembrança e hábito das cores e formas. O autor nos diz ainda que o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. Para ele, graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, e ela seria mesmo, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, da novidade. Parece-me que para ele, a palavra imaginário possui a qualidade do movimento, de um estado de mobilidade.

Bachelard refere-se à palavra escrita e falada. Mas o mesmo pode ser pensado em relação às artes plásticas, que tratam diretamente das imagens. Mesmo uma imagem definitiva pode nos conduzir ao sonho enquanto outras morrem em si mesmas. Talvez porque em umas haveria algo a mais, algo a que elas nos remeteriam, algo além delas mesmas, enquanto outras não nos abrem nenhum caminho. Segundo o autor, o imaginário cria imagens, mas é, antes de tudo, algo além delas. “O poema é essencialmente *uma aspiração a imagens novas*.”

*Corresponde à necessidade essencial de novidade que caracterizaria o psiquismo humano”* (BACHELARD, 2005, 02). Com isso ele quer dizer que para se fazer poesia é necessário escapar das concepções ordinárias de perceber as coisas e buscar novas formas de dizê-las. Essa qualidade de movimento, de mudança, de contínua transformação, é também o que me entusiasma no trabalho plástico.

Para o referido filósofo, na literatura, o que mais importa é a mobilidade das imagens. As imagens novas, que resultariam de uma linguagem viva. Para ele essas imagens literárias experimentadas por nós no seu lirismo em ato, renovam o nosso coração e a nossa alma, e desempenham um grande papel em nossa vida, o de vitalizar a nossa existência.

Ainda, segundo o autor, para sentir o papel imaginante da linguagem é preciso procurar os desejos de duplo sentido, os desejos de alteridade, os desejos de metáfora, porque eles têm o papel de nos lançar para além das imagens. Mais precisamente, seria necessário abandonar o que se vê em função do que se imagina, porque assim poderemos devolver à imaginação o seu verdadeiro papel: “Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos, quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD, 2005, 03)

Existe uma diferença entre qualquer sonhador e um poeta. O primeiro larga-se à deriva, o verdadeiro poeta não se contenta com as imagens do devaneio, ele quer que a imaginação seja uma viagem:

Cada poeta nos deve, pois, seu convite à viagem. Por esse convite recebemos, em nosso ser íntimo, um doce impulso, o impulso que nos abala, que põe em marcha o devaneio salutar, o devaneio verdadeiramente dinâmico. Se for bem escolhida, a imagem inicial se revelará como um impulso para um sonho poético bem definido, para uma vida imaginária que terá verdadeiras leis de imagens sucessivas, um verdadeiro sentido vital (BACHELARD, 2005, 04).

Quem já se aventurou no mundo do fazer artístico sabe o quão difícil é domar as mãos e o olhar para a perfeita transposição de formas e belezas para a matéria. Mas o quão mais difícil será nos libertarmos das antigas concepções artísticas para que então a inspiração e a expressividade possam tomar lugar na imagem e ela fale por si, fresca e renovada.

A literatura foi fundamental na formação de minha imaginação como artista, assim, sinto que ela está inserida de forma natural na minha poética. Se a obra, às vezes não se apresentar literária, alguma história ou poema lidos ou escritos por mim, subsistem imersos em meus trabalhos plásticos. Talvez seja essa ligação com a literatura que me faça caminhar no sentido de buscar uma obra que possua uma qualidade interior, que conduza o espectador a

outros mundos, a movimentos do pensamento e da imaginação. Quem sabe sou uma artista plástica que aspira à poesia, pois também me interessa em produzir trabalhos plásticos que nos remetam para além deles, como as palavras que nos carregam com elas e nos levam a viajar.

#### 4. AS VIAGENS

Como muitas crianças que brincam de *O Pequeno Polegar*, uma das minhas viagens imaginárias preferidas na infância, estava em uma aproximação da natureza do ponto de vista tão pequeno como o de um inseto. Brincava nos cenários dos jardins e os pequenos arbustos e plantas transformavam-se em frondosas árvores e densas florestas. Povoava esse mundo, com miniaturas de animais ou coisas, ou então com pedrinhas ou outros elementos naturais que faziam a vez de personagens de uma história circunstancial. As miniaturas fascinam sempre todas as infâncias. Talvez seja por isso que muitos adultos gostam de catalogar as formas da natureza, ou os objetos do mundo, como um pequeno colecionador que cresceu. Em meu trabalho artístico aparecem também, de tempos em tempos, pequenos elementos ou objetos. Mas por trás deles, mesmo que não seja relatada, há sempre uma história, um clima.



Figura 22 - Pedra em matriz de linoleogravura recortada.



Figura 23- Chapéu em matriz de linoleogravura recortada  
Fonte das imagens: própria



Figura 24- Chama em matriz de linoleogravura recortada.

As viagens acontecem no mundo real e no mundo do imaginário. É bem conhecida de todos a capacidade da música de nos transportar ao mundo dos sentimentos, de nos fazer levar pelos pensamentos e ideias, num abandono momentâneo do mundo real. Podemos “viajar” através de muitas formas de arte. Através da leitura ou da palavra falada, de uma dança ou de uma escultura. Podemos embarcar nessas imagens, e fazer viagens a lugares

fantásticos possíveis somente no mundo da imaginação, porque aí podemos ser, afinal, realmente livres,<sup>19</sup> isto é, independentes das limitações do nosso mundo material.

A arte possui esse sistema imaginante dentro de si. Ela promove uma espécie de “viagem” do pensamento a quem dela se aproxima, seja do ponto de vista do fruidor, que se deixa levar pelos pensamentos que a obra suscita, seja do ponto de vista do artista que “empreende” concretamente uma viagem de descobrimentos no fazer.

Uma viagem pelo mundo, esse ato de irmos de um lugar a outro relativamente distante não é uma atividade exclusiva da espécie humana. Muitas espécies se deslocam a grandes distâncias por motivos de sobrevivência. Os primeiros homínídeos nômades empreenderam a marcha de toda a humanidade. Se antigamente iniciamos essa marcha em busca de alimento, abrigo ou riquezas, não podemos descartar a possibilidade de o homem primitivo viajar também por lazer. Hoje empreendemos muitas viagens, por muitos motivos, mas algumas delas, entre as mais prazerosas, são em busca de lazer e conhecimento.

Uma viagem a um lugar desconhecido quebra a nossa rotina e está como a arte, entre as atividades mais interessantes empreendidas pelo ser humano. Se pudermos ligar as duas, será perfeito. Uma viagem nos leva literalmente a outro mundo, a lugares desconhecidos onde podemos experimentar outras realidades, possibilitando com isso uma modificação no nosso modo de ver e pensar sobre o mundo e sobre nós mesmos.

As paisagens fazem parte das viagens. Elas são inerentes aos os caminhos que se descortinam enquanto vamos de um lugar a outro no mundo. As paisagens personificam e mesmo definem um lugar geográfico específico, um lugar imaginário ou mesmo uma memória afetiva particular.

#### **4.1. OS RECORTES DE NATUREZA E A LINOLOGRAVURA**

As últimas viagens que fiz ao litoral do Paraná e de Santa Catarina me trouxeram o desejo efetivo de trabalhar com imagens desses lugares, ou com elementos dela. Fiz a princípio algumas paisagens, como esta da praia de Zimbros.

---

<sup>19</sup> “Que outra liberdade psicológica possuímos, afóra a liberdade de sonhar? Psicologicamente falando, é no devaneio que somos seres livres”. (BACHELARD, 2006, 95)



*Figura 25 - Zimbros. Linoleogravura, 14 X 12 cm, 2009*  
Fonte da imagem: própria

Mas depois me interessei pelos recortes, e então resolvi não privilegiar a amplitude do horizonte, mas o detalhe. O que está mais perto e acessível ao corpo, à mão e ao olho. Fiz desenhos, fotos e anotações desses lugares. Esses desenhos, que chamo de recortes de natureza, podem conter animais ou detalhes de plantas. São também recortes de paisagens, de paisagens de afeto.

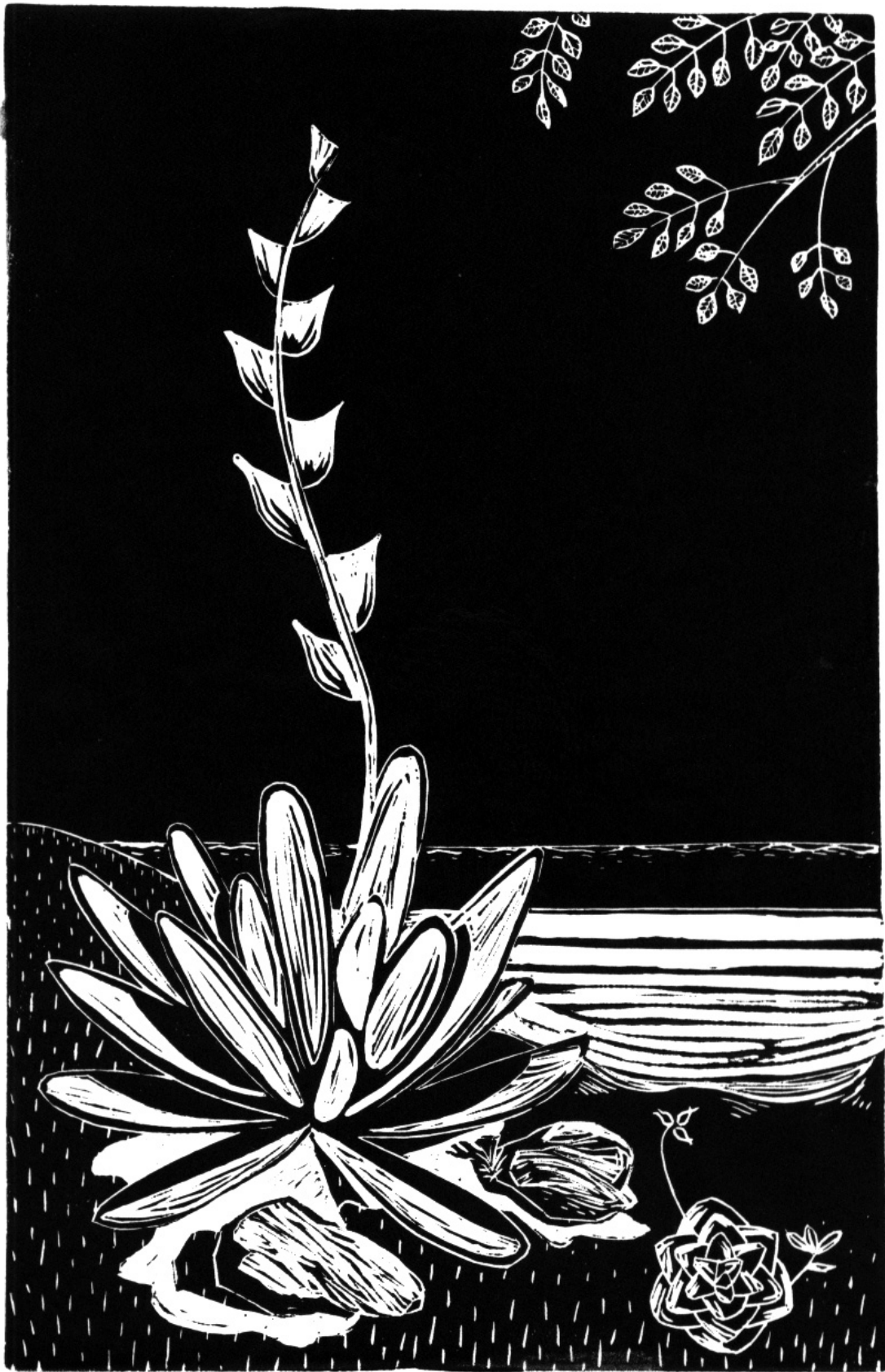


Figura 26 - O jardim da Guarda. Linoleogravura, 20,8 X 13,3 cm, 2011  
Fonte da imagem: própria



*Figura 27- detalhe*  
Fonte da imagem: própria

Segundo Anne Cauquelin (2007, 8), a nossa noção de paisagem é fruto de um longo e complexo aprendizado. Para esta autora, alguns historiadores colocam o nascimento da noção de paisagem por volta de 1415, vinda da Holanda. Ela transitaria pela Itália até se instalar definitivamente em nossa percepção através da elaboração das leis da perspectiva, para finalmente triunfar constituindo-se num gênero independente. Dessa maneira, nossa noção de paisagem vem sendo construída desde o renascimento, ou seja, quando a paisagem foi representada através da invenção da perspectiva e a natureza tornou-se visível sob a forma de quadro: “Assim, inocentemente presos a essa armadilha, contemplamos não uma exterioridade, mas nossas próprias construções intelectuais” (CAUQUELIN, 2007, 27). Isto porque confundimos a natureza com aquilo que ela manifesta, a paisagem: “A natureza é uma ideia que só aparece vestida” (CAUQUELIN, 2007, 29), ou seja, construída através de olhares perspectivados, por meio da linguagem de formas específicas historicamente construídas. A nossa memória subjetiva ligada às impressões da infância, à nossa cultura e contexto no qual



aprendemos a decodificar o mundo, são dados que objetivam a nossa percepção. Cauquelin nos fala da dificuldade de transpor essas nossas aprendizagens e que o que aprendemos a ver é a parte submersa de um fundo que chamamos de natureza. Segundo a autora:

[...] toda a dificuldade de um inventário, reside na afirmação simultânea de uma historicidade das formas (a cultura) e de um fundo desde sempre dado, “oferecido”. Dificuldade suplementar quando, em vez de tratar da sensibilidade em geral, trata-se da Natureza e da Paisagem, porque as duas noções-percepções se confundem, as distinções se apagam (CAUQUELIN, 2007, 30).

Já a noção de paisagem para os gregos clássicos, segundo a autora, não estava subordinada à visão, mas ao *logos*. As grandes tragédias ou feitos dos heróis dominavam e levavam o interesse do povo grego para a narrativa heróica. A paisagem aparece então nas descrições clássicas, apenas para situar a cena dos acontecimentos. Não se oferece aos olhos, mas ao ouvido (CAUQUELIN, 2007, 54). A autora nos fala que essa característica se deve também à particular cegueira dos gregos à cor azul. Eles não tinham o paradigma, no caso o pigmento azul (a cor também é uma ideia de cor). Sem a possibilidade da profundidade que o azul suscita, os gregos contentavam-se em oferecer planos de funcionamento à compreensão, como um desenho. Usavam como cores apenas o preto, o amarelo-ocre e o vermelho.

Então, dentro desta concepção de paisagem de que nos fala Cauquelin, construída pela cultura, podemos como artistas, escolher ou mesmo criar uma concepção de paisagem que mais se adapte ao nosso interesse e trabalho num certo momento, pois a arte é ficção, é invenção.

Foi curioso quando comecei a fazer os desenhos de paisagem e os recortes. As imagens desenhadas se simplificavam e pediam para serem resolvidas através do preto e do branco. Parece que os temas sobre a paisagem e natureza deveriam invocar todos os matizes de cor, mas por mais que eu quisesse transpor meus desenhos para uma técnica colorida, insatisfeita com o resultado, voltava sempre ao preto e branco. Então, acostumada com a técnica da linoleogravura, resolvi experimentar transpor essas imagens para essa técnica.



*Figura 28 - Sem título. Linoleogravura, 13,3 X 10 cm, 2010*  
Fonte da imagem: própria

Estabeleci intuitivamente um sistema para escolher as imagens para meus desenhos. Percebi que quando estou em meio à natureza, organizo a percepção do geral para o particular. Há um primeiro reconhecimento do espaço circundante, que depois cede lugar a detalhes maiores que delimitam a vista num grau mais próximo, para então se deter na observação de detalhes menores, numa progressão lógica da observação.

E é curioso como mesmo um detalhe pode muitas vezes agigantar-se na imaginação e dominar toda a cena. São recortes de mundos. Mundos possíveis e imagináveis.



*Figura 29 - Sem título. Linoleogravura, 7,7 X 7 cm, 2009*  
 Fonte da imagem: própria

Os detalhes menores que também vão do maior para o mais ínfimo, podem partir do desenho de um pequeno arbusto, de um ramo, o desenho das penas de um pássaro ou pequeninos detalhes da asa de uma borboleta apanhada por ele, no ar. O caminho do maior para o menor é uma espécie de recorte da paisagem em graus de organização para uma melhor observação das potencialidades do entorno natural.



*Figura 30 - Saíra de 7 cores. Linoleogravura, 8,8 X 18,5 cm, 2011*  
 Fonte da imagem: própria

## 4.2. O PROCESSO DA GRAVURA E AS MONTAGENS

Para produzir as linoleogravuras, tomei como partida os desenhos feitos a lápis para depois elaborar os estudos a nanquim. Nesses estudos experimentei os contrastes, as possibilidades de luz e sombra. A intenção na técnica da linoleogravura é que a imagem surja da interação entre o preto e o branco, e os tons de cinza sejam conseguidos com texturas, como é comum no desenho gráfico. Depois do estudo em preto e branco finalizado, cada desenho foi transferido para a placa de linóleo, que é um tipo de borracha dura. Trabalha-se nele escavando o desenho com goivas, para produzir uma matriz como na xilogravura, onde as formas cavadas não recebem a tinta e se formam os brancos da imagem, como um carimbo.



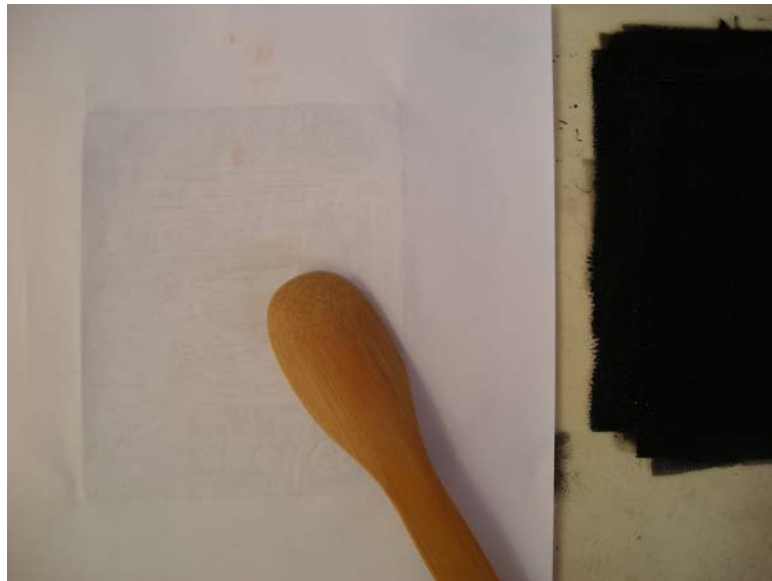
*Figura 31- Matriz e goivas*  
Fonte da imagem: própria

Durante a escavação dessas matrizes fiz várias impressões PE, provas de estado, que como o próprio nome diz, são provas que mostram o “estado” do andamento do trabalho.



*Figura 32- Matriz sendo entintada*  
 Fonte da imagem: própria

Mas, em vez de utilizar uma prensa para transferir a imagem para o papel, usei a técnica da colher. Nessa maneira de imprimir coloca-se o papel sobre a matriz entintada e pressiona-se a superfície da imagem com uma colher de pau, transferindo assim manualmente a imagem para o papel.



*Figura 33- A transferência da imagem da matriz para o papel com a colher*  
 Fonte da imagem: própria

Essa técnica permite um maior controle da impressão da imagem.



*Figura 34 - O final do processo*  
Fonte da imagem: própria

Usei três tipos de papel para as impressões: o papel de arroz japonês, que tem uma coloração mais creme e é quase transparente, o papel sulfureado, translúcido, mas de coloração branca, e o papel chinês especial para xilogravura, de coloração branca, porém opaca. A impressão de uma mesma imagem modifica-se conforme o papel em que é impressa, e essa diferença nos traz outras possibilidades de expressão. Percebi que as imagens dos pássaros, por exemplo, ficavam grosseiras quando impressas no papel sulfureado, como se a delicadeza das penas tivesse que ser impressa no finíssimo papel de arroz. Também a coloração creme, mais neutra, fez os detalhes aparecerem suaves e equilibrados. Já para imagens maiores e com áreas pretas grandes o papel chinês adaptou-se melhor porque absorve bem a tinta e dá um ar fosco e aveludado ao preto, que o intensifica ainda mais.

Com as imagens impressas em vários tipos de papéis, passei para a fase da montagem. Escolhia uma imagem, que me sugeria outra e assim num jogo de tentativa e erro montei trabalhos com imagens obtidas de várias matrizes diferentes. Nessas montagens, que se tornaram obras únicas, aparecem também, de vez em quando, desenhos ou fotografias, como nos meus cadernos de anotações.





*Figura 35 - Sem título. Colagem mista, 20,5 X 19 cm, 2011*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto



*Figura 36 - Sem título. Colagem mista, 18 X 8,5 cm, 2011*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto





Figura 37 - Sem título. Colagem mista, 24 X 18,7 cm, 2011  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto



Figura 38 - Sem título. Colagem com linoleogravuras, 37 X 26 cm, 2011  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto





Figura 39 - Sem título. Colagem mista, 37 X 24,5 cm, 2011  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto

## 5. O IMAGINÁRIO DESENHANTE NO ESPAÇO DA EXPOSIÇÃO

As linoleogravuras apresentadas na exposição conclusiva do Mestrado obedecem a uma estrutura linear, a uma economia de matizes, como um resumo ou um esquema<sup>20</sup> para guardar na memória. Porque realmente nasceram assim: fazia um esboço rápido de uma imagem no local e depois realizava os estudos em preto e branco no atelier. Ou mesmo fazia um desenho de memória no atelier, compondo com os elementos que existiam no local da observação, mas numa ordem concebida por mim. A necessidade de construir a representação da imagem observada ou rememorada, através do contraste entre o preto e o branco do desenho gráfico, me levou a uma simplificação extrema da forma. Levando em consideração o que diz Gombrich sobre a diferenciação entre função representativa e função simbólica da imagem, percebo que essas imagens rememoradas carregam mesmo uma função simbólica. São esquemas que tentam captar algo do sentimento poético do momento da observação da imagem, e tentam representar esse sentimento através de um jogo sensorial de sombra e luz, de preto e branco.

Preferi a técnica da linoleogravura para os trabalhos porque, diferente da xilogravura, ela produz um preto extremo. Na xilogravura, mesmo a superfície totalmente entintada revela na imagem impressa um cinza escuro, por causa da porosidade da madeira e dos seus veios. Parece que neste caso em particular, um preto mais profundo poderia dar também uma maior dramaticidade para a imagem, uma atmosfera, que substituiria a necessidade de cor e profundidade.

---

<sup>20</sup> Gombrich (1986 apud AUMONT, 2004, 81-84) coloca duas principais e opostas formas de investimento psicológico na imagem: reconhecimento e rememoração, sendo a rememoração considerada mais essencial. Essa dicotomia coincide com a diferenciação entre função representativa e função simbólica. A primeira correspondendo mais ao intelecto, puxando mais para a memória e para as funções do raciocínio, a segunda correspondendo a uma apreensão do visível pelas funções sensoriais. “O instrumento da rememoração pela imagem é o que se pode, genericamente, chamar de esquema: estruturas relativamente simples, memorizáveis como tal, além de suas diversas atualizações”. O esquema enquanto instrumento da rememoração, é mais econômico.

Para a impressão das linoleogravuras usei papéis semitransparentes, translúcidos e opacos. Das diversas imagens que foram impressas, algumas foram recortadas e esses fragmentos foram outra vez utilizados de maneira independente ou em outras montagens. As imagens foram justapostas, sobrepostas, coladas e montadas para se configurarem em trabalhos maiores. Também foram usadas gravuras de outros tempos, recortes de fotografias ou desenhos. Relaciono essas transparências e sobreposições às imagens que nos assolam mentalmente durante o devaneio poético. Imagens de vários tipos e de diferentes tempos que convivem nesse processo. Aqui, podemos observar o sistema de construção em rede teorizado por Cecília Salles, pois as escolhas de imagens em recortes de diferentes origens se juntaram para a criação das obras.

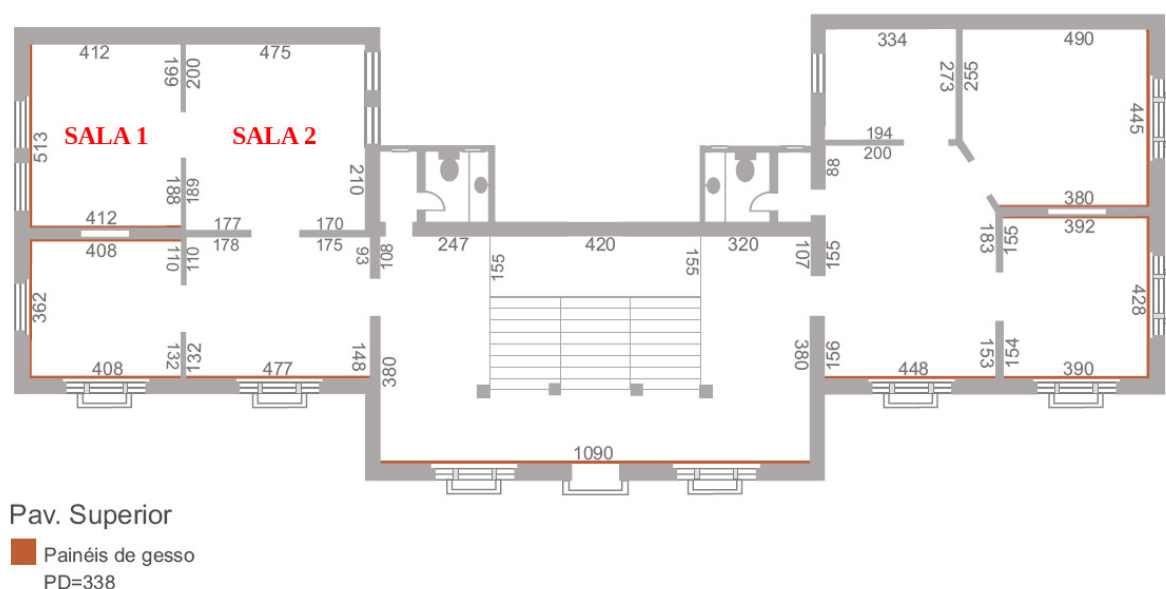


Figura 40 - Planta baixa do pavimento superior do museu, mostrando as salas 1 e 2  
 Fonte da imagem: <http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=20>

Para a montagem da exposição utilizei duas salas contíguas. Para melhor entendimento de como os trabalhos foram distribuídos nesses espaços, chamarei aqui de sala 1 e de sala 2. Na sala 1 pendurei as cinco montagens com as linoleogravuras em papel, descritas anteriormente. Na sala 2 montei uma instalação.

Ainda na sala 1, mas em outra parede, ficaram duas gravuras em metal que integram também a mencionada mostra. Uma sobre a questão da atemporalidade, estado possível de ser atingido pelo devaneio poético e que se chama: *Agora* o eterno presente. A outra representa todos os cachorros de rua observados em minhas andanças. A solução para uma imagem que representasse todos eles, foi sintetizar a forma do animal em pequenas linhas que lembram

constelações, e que relaciono com os caminhos que esses animaizinhos percorrem nas ruas. Os gatos e cães estão presentes vez ou outra em meus trabalhos de arte, como referenciei anteriormente nesta pesquisa.

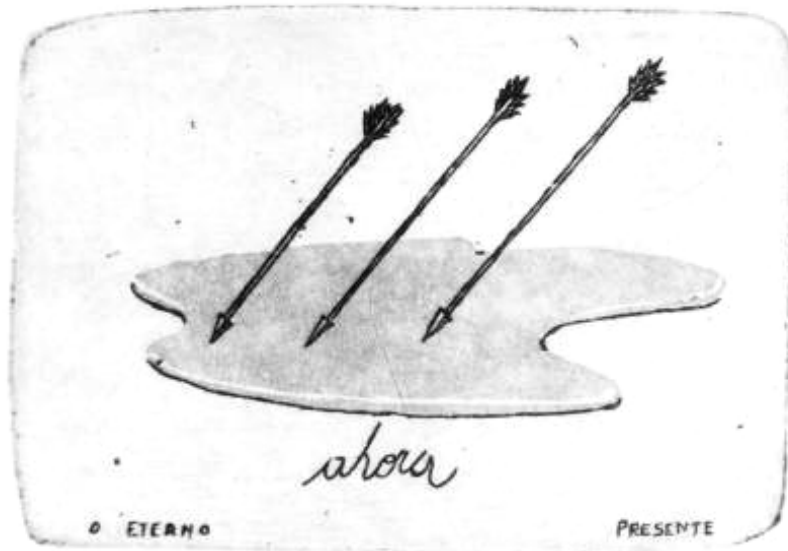
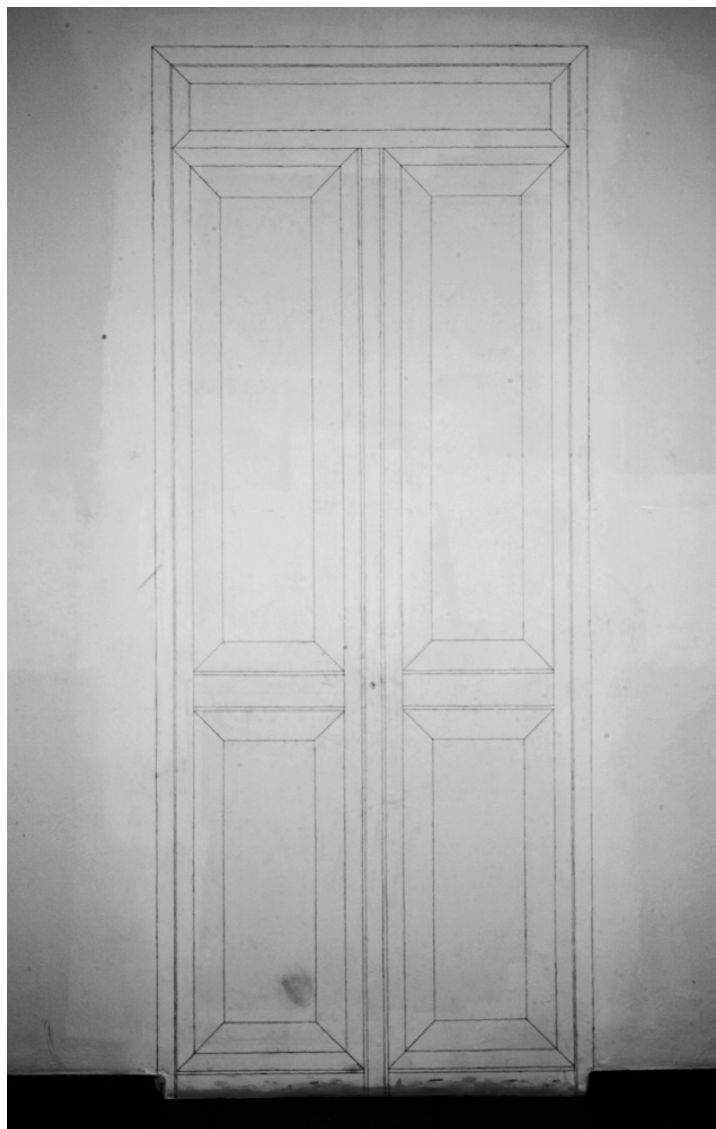


Figura 41 - Agora, o eterno presente. Gravura em metal, 2011  
Fonte da imagem: própria



Figura 42 - Sem título. Gravura em metal. 2011  
Fonte da imagem: própria

Considero interessante destacar, que em outra parede, da sala 1, havia uma porta que foi totalmente fechada com um painel branco, mas guardava os sinais de que tinha existido ali. Estes sinais mostravam ainda a porta, constituindo-se como um ruído visual um pouco perturbador. Decidi durante o estudo expográfico, incorporá-la ao espaço através do desenho.



*Figura 43 - Desenho a lápis sobre parede*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto

Com o desenho sobre os vestígios da porta anulei os ruídos e achei uma maneira de utilizar o desenho diretamente nas paredes da mostra. Desde o início, quando pensava na montagem da exposição, tinha a intenção de utilizar o desenho de maneira mais livre, diretamente nas paredes, recriando a liberdade da criança de desenhar. Mas, a princípio, não sabia onde ou como. Nos trabalhos em ateliê desejava colocar também algumas cortinas no espaço da mostra, mas a ideia dos dois painéis que apresentei, nasceu de um episódio que vivi em Salvador durante o mestrado.

O quarto onde morei, no primeiro andar, estava na mesma altura de uma frondosa árvore que ficava quase em frente à minha janela. Pássaros pulavam de lá para o lado do vizinho onde iam comer as frutas que ele colocava na sacada. Minha janela estava bem no

meio do caminho e então comecei a colocar algumas frutas na floreira da minha sacada. Assim podia observar melhor os pássaros através da cortina quase transparente, podia vê-los como numa tela de cinema. A cortina servia como uma proteção para que eles não me vissem e viessem comer tranquilamente, sem se assustar com a minha presença. Esses pássaros foram meus companheiros durante bom tempo de meus estudos. Trago abaixo uma gravura sobre esse tema, que não participou da exposição, mas fez parte do processo.



*Figura 44 - A Janela. Linoleogravura, 19 X 18 cm, 2010*  
Fonte da imagem: própria



Essa experiência foi anotada em meu caderno de trabalho e deu nascimento aos dois painéis que coloquei na exposição. Possuem três metros de comprimento por um metro e meio de largura cada um. Foram colocados na abertura de passagem da sala 1 para a sala 2. Cada painel foi montado em uma sala, pendurado no teto por um varão de cortina e posicionado até a metade da porta de passagem. O tecido de *voil* dos painéis traz uma padronagem industrial, de ramos e flores coloridas em rosa, amarelo-ocre e verde-água, sobre fundo branco. A impressão das linoleogravuras sobre o tecido com a padronagem é também uma maneira de sobrepor imagens, e podemos fazer uma relação desse tecido com os papéis semitransparentes das gravuras apresentadas.



Figura 45 - Painel em voil com linoleogravuras, 300 X 150 cm, 2011  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto



*Figura 46 - Paineis vista da sala 2*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto





*Figura 47 - Detalhe do painel*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto



*Figura 48 - Detalhe do painel*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto



*Figura 49 - Detalhe do painel*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto

Desenhei em alguns lugares do painel, diretamente sobre as flores da padronagem:



*Figura 50 - Detalhe do painel*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto



Retomando os pensamentos de Bachelard, ele nos fala que o devaneio poético escrito, aquele que foi conduzido até a página literária e tornou-se, portanto, transmissível, pode produzir em nós um devaneio inspirador, dependendo é claro, da nossa habilidade de leitor (BACHELARD, 2006, 07). As imagens impressas pela técnica da linoleogravura e da gravura em metal que trouxe para a exposição são devaneios poéticos desenhados, e pretendem também, como um devaneio escrito, lançar o espectador a uma viagem inspiradora.

Como disse anteriormente, além das cortinas, tencionava usar o desenho diretamente nas paredes da exposição. Esperava primeiramente ocupar o espaço com os trabalhos para depois dialogar com eles. Depois que desenhei a porta no tamanho real da sala 1, o desejo de desenhar uma janela na sala 2 surgiu naturalmente. Para isso transpus as medidas das janelas já existentes na mesma sala, buscando continuidade da leitura espacial.



*Figura 51 - Cortinas sobre o desenho de janela*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto

A segunda janela da sala 2 encontra-se no final da parede, quase no canto. Desenhei-a próxima às existentes. Sobre esse desenho estão os varões de onde pendem as duas cortinas. Com os dois tipos de tecido usados nessas cortinas, faço uma relação com os papéis translúcidos e opacos que utilizei nas gravuras.



*Figura 52- Outra vista das cortinas*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto

A cortina azul de seda está segura do lado direito por um peso de cerâmica em forma de flor branca, salpicada de vermelho. A outra, de algodão cru com dez metros de comprimento, sai do espaço da janela e quase toca no chão com o arco que faz enquanto avança sobre a mesa e a recobre. Então desce da mesa e forma outra curva para subir enroscando-se no encosto da cadeira, para depois descer em direção ao chão formando um pequeno monte de tecido.



*Figura 53 - Vista do centro da sala 2*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto

No início da montagem da sala 2 pensava em colocar a mesa no canto, junto da janela desenhada. Mas como queria fazer uma ligação da cortina de 10 metros com a mesa, tive que deslocá-la para o centro do espaço para explorar o comprimento do tecido. Com essa nova ocupação da mesa no espaço, configurou-se uma instalação. A partir desse fato pensei em trazer outros elementos da minha própria casa para o espaço da exposição. Além da mesa de estudo e leitura, minha própria cadeira, a cômoda que fica no meu quarto-estúdio, alguns livros, cadernos de anotações antigos, vasos de plantas e uma foto de minhas tias. Essa sala foi se transformando então numa extensão do espaço de minha casa. Meio cenário, meio real, tentei criar o clima de onde vivo e crio. A mesa redonda com a toalha até o chão recebeu os vasos de plantas suculentas, os livros e um caderno de desenho aberto em branco. As mesas redondas com toalhas até o chão lembram as mesas antigas, do tempo de nossas avós, e transmitem um clima de conforto, tranquilidade, seriedade e concentração própria para leitura e estudo.

A cômoda foi desenhada em uma das paredes, nas medidas da cômoda real, com todos os detalhes. Sobre ela as fotografias. Foram colocadas na parede de tal forma que parecem estar apoiadas sobre o tampo em perspectiva da cômoda. Uma mistura de desenho e realidade. É como brinco de olhar o mundo. O mundo como desenho, e o desenho como mundo.



*Figura 54 - Desenho a grafite da cômoda, 122 X 80 cm*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto



As fotos são de minhas tias e um retrato meu em preto e branco, tirado por um amigo em seu estúdio. Trazem o passado e o presente no mesmo espaço, ao mesmo tempo. A influência de minhas tias permanece, sou parte da vida delas. Minhas tias Carolina e Solange, estão no meio de um grupo de moças em fila, quase de perfil, girando em direção à câmera com as mãos um pouco abaixo da cintura, em pose e vestuário típicos dos anos 20. A foto está amarelada pelo tempo, mas conserva ainda os detalhes intactos.



*Figura 55 - Fotografias sobre a cômoda desenhada, 21 X 25 cm e 27 X 27 cm*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto

Em meu retrato, estou na mesma posição que elas, com a diferença de que apoio a mão na cintura e vistos calças. Estou descalça. Retrato de outros tempos. Cada pé está em um dos lados do chão dividido em dois tons de cinza. No mesmo ponto, uma facha de tinta ou de luz sobe pelo lado esquerdo e é como um fantasma ou aparição. Olho o fotógrafo, mas meu olhar está além. O rosto foi dividido ao meio pela luz. O lado direito é solar, o outro mergulha na escuridão da lua. O olhar ultrapassa o tempo e olha o infinito, paralisado no ato fotográfico. O instante paralisado, o eterno presente. Relaciono também esse olhar com a

atemporalidade que podemos atingir pelo processo do devaneio poético, proposto por Bachelard.

Ao lado direito da cômoda há um desenho hiper-realista do meu olho quando criança, entre dois jasmims deitados na horizontal como se flutuassem em baixo e sobre ele. O desenho do olho, o olho do desenho, olhar desenhado, olhar desenhando. Esse trabalho é antigo e entrou aqui para fazer parte da montagem. A moldura é redonda, de madeira escura, e direciona outra vez o olhar para o centro do desenho que nos olha de dentro. Talvez por causa do formato circular, ou por ser pequeno e nos direcionar para o centro da parede, esse trabalho exerce uma atração que chama o espectador para que o observe mais de perto. Parece quase um espelho, os dois olhares se encontram e se refletem. Assim, o observador é capturado para olhar a exposição com um olhar mais intimista e a refletir sobre ela.



*Figura 56 - Sem título. Desenho a grafite, 15,5 cm de diâmetro, 2000*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto

No canto oposto à janela desenhada, sobre um cubo de acrílico há outro cubo menor, do mesmo material, que contém alguns cadernos de anotações antigos.



*Figura 57 - Cubo de acrílico com cadernos de anotações, 23 X 17 X 17 cm*  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto

Ao lado do cubo, coloquei um painel com algumas folhas avulsas do caderno de anotações, com desenhos e poemas realizados em Salvador. Dessa maneira imprimi um caráter mais didático à exposição. Embora esses elementos tragam um pouco desse caráter, se adequaram perfeitamente à instalação e não se constituíram em objetos à parte.

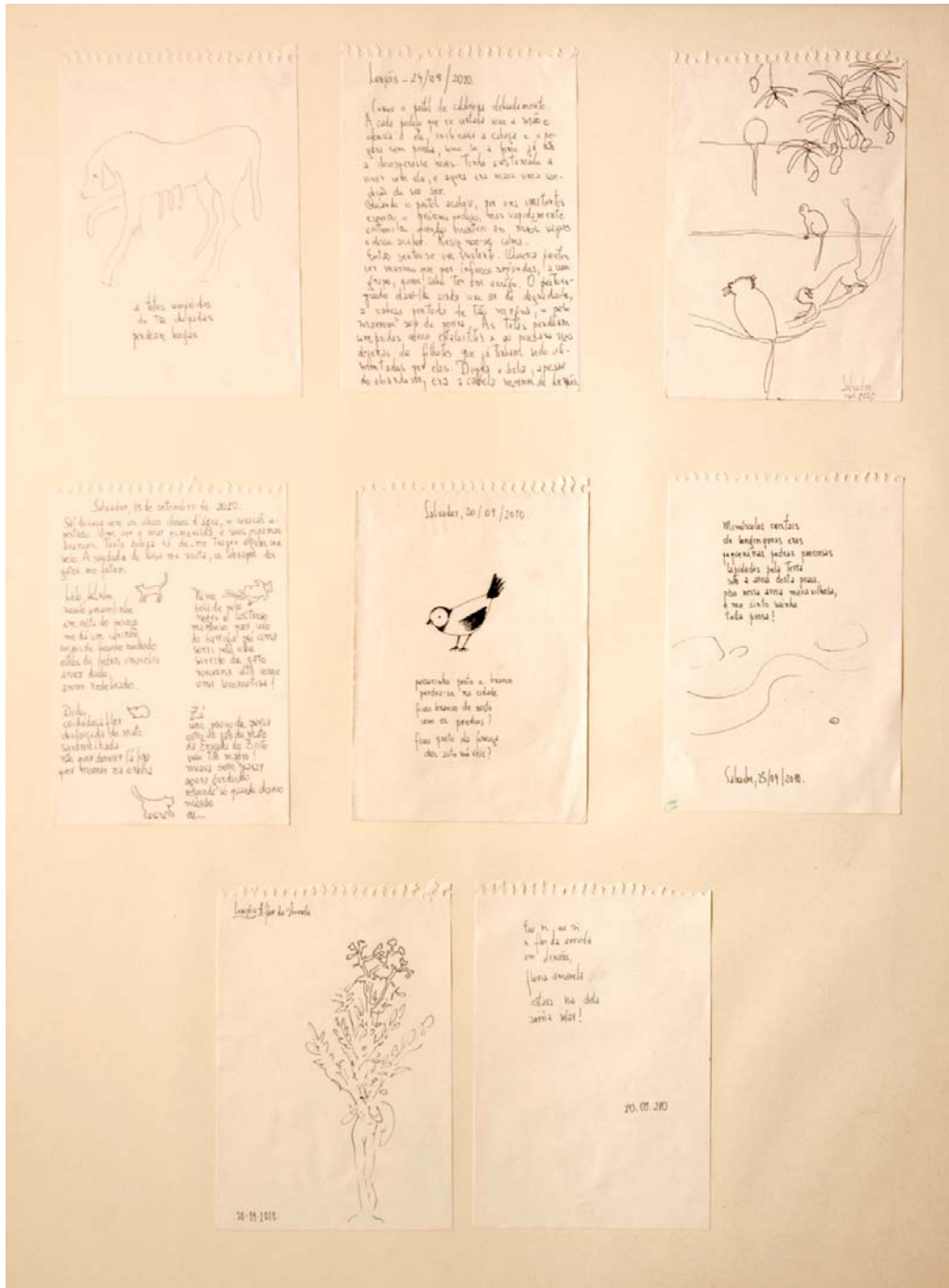
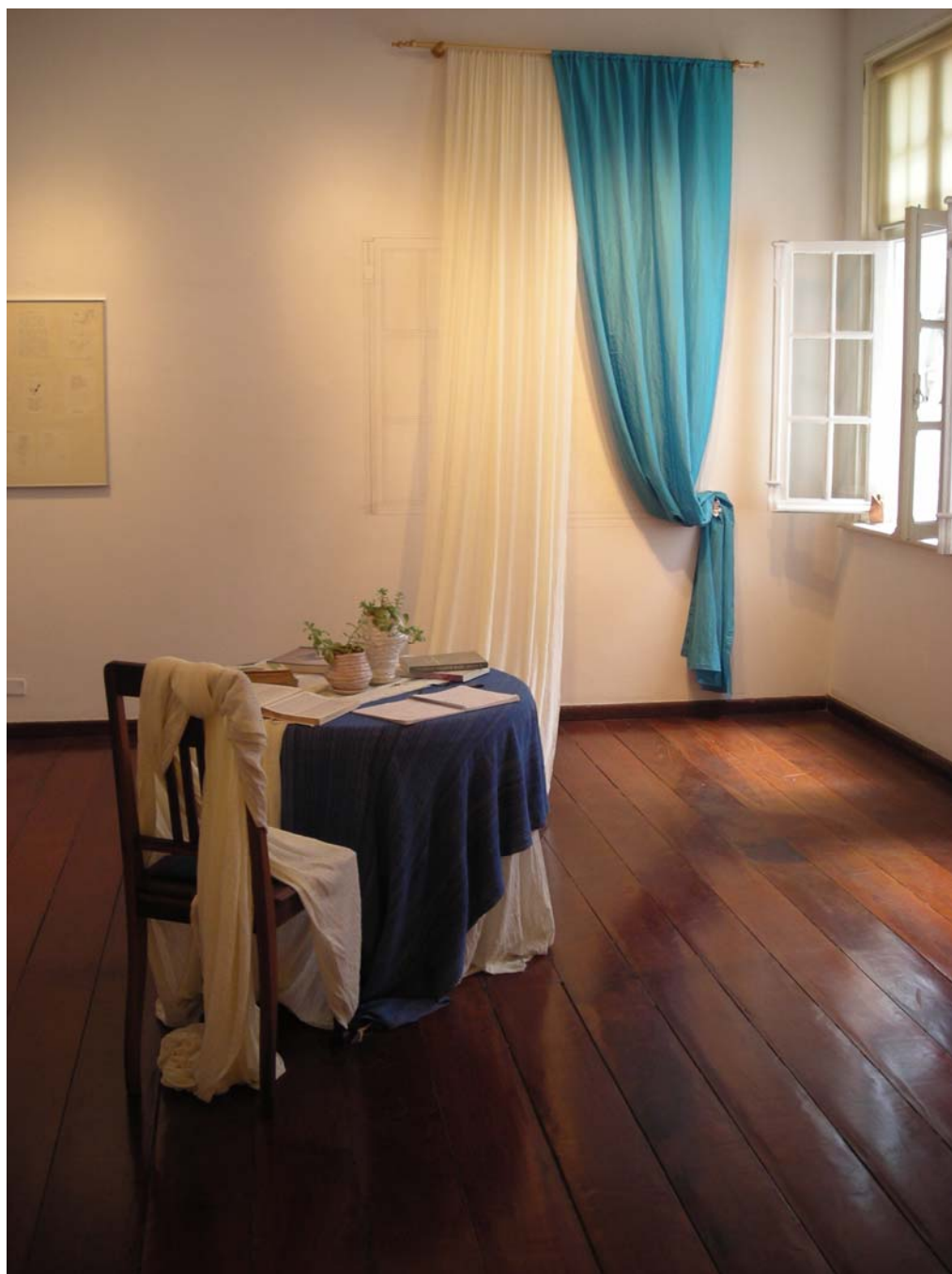


Figura 58 - Painel com folhas do caderno de anotações, 78 X 48 cm, 2011  
Fonte da imagem: foto Cádi Busatto

Os objetos pessoais como a mesa, a cadeira, os livros espalhados sobre ela e os vasos com plantas que precisam ser regadas rotineiramente, transmitem a impressão de que a exposição está viva, de que o artista apenas se ausentou por um momento daquele local.



*Figura 59 - Vista da sala 2, 2011*  
Fonte da imagem: própria



No espaço da instalação temos uma mistura entre a arte e a vida. “Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético” (BACHELARD, 2006, 6). Com essa frase o filósofo quer nos dizer que o devaneio poético não é vivido apenas na imaginação, mas que podemos avivar todos os sentidos nessa experiência. Acredito que com a instalação o espectador foi introduzido no ambiente da criação, num ambiente onde a arte está viva e respira, como as plantinhas colocadas ali. Surgiu como resultado de todo o meu processo e trouxe condições para que o observador participasse de maneira real no trabalho, pois trouxe um pouco da intimidade do artista, e criou um “clima” para a participação em um devaneio poético.

A montagem dessa instalação tentou levar o observador à comunicação com a consciência criadora do poeta e com a sua maneira de ver o mundo. Pude constatar o resultado dessa comunicação nas impressões relatadas por algumas pessoas que visitaram a mostra. Relataram que o clima introspectivo e íntimo criado com a instalação induziu-as naturalmente ao devaneio durante a visita e, mais precisamente, ao devaneio sobre suas infâncias. Outras comentaram que iriam valorizar seus cadernos de anotações a partir dessa exposição e, mesmo as que nunca tinham se utilizado desse processo, se sentiram estimuladas a fazê-lo.

## 6. REFLEXÕES FINAIS

Como pude observar nesta pesquisa, os cadernos de anotações e viagem funcionaram como um lugar onde breves recortes do mundo foram possíveis: desenhos de observação, um pedaço de paisagem, ensaios de textos, detalhes de uma planta exótica, imagens da natureza como pássaros ou outros animais, impressões ou pequenas histórias sobre aquele momento ou lugar, reflexões e poemas. Morin, citando Proust, diz que “uma verdadeira viagem de descobrimento não é encontrar novas terras, mas ter um novo olhar” (MORIN 2000 apud SALLES, 2006, 74). Então, talvez a atração por novos lugares nos facilite ver esse mundo com um novo olhar. Estou sempre em busca dele, mesmo que não seja em viagens reais. Esta natureza de artista que habita em mim o busca, a todo o momento, em todo lugar. Escolhas, recortes. Todo olhar é um recorte, e todo recorte pressupõe um olhar:

O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer. Às vezes, os próprios objetos, livros, jornais ou imagens que pertencem à rua são coletados e preservados. Em outros casos, é encontrada uma grande diversidade de instrumentos mediadores, como os cadernos de desenhos ou anotações, diários, notas avulsas para registrar essa coleta que pode incluir, por exemplo, frases entrecortadas ouvidas na rua, inscrições em muros, publicidades, fotos ou anotações de livros e jornais. Esse armazenamento parece ser importante, pois funciona como um potencial a ser, a qualquer momento, explorado; atua como uma memória para obras (SALLES, 2006, 51).

A obra se constrói nesse processo de vai e vem em que tanto anotações antigas como observações recentes podem conviver ou voltar em determinado ponto da criação. O caderno *Relatos de Viagem*, utilizado nesta pesquisa como caderno de trabalho e de viagem, representou o lugar desse processo, pois catalisou as imagens escolhidas. Essas imagens que foram trabalhadas por diferentes processos, tanto técnicos como artísticos e se transformaram nas obras da exposição, constituem-se o imaginário desenhante. Também tive ideias para outros trabalhos que não puderam entrar na exposição e penso mesmo que o processo continua...

Como artista, sei por experiência, que mesmo uma obra acabada pode dar nascimento à outra, ou outras, e esse processo pode se estender *ad infinitum*. A obra do artista está sempre em curso e é esse fluxo constante que se materializa em formas e matérias. Então fica uma certeza, a que continuarei desenhando...



## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBOSA, Elyana. **Gaston Bachelard: O Arauto da Pós-Modernidade**. Salvador: Universitária Americana, 1993.

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

DETHLEFSEN, Thorwald; DAHLKE, Rudiger. **A Doença Como Caminho: uma visão nova da cura como ponto de mutação em que um mal se deixa transformar em bem**. São Paulo: Cultrix, 2010.

DOCZI, György. **O Poder dos Limites: Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura**. São Paulo: Mercuryo, 2006.

GLIMCHER, Arnold ; GLIMCHER, Marc (Org.). **Je suis le cahier. Os cadernos de Picasso**. Rio de Janeiro: Record, 1986.

GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (Org.). **Arqueologias da Criação: estudos sobre o processo de criação**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

GUARALDO, Laís. O Território do Caderno. In: **MANUSCRÍTICA: Revista de Crítica Genética**, Vitória, n. 14, p.81-87, dez. 2006.

GUIMARÃES, Rossana. **Rosa e Pedra**. Nicolau, ano II, número 16, pág. 17, outubro/1998.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da Imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

RANGEL, Sonia. **Olho Desarmado: objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna, 2009.

SALLES, Cecília. **Redes da Criação – Construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_. **Arquivos de Criação: Arte e Curadoria**. São Paulo: Horizonte, 2010.

SANTAELLA, LUCIA; NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.