



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

CHANCKOO KARANN MEBENENE TEIXEIRA CAVALCANTE

**ACONTECIMENTO E MOVIMENTO: O GESTO E OS
MATERIAIS NA GRAVURA EM METAL**

Salvador
2020

CHANCKOO KARANN MEBENENE TEIXEIRA CAVALCANTE

**ACONTECIMENTO E MOVIMENTO: O GESTO E OS
MATERIAIS NA GRAVURA EM METAL**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais na linha de pesquisa Processos Criativos.

Orientadora: Profa. Dra. Ludmila Pimentel

Salvador
2020

À Patrícia Martins, companheira
Aos meus pais, Denize e Francisco

AGRADECIMENTOS

Embora esta pesquisa envolva grande introspecção, na demanda de uma reflexão a respeito de meu processo criativo, este mesmo me mostrou a necessidade de olhar ao redor e escutar, estar sempre em diálogo para alcançar um equilíbrio no que procuro construir. Por isto tenho muito a agradecer.

Primeiro gostaria de reiterar a importância de Patrícia Martins, companheira na vida e artista imensa, que acompanhou este processo, estando ao meu lado em alegrias e momentos de dúvida existencial que frequentemente surgem durante processos de escrita e reflexão como o desta dissertação.

Agradeço muito aos meus pais, Denize e Francisco, pelo amor e suporte dado durante toda a minha vida, desde as pequenas grandes conquistas, sempre acreditando em meu potencial em fazer algo bom ante minhas oportunidades.

Pelo bem querer e torcida para que este projeto se concretizasse da melhor forma possível agradeço a Tuca, Piu e Dan.

Agradeço muito a meu grande amigo e colega de ateliê, João Oliveira, que, para além de ser um grande, é uma das pessoas mais ternas que já conheci.

Por falar em ateliê, local tão importante para as reflexões postas neste texto, agradeço muito a Lanussi Pasquali, por ter aceitado abrigar o Coletivo água Forte, em um tempo em que eu, Patrícia, João e Marie não dispúnhamos de local para continuar nossas respectivas produções e pesquisas em gravura. Estar em um ateliê coletivo é uma experiência muito enriquecedora e alegre, e por esta razão não poderia deixar de agradecer a Felipe CaCu, pelo tempo em que estivemos nas oficinas do MAM-BA.

Agradeço à Felipe Rezende, Emanuela Boccia e Caiuã Buscarioli, também grandes artistas e amigos, pelos momentos de conversa, reflexão e, por que não, grandes divertimentos.

Agradeço ao PPGAV, à FAPESB pela bolsa concedida e a todos os meus colegas de mestrado, que com suas pesquisas enriqueceram ainda mais o processo do mestrado.

Meus sinceros e profundos agradecimentos a Ludmila Pimentel pela orientação e confiança, por ter estado sempre presente para me auxiliar com seus conhecimentos,

me ajudando a transitar pelos territórios da dança. Por extensão, agradeço ao grupo de pesquisa ELÉTRICO, do qual faço parte e que tem Ludmila como coordenadora, pelas conversas e trocas que ajudaram muito durante o mestrado.

Agradeço à Eriel Araújo, docente do PPGAV por ter apoiado esta pesquisa com as discussões propostas em sala de aula e em outras conversas. Nesta esteira, trago meus agradecimentos à Rosa Gabriela, que trouxe, ao longo do mestrado, muitas discussões valiosas para a pesquisa, tanto nos momentos em que fui seu aluno, quanto no que fui tirocinante, sob sua supervisão.

Por fim, agradeço a quem for se debruçar a leitura desta dissertação pelo interesse.

“A vida é o que acontece enquanto você está ocupado fazendo outros planos”

John Lennon.

Excerto de Beautiful Boy, canção de 1980.

CAVALCANTE, Chanckoo Karann Mebenene Teixeira. Acontecimento e movimento: o gesto e os materiais na gravura em metal. 2020. 142 fls. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RESUMO

O presente escrito é fruto de minha pesquisa de mestrado, que tem como objetivo propor e analisar diferentes movimentações na ampliação processual da gravura em metal, explorando minha relação com os materiais que fazem parte do processo de gravação. Ao longo destas reflexões procuro entendê-los e estabelecer com eles uma relação de colaboração e equilíbrio diante de suas manifestações, experimentando novos ordenamentos deslocamentos processuais em diferentes fluxos e possibilidade de movimentação e observação envoltas na teia dos acontecimentos, buscando apoio em ideias da dança e pintura. Trata-se de um escrito adentra intrincamentos da relação entre o gesto humano e os materiais, levando em conta suas respectivas marcas de existência, em um estudo de corpos moventes, que suscitam novas abordagens na gravura em metal contemporânea.

Palavras-chave: Movimento. Acontecimento. Gesto. Gravura ampliada. Materiais.

CAVALCANTE, Chanckoo Karann Mebenene Teixeira. Acontecimento e movimento: o gesto e os materiais na gravura em metal. 2020. 142 fls. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ABSTRACT

The present writing is the result of my master's research, which aims to propose and analyze different movements in metal engraving procedural expansion, exploring my relationship with the materials that are part of this process. Throughout these reflections, I try to understand them and establish a relationship of collaboration and balance with them, in view of their manifestations, experiencing new ordering of procedural displacements in different flows, as well as the possibility of movement and observation involved in the web of events, seeking support in dance and painting ideas. It is a writing that enters the intricacies of the relationship between human gesture and materials, considering their respective marks of existence, in a study of moving bodies, which raise new approaches in contemporary metal engraving.

Keywords: Movement. Event. Gesture. Expanded engraving. Materials.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Robert Rauschenberg. <i>Shades</i> , 1964. 38,1x36,5x29,5 cm.....	15
Figura 2 Claes Oldenburg, <i>Tea bag</i> . Vinil, feltro, acrílico e seda, 1965-6. 101,6x76,2x8,9 cm	16
Figura 3 Malu Fatorelli, <i>Coluna onze</i> . Encaustica, frotagem sobre papel e serigrafia sobre tela colada sobre madeira, 2001. 170x170 cm.....	17
Figura 4 Chancko Karann, <i>Parede</i> , 2016. Monotipia, 30x21 cm.....	32
Figura 5 Chancko Karann <i>Derrame</i> , 2017. Monotipia, 30x21 cm.....	35
Figura 6 Chancko Karann. <i>S/título série Ferrugem</i> , 2017. Monotipias, 21x15 cm cada.....	35
Figura 7 Chancko Karann. <i>S/título série Ferrugem</i> , 2017. Monotipias, 21x15 cm cada.....	35
Figura 8 Chancko Karann. <i>S/título série Ferrugem</i> , 2017. Monotipias, 21x15 cm cada.....	35
Figura 9 Helen Frankenthaler.....	38
Figura 10 Registro fotográfico da tinta que ficou no feltro, 2019.....	40
Figura 11 Registro fotográfico do acrílico, 2019.....	41
Figura 12 <i>Codex Ephraemi Rescriptus</i>	42
Figura 13 Chancko Karann. <i>S/ título Série Acontecimentos</i> , 2018. Fotografia.....	43
Figura 14 Chancko Karann. <i>S/ título Série Acontecimentos</i> , 2018. Fotografia.....	43
Figura 15 Chancko Karann. <i>S/ título Série Acontecimentos</i> , 2018. Fotografia.....	44
Figura 16 Helen Frankenthaler. <i>February's turn</i> , 1979. Óleo sobre tela. 121,9x276,9 cm.....	45
Figura 17 Chancko Karann <i>S/título</i> , 2018. Óleo, gesso e argila sobre papel. 100x70 cm.....	45
Figura 18 Chancko Karann, <i>S/título</i> , 2018. Gravura em metal, 37x21 cm.....	47
Figura 19 Chancko Karann, <i>Placa de cobre gravada</i> , 2018.....	48
Figura 20. Allan Kaprow. <i>Yard</i> , 1961.....	53
Figura 21 Simone Forti. <i>See Saw</i> , 1960.....	58
Figura 22 Chancko Karann. <i>Frame de Espasmo</i> , 2019. 3'13".....	62
Figura 23 Registro fotográfico da placa mergulhada na bacia com ácido, 2019.....	66
Figura 24 Chancko Karann. <i>Ponto</i> , 2018. Gravura em metal. 30x21 cm.....	67

Figura 25 Chancko Karann. Frame de um vídeo de registro do processo da obra <i>Intermitência</i> , 2018.....	70
Figura 26 Chancko Karann. Frame de um vídeo de registro do processo da obra <i>Intermitência</i> , 2018.....	70
Figura 27 Chancko Karann. S/ título, 2018. Gravura em metal 30x42 cm cada.....	72
Figura 28 Chancko Karann. S/ título, 2018. Gravura em metal 30x42 cm cada.....	72
Figura 29 Chancko Karann. <i>Intermitência</i> , 2018. Gravura em metal sobre papel. 30,0x65,5 cm.....	73
Figura 30 Paulo Monteiro. S/ título, 2013. Bronze. 10x2,5x3,0 cm.....	74
Figura 31 . Mira Schendel. S/ título. Monotipia sobre papel japonês, 1964. 50x26 cm.....	75
Figura 32 Cláudio Mubarac. s.c.c.#1, 1990. Gravura em metal. 32,5x27,5 cm.....	76
Figura 33 Chancko Karann. <i>Vão</i> , 2018. Gravura em metal. 30x42 cm.....	78
Figura 34 Pierre Soulages. <i>Eau-forte XIV</i> , 1961. Gravura em Metal. 76x56 cm.....	79
Figura 35 Mira Schendel. S/título (<i>bomba</i>). Nanquim sobre papel. 1965. 48x66 cm.....	80
Figura 36 Chancko Karann, S/título, 2018. Gravura em metal, 21x30 cm.....	81
Figura 37 Jackson Pollock, 1950.....	83
Figura 38 Kazuo Shiraga pintando, 1983.....	85
Figura 39 Kazuo Shiraga. <i>Challenging Mud</i> , 1955.....	89
Figura 40 Bruce Nauman. <i>Neon templates of the left half of my body taken at ten inches interval</i> . Tubos de neon, 1966. 178x23x15 cm	90
Figura 41 Registro em ateliê, feito por Lia Cunha. MAM-BA, 2018.....	93
Figura 42 Placa após a saída da bacia, 2018.....	94
Figura 43 Saburo Murakami. <i>Passing Trough</i> , 1956.....	95
Figura 44 Marie Lund. <i>Grip</i> . Cobre, 2018. 121,5x60 x7,5 cm.....	98
Figura 45 Laurita Salles. S/ título. Latão Gravado, 1995. ø6x50 cm.....	99
Figura 46 Chancko Karann. <i>O vapor precede a queimadura</i> , 2018. Gravura em metal, 35x60 cm.....	100
Figura 47 Chancko Karann. S/título, 2018. Gravura em metal. 30x42 cm.....	100
Figura 48 Chancko Karann. <i>Todos caminhamos marcados</i> , 2019. Gravura em metal. 66x30 cm.....	102
Figura 49 Chancko Karann. S/título, 2020. Gravura em metal. 70x30 cm (detalhes abaixo).....	103

Figura 50 Chancko Karann. <i>S/título</i> , 2019. Gravura em metal. 100x30 cm.....	104
Figura 51 Chancko Karann. <i>S/título</i> , 2019. Gravura em metal. 62x30 cm (detalhe abaixo).....	104
Figura 52 Chancko Karann. <i>S/título</i> , 2019. Gravura em metal. 50x50 cm (detalhe a direita).....	105
Figura 53 Chancko Karann. <i>S/título</i> , 2019. Gravura em metal. 50x50 cm (detalhe abaixo).....	105
Figura 54 Chancko Karann. <i>Qual é o lugar das coisas?</i> , 2019. Gravura em metal. 30x42 cm	112
Figura 55 Registros de processo de <i>Qual é o lugar das coisas?</i> , 2019.....	112
Figura 56 Registros de processo de <i>Qual é o lugar das coisas?</i> , 2019.....	112
Figura 57 João Oliveira. <i>Último ato de orgulho II</i> , 2016. Impressão em gesso. 35x150x25 cm.....	114
Figura 58 Chancko Karann. <i>S/título</i> , 2019. 30x42 cm.....	116
Figura 59 Robert Rauschenberg. <i>Dylaby</i> . Óleo, objetos metálicos, logo da Coca cola, tábua de passar e barbante em lona não esticada sobre suporte de madeira, 1962. 278,1x221,0x38,1 cm.....	118
Figura 60 Robert Rauschenberg. <i>Automobile tire Print</i> . Monoprint em papel sob suporte de tecido, 1953. 41,9 x 671,8 cm.....	119
Figura 61 Chancko Karann. <i>S/título</i> . Díptico. Monogravura, 2019. 30x42 cm (cada).....	121
Figura 62 Chancko Karann. <i>S/título</i> . Díptico. Monogravura, 2019. 30x42 cm (cada).....	121
Figura 63 Papel contact sob a placa, 2019.....	122
Figura 64 Chancko Karann. <i>S/título</i> . Gravura em metal, 2019. 30x42 cm.....	123
Figura 65 Chancko Karann. <i>S/título</i> . Monogravura, 2019. 30x42 cm.....	124
Figura 66 Chancko Karann. <i>S/título</i> . Monogravura, 2020. 30x42 cm.....	124
Figura 67 Robert Morris. <i>Box for standing</i> , escultura em madeira, 1961. 190x62x28 cm.....	127
Figura 68 Robert Morris. <i>Box with the sound of its own making</i> , 1961.....	129
Figura 69 Omar Rayo, <i>Madison Avenue</i> , relevo seco, 1963.....	131

SUMÁRIO

1. Impressões amplas	12
2. Controle, imprevisibilidades e esperas em superfícies de contato	23
2.1. Movimento incontido.....	23
2.2. Avessos e escorrimentos.....	28
2.3. Mundo.....	39
2.4. Prelúdios de entrelaçamento.....	46
3. Tudo se move: movimento contínuo e o acontecimento	59
3.1. Coreografia dos acontecimentos.....	59
3.2. O tablado onde os corpos caem.....	65
3.3. Aperto de mão/grito do material.....	86
3.4. Qual é o lugar das coisas?.....	106
3.4.1 Jogos/gravações possíveis.....	106
4. Algumas considerações: velhas visualidades, novos olhares	125
Referências	138

1 Impressões amplas

O texto apresentado aqui é resultado da pesquisa de mestrado, desenvolvida no PPGAV/UFBA, na linha de Processos Criativos nas Artes Visuais, intitulada “Acontecimento e movimento: o gesto e os materiais na gravura em metal”. Considerando o caráter prático teórico da pesquisa em processos de criação, as análises feitas durante esta pesquisa são fruto do diálogo entre o trabalho artístico e levantamento bibliográfico feito, que envolve a busca por linhas teóricas que se relacionem com as experiências práticas, assim como contextualizações baseadas em trabalhos de outros artistas.

Trata-se de uma investigação de movimentações que envolvem o fazer de gravura em metal, explorando minha relação com os materiais que fazem parte do processo de gravação. É, sobretudo, uma busca de entendê-los e estabelecer com eles uma relação de colaboração e equilíbrio diante de suas manifestações, experimentando novos ordenamentos deslocamentos processuais em diferentes fluxos e possibilidades de movimentação e observação envoltas na teia dos acontecimentos, considerando que a relação com movimentos e coisas é extensa, dotada de muitas amarrações que a princípio escapam o âmbito do fazer artístico, mas que acabam voltando a ele.

A pesquisa explora uma ampliação da gravura, que requer atenção às manifestações dos materiais, que demonstram capacidade de marcar/gravar em várias instâncias de suas existências. As diferentes possibilidades apresentadas pelos materiais no estabelecimento de suas marcas são parte dos caminhos de reafirmação da gravura em metal no cenário contemporâneo, que recorre às noções primeiras de manifestação do que ao longo da história veio a configurar o trabalho do gravador em ateliê.

O ato de gravar, em sentido amplo, como feitura de marcas riscadas ou entalhadas sobre uma superfície, vai para além das questões de reprodutibilidade da imagem, estando presente desde a época das cavernas, com riscos gravados em paredes rochosas. Apesar desta noção, é possível dizer que a gravura, como tradicionalmente a conhecemos, tem sua origem em uma necessidade de reprodução e difusão de informações, como aponta Leopoldo Tauffenbach:

As origens da gravura – como outras técnicas de reprodução de conteúdo, que remetem aos selos de barro sumérios – estão intimamente associadas à necessidade de multiplicar informações de maneira eficiente, alcançando o máximo possível e planejado de receptores. É de se esperar, também, a ausência de alterações substanciais no conteúdo da mensagem, como é comum nos casos em que o conteúdo é reproduzido manualmente. Ao fixar a mensagem em uma peça física capaz de gerar múltiplos idênticos, inaugurou-se um novo período na história da comunicação humana (TAUFFENBACH, 2012, p. 1591).

Esta condição se prolongou. Na efervescência das artes gráficas do Renascimento, era possível ver livros gravados, mapas, cartas, imagens religiosas inseridas em larga escala na vida cotidiana, como aponta o autor. O papel da gravura em metal neste cenário é muito importante, visto que esta oferece uma matriz de maior durabilidade, o que possibilita um número maior de impressões, adequada para estes impressos de grande circulação – a predileção pelo metal vincula-se também ao surgimento da prensa, que garante uma melhor fixação em papel do que está posto na matriz.

Justamente por oferecer uma marca que dificilmente se apaga, o trabalho com o metal requeria muita destreza no estabelecimento de suas linhas. Mesmo antes do impresso, esta destreza se mostrava em trabalhos de ourivesaria, em um entalhe meticuloso. Esta meticulosidade foi transferida ao processo da gravura como impresso inserida no território cotidiano, em práticas que podem persistir até os dias de hoje, como na fabricação de papel moeda, como comenta Lygia Saboia (2003), ressaltando que as técnicas de gravação, por suas possibilidades de detalhe, exigiam do burilista¹ uma grande habilidade e segurança, uma vez que não podem se enganar no traçado nos espaços diminutos.

Há de se considerar que alguns acontecimentos da história foram aos poucos liberando a gravura destas obrigações, abrindo mais espaço para manifestações de caráter artístico. Uma delas é o surgimento da imprensa no ocidente que, como aponta Veneroso (2012), trouxe na desvinculação da gravura com o texto um caminho para a sua autonomia artística. Há ainda o advento da fotografia, que liberou a gravura ainda mais de seu sentido informacional rígido, posto que muito do âmbito da gravura

¹Gravador que trabalha com o buril – ferramenta de ponta cortante em formato de losango quadrado, ou arredondado capaz de traçar linhas muito finas e profundas.

como representação da realidade foi transferido para os clichês e posteriormente para impressão de fotografias.

Na esteira destas libertações, uma revolução das possibilidades, com um ponto forte, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, tem fundamental importância no alargamento de limites tradicionais, posto que as décadas de 1950 e 1960 apresentaram modificações profundas na arte, como aponta Zanini (2018), ressaltando a utilização de novas linguagens, de expressividade material não conhecida até então, com alto valor experimental, apoiada em fontes como o futurismo e dadaísmo, caracterizando uma sucessão de movimentos de desconstrução que marcam a inclinação destas novas manifestações artísticas para níveis conceituais inovadores e duradouros, já que as transformações ocorridas nestas décadas, com o “[...] acercamento primordial entre a vida e a arte, em interações de várias poéticas [...], teriam vigor para nutrir os desdobramentos que atingiram a contemporaneidade” (ZANINI, 2018, p. 113).

Tais transformações reverberam sobretudo na maleabilidade da relação da arte com o objeto, considerando a realização de novas ações, com um maior caminho aberto para incorporação de diferentes técnicas e mudanças no modo de pensar o fazer artístico, dentro da intensificação da intersecção entre variados campos da arte. Neste sentido, cabe citar como exemplo das ampliações da gravura alguns dos trabalhos da exposição *London-New York Hollywood: a new look on prints*, realizada em 1966, no MoMA. A respeito da exposição, William Lieberman, então diretor do museu, comenta:

O subtítulo da exposição ‘um novo visual/olhar em gravura’, indica a aparência física por vezes inesperada das próprias obras, assim como as diferentes e novas mídias que se tornaram parte da gravura moderna. Hoje em dia a distância entre pintura e escultura é frequentemente difícil de se determinar. É também verdade que a gravura se moveu em direção à terceira dimensão. Vários artistas, como gravadores, empregam livremente a colagem e assemblage, elementos formais geralmente associados à pintura e escultura. (LIEBERMAN, 1966, p. 10, tradução nossa).²

² The exhibition's subtitle, "a new look in prints," indicates the sometimes unexpected physical appearance of the works themselves as well as the new and different media which have become part of modern printmaking. Today the distinction between sculpture and painting is frequently difficult to determine. This is also true of printmaking which has moved into a third dimension. Several artists, as printmakers, freely employ collage and assemblage, formal elements usually associated with painting and sculpture.

A exposição contou com obras como *Shades* (**Figura 1**), de Robert Rauschenberg, composta por uma série de seis placas de litografia colocadas dentro de uma caixa de alumínio, iluminada por uma lâmpada de luz amarela. Há aqui, na conjunção destes elementos a ocupação da gravura na construção de um objeto que ocupa o espaço tridimensional, onde as placas, por meio da luz mostram novas configurações da mancha gráfica, colocando alguns pontos em evidência e também fazendo com que estas marcações estabeleçam relação entre elas agora por meio da sobreposição, inclusive podendo ser tidas como mancha unificada a depender da posição da qual se observa e a visualidade oferecida pelas sombras (*shades*).



Figura 1 - Robert Rauschenberg. *Shades*, 1964.³ 38,1x36,5x29,5 cm.

O impacto desta exposição na discussão das aberturas da gravura é muito grande, colocando possibilidades pós- impressão e questionando, sobretudo, o que significava imprimir, observando como as marcas deixadas por e em objetos podem ocupar o espaço tridimensional, como no trabalho *Tea Bag* (**Figura 2**), de Claes Oldenburg, que traz a impressão de um saco de chá e vinil em plexiglas, por meio do vácuo, um tensionamento da linha entre objeto e a própria impressão, visto que todos os

³ Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/6-works--Shades/F71651605F36E07D>

materiais estão compondo-a, trazendo resultados que são “tão esculturais quanto são múltiplos de gravura (LIEBERMAN, 1966, p. 10).



Figura 2 - Claes Oldenburg, *Tea bag*. Vinil, feltro, acrílico e seda, 1965-6.⁴ 101,6x76,2x8,9 cm.

A exposição *Gravura em campo expandido*, ocorrida na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2012 trouxe muitos trabalhos que abordam também a utilização de diferentes suportes, em direção a abordagens mais experimentais e conceituais, pautadas no afrouxamento das fronteiras tradicionais, como aponta Carlos Martins (2012), artista gravador e curador da exposição. Nela é mostrada uma seleção de trabalhos que exaltam a diversificação da gravura, certamente indébita das mudanças ocorridas nas décadas de 1950/60, onde limites, assim como aplicações, são estendidos, “[...] abrindo-se um leque para que seus recursos sejam também ferramentas na construção de trabalhos que utilizam outras técnicas e procedimentos.” (MARTINS, 2012, p. 10).

A obra *Coluna onze* (**Figura 3**), de Malu Fatorelli, é um dos trabalhos presentes na exposição, e funciona como exemplo de novos caminhos do pensamento gráfico,

⁴ Disponível em: <https://kammteapotfoundation.org/product/claes-oldenburg-tea-bag/>

posto que a artista encontra nos relevos de objetos arquitetônicos novas possibilidades de matriz , quando “transfere por meio do procedimento de frotagem, a textura das colunas a textura das colunas de Reidy para o papel, recobrando-o posteriormente com encaustica para assegurar maior densidade à matéria” (MARTINS, 2012, p. 32).



Figura 3 - Malu Fatorelli, *Coluna onze*. Encaustica, frotagem sobre papel e serigrafia sobre tela colada sobre madeira, 2001.⁵ 170x170 cm.

Artistas como Mira Schendel, Laurita Salles e Cláudio Mubarac, cujos trabalhos são discutidos nesta dissertação, integram também o conjunto desta exposição. Porquanto, é importante ter em mente as aberturas e liberdades processuais que impulsionaram a gravura a extrapolar seus limites, dentro de novas configurações de impressão em diálogo com outras linguagens. Há neste contexto uma ênfase na cópia única, onde a gravura passa a se aproximar mais de um conceito amplo de impressão, como aponta Maria do Carmo Veneroso (2012), procurando incorporar o sentido das diferentes marcas estabelecidas e deixadas nas interações entre os materiais. Esta

⁵ Disponível em: Gravura em campo expandido. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012, p. 32

maior abrangência, acabou por gerar uma dicotomia muito forte, na separação entre os que permaneciam nos modos convencionais e aqueles que procuravam novos diálogos.

Isto porque muito do que se toma por gravura em metal, mesmo nos dias de hoje, ainda se encontra, de maneira geral, arraigado em algumas ideias remanescentes de épocas mais anteriores, onde a reprodutibilidade e temor ao erro eram conceitos muito fortes. Por esta razão, muitas manifestações modernas e contemporâneas buscaram se desvencilhar das amarras de seu processo.

Esta pesquisa, assim como o recorte de minha produção artística nela inserida, busca esta ampliação, sem, contudo se distanciar tanto das práticas de ateliê, investigando como podem se dar mudanças operacionais na gravura que ainda tem o papel como suporte, através de uma relação com os materiais postos em minha poética como objetos autônomos, entes igualitários em um processo de gravação que passa, portanto, a ser gradativamente destituído das prerrogativas de controle, apresentando inúmeras possibilidades, fruto do entendimento da força de existência e capacidade de marcar de tais entes. É, sobretudo, uma maneira de entender como a grandeza destes materiais, cujas possibilidades se estendem para além do impresso, se reflete ainda no papel como suporte, a partir de novas proposições dentro do caminho placa – prensa – papel, que vão buscar em linguagens como a pintura e a dança, suporte para expansão do pensamento gráfico.

No entendimento da autonomia dos materiais, a dissolução da relação de dominação é amplamente abordada. Por isso julguei pertinente começar minha escrita com uma contextualização deste engendramento. O segundo capítulo, intitulado **Controle, imprevisibilidades e esperas em superfícies de contato** descreve uma trajetória de conexões.

Começo, em **Movimento incontido**, com uma explanação de minha relação com os movimentos de uma maneira geral, na procura de entender o que ele significa para mim, em descrições de lutas por controle e entendimentos do que vem a ser movimentar-se e estar em contato com as coisas. Tal explanação de caráter profundamente pessoal, não tratando ainda de meus processos artísticos, mas sim expondo o caminho através do qual pude melhor compreender a existência das coisas ao meu redor e repensar a maneira de estabelecer contato com elas.

Por mais que o que lá esteja escrito envolva uma reflexão sobre minha condição física, não é minha intenção vincular minha produção artística à pequena deficiência motora que possuo, mas sim explicar algumas das ideias de relação dialógica compreendidas em movimentações cotidianas, visto que foi por meio destas que pude melhor entender os objetos, estabelecendo através do respeito às suas autonomias uma instância de equilíbrio.

O estabelecimento de uma relação de equiparação do indivíduo com os materiais é ponto importantíssimo nas discussões trazidas nesta dissertação. Minhas considerações a respeito do movimento e rearranjos processuais da gravura passam por esta premissa. Neste sentido, as reflexões expostas nesta primeira descrição são relatos que explicitam a forma como comecei a compreender a grandeza dos objetos, engendrando uma relação de parceria e não de disputa.

Busquei neste escrito como um todo, fazer conexões com artistas que de alguma forma se aproximam desta visão de equilíbrio para com os materiais participantes de seus respectivos fazeres, encarando-os também como artistas pesquisadores, capazes de fornecer um conjunto teórico rico acerca da questão. Por esta razão, há no texto muitas citações diretas destes artistas, para elucidar a forma como estes percebiam suas relações de trabalho, levando em conta que a relação com os materiais é de caráter altamente subjetivo. Neste sentido achei justo deixar claro de pronto os caminhos que me levaram à visão que tenho em relação as coisas e como tal entendimento foi aos poucos modificando o que entendia como minha própria existência, a significação de estar no mundo, manifestando meus movimentos enquanto as coisas manifestam os seus.

Na sequência do capítulo, discuto as consequências destas relações com o fazer da gravura, em **Avessos e escorrimientos**, trago noções iniciais da gravura em metal e a tomada de decisões que sedimentaram a pesquisa, de encarar os erros processuais e estar mais aberto aos movimentos dos materiais e o que eles dizem, não apenas no ateliê, mas também fora dele, intensificando o caráter sucessivo das imprevisibilidades cotidianas – e como os acontecimentos descontrolados do mundo guardam relação com os campos da gravura e pintura. Este olhar para o cotidiano se encontra mais amplamente discutido na seção seguinte, **Mundo**, onde a ideia da multiplicidade de registros deixados por interações entre indivíduos e objetos é

abordada levando em conta sua permanência como marca de acontecimentos, que vão se sobrepondo.

A observação destes registros em diversos contextos se relaciona com minhas indagações a respeito da gravura e o conjunto de relações que abarcam a prática em ateliê, visto como um espaço tão dinâmico quanto qualquer outro, carregando, portanto, inúmeras possibilidades processuais mais amplas, advindas da assimilação de acontecimentos que mostram o potencial dos materiais em ocupar diferentes posições no espectro de gravação.

A ampliação das práticas de ateliê, por trazer consigo maiores possibilidades de diálogo com outros campos da arte, demanda considerações a respeito do aprofundamento das aproximações com pintura e dança, por meio de conceitos como campo expandindo, trazido por Rosalind Krauss (1979), e intermedialidade, abordado com o aporte teórico de Dick Higgins (2012) ao final deste capítulo, na seção **prelúdios de entrelaçamento**, onde me proponho a analisar entrecruzamentos e conexões para melhor assimilar as mudanças processuais que busco na gravura, trazendo noção de coreografia como um meio de assimilação dos agenciamentos do corpo e sua ressonância no modo de lidar com os objetos, aproximando-os da condição humana, consolidando-os como entes igualitários no espectro do movimento constante, em uma junção que reforça o fluxo contínuo.

O conteúdo apresentado neste capítulo tem por objetivo se aprofundar nas questões iniciais da abordagem tanto do movimento como dos materiais, trazendo, em sua maioria trabalhos meus feitos tanto antes como nos primeiros meses posteriores ao meu ingresso no mestrado, sendo alicerce para as discussões postas no terceiro capítulo, **Tudo se move: movimento contínuo e acontecimento em gravura**, onde, por meio do que foi discutido, aprofundo em sua primeira seção, **coreografia dos acontecimentos**, a possibilidade de aplicação da ideia de coreografia em um contexto cotidiano, e como a sistematização dos movimentos se vincula com as individualidades, considerando o movimento como onipresente, o que pressupõe mudanças constantes de fluxo e variadas relações com os objetos que também se movimentam.

A partir destas aplicações de maneiras mais amplas de pensar o movimento, sigo de uma ideia geral para as particularidades da gravura – caminho que está em

consonância com a intenção de analisar de que maneira a constatação da vasta relação com os objetos podem impulsionar uma aproximação mais livre com os modos de gravar em ateliê, que alarga as possibilidades de experimentação. Em **Tablado onde os corpos caem**, busco explorar novos diálogos com os materiais, abordando o contato com eles como um estudo de corpos moventes que se alternam entre atividade e passividade, buscando, diante do que foi assimilado em reflexões anteriores, testar novas movimentações processuais, em experimentos colaboram com meus questionamentos a respeito de minha posição ante os materiais. É um exercício de reflexão sobre o que significa ampliar a forma de contato com tais entes, modificando passos na estrutura de gravação, pautada nas conexões com a dança de pintura anteriormente levantadas.

O que é apresentado nesta seção consiste no teste de novos espaços, modificando o processo de gravação tradicional explicitado no início do texto. Estas modificações buscam justamente acompanhar a ideia de movimento contínuo e a forma como este impulsiona uma utilização mais abrangente do espaço pelos corpos que fazem parte da gravação. Aqui começo a consolidar os materiais como corpos, que vão se deslocando para novas situações dentro da finalidade de gravar, assim como eu, que modifico minha posição na tentativa de estabelecer uma conexão diferente.

Muito do que é abordado a respeito do corpo do texto, com o aporte fenomenológico da significância deste corpo como forma de estar no mundo, é aplicável também aos materiais, cuja existência e suas conseqüentes manifestações é aspecto fundamental na construção das análises desta dissertação, uma vez que as reflexões e novas proposições em gravura vem de uma busca por estar mais atento, aprimorando o exercício de escuta de suas urgências e formas de existir.

Em **Aperto de mão/ grito do material**, terceira seção do capítulo, a noção de escuta e parceria do objeto em equiparação com o indivíduo é consolidada por meio da análise de trabalhos meus que colocam o metal como um ente que traz em suas queimaduras marcas que podem ser equiparadas a do corpo humano, reforçando a simbiose entre o indivíduo e os materiais. Estas reflexões são apoiadas em ideias trazidas pelo Grupo Gutai, cuja proposição de relação de equilíbrio, simbolizada pelo aperto de mãos, que integra o nome desta seção, e ratifica a maneira como venho pensando a maneira de lidar com os materiais e com o movimento, se somando às colocações dos demais artistas trazidos ao longo do texto.

Diante de todas as reflexões sobre os materiais, com escutas e diferentes proposições dentro do espaço de gravação, levantam constantes indagações sobre as modificações trazidas com estas diferentes ocupações. Na última seção do capítulo, intitulada **Qual é o lugar das coisas?** me aprofundo na investigação do deslocamento dos materiais dentro da gravura e como isso pode modificar suas funções – se o fluxo de movimentos é constante, os objetos, assim, como nós, podem desempenhar diferentes funções, o que faz com que o efeito causado pela sua presença se modifique. Alargando as proposições anteriores, a preconização a respeito da função, se dá ancorada no que foi exposto e ouvido pelos materiais, visto que suas potencialidades de marcar, e em sentido amplo gravar, demonstram que a restrição de função exercida no processo de gravação pode ser extrapolada. Mais ainda, demonstram que não se pode reduzir a gravação ocorrida em ateliê a apenas um processo linear. Por esta razão, a reflexão trazida a respeito do lugar das coisas será abordada na subseção **Jogos/gravações possíveis**.

Em suma, o texto é estruturado em dois blocos maiores, capítulos 2 e 3, que tem por finalidade fazer uma reflexão a respeito da relação com os objetos e como a consideração de seus potenciais reverbera no fazer artístico, possibilitando um diálogo entre diferentes campos da arte através desta interação. Em **Algumas considerações: velhas visualidades, novos olhares**, que sucede estes capítulos, procuro estruturar uma finalização, retomando algumas das questões discutidas para entender como meus trabalhos se encaixam no contexto da gravura ampliada. Para tanto, trago ainda alguns artistas que ajudam a entender este fechamento – a significância de um novo olhar sobre o objeto e suas implicações para a gravura, reforçando o caráter amplo do pensamento gráfico, refletindo a passagem dos diálogos ocorridos para o impresso.

2 Controle, imprevisibilidades e esperas em superfícies de contato

2.1 Movimento incontido

O controle de minhas ações sempre foi para mim uma coisa muito cara. Necessitava antever os passos que precisaria tomar, uma vez que determinados movimentos poderiam ser mais difíceis de coordenar. Em verdade, isto sempre me acompanhou, como uma dificuldade de realizar algumas atividades cotidianas com a leveza que lhes seria cabível, exigindo de mim níveis de racionalização pouco confortáveis.

Acredito, hoje, que talvez muito por isso, tenha me tornado uma pessoa que por muito tempo foi mais afeita à construção de hipóteses para agir do que propriamente alguém com a intenção de realizar algo que envolvesse demasiada fisicalidade, em um processo de naturalização do pensamento, destituído do peso da ação – uma espécie de busca da racionalização que me colocava como um indivíduo a parte de minha própria existência, fazendo com que me tornasse um observador do que ocorria à minha volta, assumindo certa posição analítica mais leve.

Este posicionamento se colocou, portanto, como uma forma de isolamento mascarada pela possibilidade de crescimento dentro de um local onde a abstração, em sentido amplo, poderia, e assim eu imaginava, existir sem sua contraparte física, suspendendo a necessidade de preocupação de me colocar dentro das coisas que analisava. Tratava-se de uma negação de minha existência no espaço, visto que este me amedrontava.

Naquela altura, determinadas maneiras de existência espacial me traziam uma aversão, tanto pela dificuldade de realização dos movimentos em si quanto pela constatação de minha debilidade motora,⁶ que ficava clara em variadas situações, mesmo as mais banais como subir em um batente ou algo do tipo, tanto para mim quanto para os que me viam, fazendo com que me limitasse à movimentação apenas necessária, guardando-a para os momentos em que se tornava inevitável. Tentava, no intuito de chamar menos atenção, ser o primeiro a chegar e último a sair dos locais, em uma tática que não era muito eficaz, criando uma condição que mantinha uma ilusão que em retrospecto se mostra risível e ao mesmo tempo cruel, visto que não evitava de maneira alguma que os indivíduos assimilassem minha condição, além de

⁶ Diplegia espástica, que traz moderadas alterações no padrão de marcha.

me colocar em um estado de permanente alerta que me privava de vivenciar várias experiências, ou estar tranquilo diante delas quando me permitia adentrá-las.

A decisão de me movimentar o mínimo possível, por mais protetiva que fosse, acabou por me deixar ainda mais desconfortável em situações que precisava de fato me mexer e sair deste amplo travamento ao qual me impus, pois, efetivamente, toda movimentação se transformava em uma grande atividade física feita sem o aquecimento prévio devido, fazendo com que minha marcha fosse ainda mais marcada e angulosa do que poderia ou deveria ser – o que intrincava ainda mais as coisas. Diante disto, começava a me questionar a razão de algo feito para me manter seguro tinha um efeito tão adverso, em um tipo de armadilha orquestrada por meu corpo.

A razão para tal configuração, no entanto, pode ser entendida pelo simples fato de que eu estava tentando negar o inevitável, buscando um escape do movimento, repellido por sua complexidade sem perceber que esta alternativa era ainda mais custosa, pelo fato de ser utópica – não poderia escapar do movimento e tampouco de suas implicações. Esta inevitabilidade fica ainda mais marcada levando em conta a espasticidade, uma consequência integrante do espectro da paralisia cerebral, que apresento e que tem como efeito um tônus muscular aumentado, assim como uma redução na capacidade de relaxamento, ainda que em repouso.

Em um corpo que não estava preparado para descansar, nada mais natural do que uma aversão à imobilidade, que cobra dele um afrouxamento além de sua capacidade, já que o estado de conforto é o dinâmico, algo para o que os meus músculos estão ironicamente preparados a todo o tempo. Há um equilíbrio dinâmico, portanto, que é muito mais estável do que o estático,⁷ visto que neste último a inércia se mostra um oponente muito forte – se existe uma preparação constante para o estado de movimento, é de se esperar que ele aconteça e assim permaneça.

Este estado natural me parecia contraditório, ainda que fosse algo com o que eu deveria de conciliar ao invés de negar. Afinal de contas, minha segurança estaria, ao menos hipoteticamente, no movimento – esta era minha melhor forma de existir e interagir com o que me cerca. Este entendimento traz consigo a ideia de um corpo

⁷ Refiro-me aqui ao termo que me foi dito por médicos para que melhor entendesse a diferenciação simplificada de estágios do movimento.

que funciona como veículo para esta existência, receptáculo de experiências condensadas e devolvidas ciclicamente. Como frisam Terezinha Nóbrega e Larissa Tibúrcio:

O corpo aqui se destaca como condição ontológica e epistemológica do homem ser e estar no mundo. O corpo é a afirmação da existência do ser. É nos corpos, como sujeitos encarnados, que nos atamos ao mundo, que nele vivemos. É como corpos que nos movemos no mundo e lhe atribuímos sentidos. Essa projeção do corpo no mundo é de natureza sensível, dá-se por uma mobilização que, de uma só vez, num só instante, coloca-nos em aderência com o objeto (NÓBREGA; TIBÚRCIO, 2004, p. 463).

Esta última parte aponta para um aspecto muito interessante. Para além de compreender o funcionamento do corpo anterior ao movimento era necessário também ter uma compreensão de como este corpo se relacionava com todas as questões exteriores, concretizadas em um universo prático lotado de supostos obstáculos. A partir da existência, é notável o fato de que as interações possíveis não parariam de crescer. Assim como quaisquer ações não se encerram em si mesmas, a assimilação corpórea de existir não poderia, portanto, ficar restrita à minha autoconsciência, visto que era preciso agir – estar no mundo. A relação com o objeto/obstáculo torna-se então fundamental para a significância subjetiva do movimento, ratificando a necessidade da recolocação de um corpo no espaço, entendendo-o como algo que é maior que o indivíduo.

Colocar as coisas como algo maior que o humano por si só já implicaria na atribuição de características próprias aos objetos, que demandam estudo e compreensão, que escapam, por vezes, da realização de uma tarefa com início meio e fim. As atividades, como parte de nossa existência, são fruto de um diálogo com tais coisas, criando uma reverberação que permanece mesmo após o encerramento de determinada interação.

Se me proponho a descer uma escada, mais do que pensar neste afazer como algo isolado, muito embora haja um objetivo a ser alcançado, é preciso que encare minha relação com o objeto escada como uma relação entre dois entes que carregam interações muito mais vastas do que aquela, visto que nenhum de nós dois passou a existir apenas a partir daquele ponto.

O começo do movimento não estava ali, posto que tudo que o envolvia era um conjunto de sucessões que deixaram suas marcas específicas. Era preciso equilibrar

o meu acervo de marcas físicas, e as consequências disto para o pensamento, com o do objeto, que ao longo de sua existência interage com as mais diversas forças, sejam estas provenientes da ação humana ou da própria natureza.

Tal pensamento foi importante para um melhor entendimento de meu espectro de ação. A partir do ponto em que enxerguei que minha relação com os objetos não tinha que se dar através de uma disputa que eu estava muito propenso a perder, e sim de um equilíbrio de forças onde cada participante poderia ser visto de maneira mais similar, a noção de êxito em que envolvia minhas ações se tornou mais maleável. Na descida, executaria meus movimentos e receberia de volta uma resposta à minha pisada, seguindo neste fluxo até que a escada acabasse para mim naquele recorte, compreendendo que a cada vez que descesse alguma diferença ocorreria e que depois dela continuaria a seguir meu curso, assim como a escada seguiria o seu próprio.

De alguma forma, neste fluxo contínuo e mutável, não haveria uma forma especificamente correta de fazer as coisas. Em alguns dias, desempenharia minhas atividades de maneira mais rápida, em outros, de forma mais lenta e angulosa, sem que esta diferença fosse um fator paralisante ou motivo de frustração pelo fato de não ter alcançado um determinado modelo a que me submeti buscando alcançar a perfeição, talvez tentando emular os modos de quem não tinha minhas particularidades.

Não quero dizer com isto que eventuais quedas e outras dificuldades que atraíam qualquer espécie de atenção negativa deixaram de me afetar, até porque acredito que tal feito seria impossível, ou tampouco que ignoro as consequências dos resultados das decisões que envolvem minhas questões motoras e suas manifestações. Significa, no entanto, que as considerações dispostas até então apontaram para uma variedade de modos de fazer e configurações de fluxo que servem como reforço para continuar em movimento – ou melhor, para não ter de encarar a frustração maior da derrota que sofreria ao tentar contrariá-lo, admitindo sua constância e presença, encarando a existência como a instância do dinamismo, mesmo no que está aparentemente estático.

A inaptidão ao repouso, que faz parte das descrições patológicas de minha condição, podem ser, por este viés, algo compartilhado por tudo que se move, naturalizando a

rede de interferências mútuas que ocorrem e podem ser percebidas desde que tomamos consciência do espaço.

Neste sentido, José Gil diz:

O começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés, oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava o ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra este tumulto que abalava seus ossos e a sua carne (GIL, 2001, p. 14).

Este equilíbrio é complexo e instável, não apenas em uma significação conotativa mais descolada, mas também na prática. Não à toa, o perdemos tantas vezes, caindo. A todo momento estamos nos lançando à possibilidade da queda, entregando nossos corpos a uma incerteza. Andar é um mergulho constante em diálogo com o chão, um passo após o outro, em uma relação cíclica de estímulo-resposta mútuo, onde a queda é um resultado possível – que se aplica também no repouso.

O entendimento da instabilidade e atravessamento constante operam como um agente de requalificação da queda. Aos poucos se tornou possível não a ver como um tipo de pecado que me colocaria em penitência, repassando-a em meus pensamentos envoltos na culpa da falha, de toda a preocupação e preparação para o movimento ter sido em vão, gerando uma situação que causava muito desconforto e raiva.

Por fim, ressalto que não tenho, com estas reflexões, a intenção de tecer uma relação de causalidade direta entre minha prática artística e dificuldades motoras, tampouco estabelecer uma narrativa de superação através da arte mas sim quero que este relato funcione como demonstração de um arco de pensamento em relação ao movimento e as coisas com as quais interajo, na proposição de uma relação de troca e equilíbrio, que, no meu caso foi engendrada por um aprendizado custoso, mas que é compartilhada por muitos e tem alta ressonância no campo da arte.

2.2 Avessos e escorrimentos

Meu contato inicial com a gravura em metal foi como o de muitos: a tentativa de transpor um desenho para uma placa de metal, gravá-lo e fazer a impressão. Para alcançar tal objetivo, era necessário que realizasse uma série de procedimentos

indiretos que levariam àquela imagem posta em papel. A realização de tais procedimentos manuais era feita de dentro de uma cadeia específica de atos que devem ser executados meticulosamente para obtenção do melhor resultado. Este conjunto de ações faz com que o ateliê ganhe um aspecto quase fabril, onde o artista trabalha nesta linha de montagem da gravura. No espectro deste primeiro contato, que se deu no componente curricular Gravura II, ministrado pelo professor Evandro Sybine na Escola de Belas Artes da UFBA. Neste componente foram, de início, passadas as noções de duas técnicas principais: água-forte e água-tinta.

A primeira, procedimento utilizado desde o século XVI recebe este nome como uma corruptela de *água-fortis*, termo cunhado pelos alquimistas para designar os mordentes, produtos químicos que agiam em pontos do metal que não estavam protegidas pelo verniz, substância resistente à sua ação, criando assim pontos encavados, sulcos. Nesta técnica, é usual que toda a superfície da placa seja coberta com verniz para que depois seja feito o desenho, que consiste efetivamente no risco na placa por meio de uma ponta também de metal.

É justamente pela presença do verniz que este procedimento é denominado indireto, visto que este se coloca entre a ponta e a placa, diferentemente dos modos como ponta-seca, e gravação á buril, onde o contato com o metal é direto.

Como o verniz é líquido, é preciso esperar sua secagem para que atinja um ponto firme, mais fixado, para que então a placa seja levada à bacia com o ácido que a escava, fazendo com que as linhas sejam gravadas em metal, no que se chama de “queima”. Terminada esta queima, é necessário retirar a placa da bacia, limpar dela o verniz com querosene, entintá-la e fazer a limpeza, para que sobre apenas a tinta “presa” nos sulcos da corrosão. Tudo isso antes mesmo de levar a placa e o papel – que deve ser previamente umedecido – à prensa, que eu teria de girar para que a gravura, como um produto impresso, aparecesse

Na água-tinta, técnica datada do século XVIII, permite a obtenção de diferentes tons de cinza na superfície da placa – que podem se complementar aos valores de linha obtidos na água-forte. Nela a placa é pulverizada com breu, um tipo de resina moída que auxiliará a ação do ácido sobre o metal. Esta pulverização se dá com a colocação da placa na caixa de breu, dispositivo dotado de alavancas que o levantam quando giradas excessivamente, criando uma névoa que se depositará sobre o metal.

Posteriormente, por meio do aquecimento, as partículas depositadas são fixadas no metal, oferecendo uma camada texturizada que em contato com o ácido, acarreta a produção de zonas tonais ao invés de linhas, contando também com o verniz para barrar a corrosão, tendo em vista que:

“[...] quão mais raros os pontos corroídos, menor a reserva de tinta, e quão mais profundos, maior a reserva para a tinta na impressão. Em outras palavras, quanto menos tinta impressa, mais pontos brancos no papel, e vice-versa, fazendo com que tal relação de quantidade entre pretos e brancos gere os cinzas óticos e a consequente escala tonal (TERRA, 2011, p. 13).

A grande quantidade de gradações possíveis traz consigo uma necessidade de precisão e controle da queima para que se obtenha o tom desejado, razão pela qual é comum o estabelecimento de tabelas que marcam o tempo de imersão necessário para a obtenção de cada um deles, o que Fernanda Terra chama de “escalas de tempo em escala de cinzas virtuais” (TERRA, 2011, p. 13).

Para além do descrito nestes processos, que representam apenas uma parte das possibilidades da gravura, é bom lembrar que ambos são antecidos por procedimentos preparatórios da placa, que envolvem sua limpeza, desbaste com a lima e polimento com o uso de lixas d'água. Através desta breve descrição já se pode perceber uma vasta gama de atividades, que requerem uma meticulosidade tremenda, principalmente na água-tinta com o controle da queima, onde um minuto a mais pode fazer com que o tom desejado não seja alcançado. Isto significa, por conseguinte, também uma grande possibilidade de erro. Neste sentido, Marco Buti aponta:

Onde a tinta desapareceria facilmente, a gravação permanece. Este aspecto é inseparável do ato de gravar e complementa seu significado: o apagamento exige esforço. O gesto gravado compromete, o arrependimento é problemático. Cicatriz. (BUTI, 1995, p. 98).

É impossível ignorar que a extensão de tal afirmação corrobora para o estabelecimento da gravura como um procedimento em que se busca incessantemente antever as respostas do metal dentro dos procedimentos estabelecidos, visto que a possibilidade de retorno é quase nula. A diferenciação entre os aspectos da tinta e metal postas por Buti se relaciona com o fato de a entintagem⁸

⁸ Ato de entintar, colocar tinta sobre alguma coisa.

ser um processo no qual o refazimento é mais aplicado, visto que antes de estabelecer uma gravura como pronta, o artista pode realizar várias impressões de teste, chamadas de “prova de estado” ou “prova de artista”, para assim estabelecer um padrão que configurará a tiragem, grupo de gravuras que podem ser consideradas reproduções uniformes.

Tudo isto está envolto em tentativas de controle que se mostram muitas vezes ineficazes, dada a possibilidade vasta das respostas dadas pelos materiais divergirem dos resultados esperados. Neste ponto é preciso estabelecer um cuidado com as perspectivas de dominação destes materiais, para dar vazão ao caráter indireto dos procedimentos da gravura, onde as ações são de fato compartilhadas entre o artista e tais entes, em um entendimento que faça jus aos momentos de suspensão – colocar a placa na bacia, leva-la á prensa – como momentos de diálogo e concessão. De certa maneira, esse cuidado opera em favor dos materiais, pois lhe dá maior respiro e possibilidade, para além de aliviar o caráter pesado do erro irreparável que frequentemente acompanha o fazer da gravura.

Como resposta a isto, creio que meu direcionamento poético ante a gravura foi gradativamente se movendo em direção á admissão de um número maior de respostas dadas e espaços ocupados pelos materiais. Este entendimento se tornou crescente, sobretudo, após um experimento. Ao invés de limpar completamente uma placa que havia entintado, revolvi levar os resíduos de tinta que estavam em seu verso à prensa – resíduos estes que geralmente são limpos para que a tinta não acabe sujando o papel. Não limpar era naquela altura um erro, que por vezes cometi, e a busca por sua ressignificação representou uma abertura importante.

Ao imprimir o verso de uma matriz de metal, suja de tinta, e ver seu resultado (**Figura 4**), cresceu em mim o interesse de entender minha relação com os materiais em suas muitas camadas. A ressignificação de tomar algo errado como objeto passível de resultado trouxe o pensamento acerca do incerto, do raio de possibilidade por ele oferecido. Uma visão amplificada sobre a ação, tendo o ato como algo que deixa sua marca, tendo como eixo a existência no espaço, a fisicalidade, fruto da provocação do material que leva ao acontecimento de algo. Aqui se insere a impulsão, manifestação de movimento, que traz como resultado a concretização de uma relação com o meio, detentor de resistências próprias, chegando a uma ação expressiva, que diz alguma coisa. Dizer este que se vincula com a formação de um espaço de diferença – o

caminho que a tinta percorre em papel, ou deixa de percorrer, demarca superfícies de contato, deixando prova física de que algo foi feito em lugar de outra coisa, colocando o resultado como o testemunho da relação entre materiais.

A possibilidade aberta por esta obra levou à procura de um entendimento do que há no intervalo, o momento de suspensão que traz a mancha impressa, analisando as relações entre a tinta e o papel e demais elementos que fazem parte desta conta. Tal suspensão, situada no limbo sensorial que envolve o tentar, em um “misto de incertezas e segurança, onde enquanto durar a busca, o risco não se instaura no reino do acaso e a esperança não se torna ainda certeza” (PAREYSON, 1993, p. 64), se mostra visível, tanto em processo como em resultado, em que cada ponto tem suas configurações, tomando os espaços e preenchendo superfícies.



Figura 4 - Chancko Karann, *Parede*, 2016. Monotipia, 30x21 cm.

Em uma incursão processual, inserida na importância de perceber as nuances dos momentos da entrega do controle – quando a tinta age, posso apenas esperar, – analisar tais recortes é procurar o que há nos instantes definidores que não dependem de mim. É mergulhar na substância do acontecimento e de seu resultado, um conjunto de manchas, tantas vezes tidas como pejorativas, correlatas da falha, buscando-as como entes compostos por uma sucessão de tempos, ações e omissões que marcam suas existências, tidas como parte e não como descarte. Nesta sucessão, principalmente em um foco inicial no ato de levar a placa à prensa, a imprevisibilidade passou a desempenhar um papel potencializado, dentro do qual a espera figurava como ponto central.

A investigação da imprevisibilidade no processo de criação, envolvida no encadeamento descrito, perpassa o entendimento das relações de causalidade que envolvem determinado fazer artístico. No que concerne à gravura em metal, a espera figura como elemento chave no jogo dos acasos, um momento de suspensão que está presente como um intervalo, inserido em uma cadeia de ações planejadas, postas em pausa, à espera de um resultado. Tal dinâmica segue a ritualística de gravação, derivada do aprofundamento das relações com materiais utilizados, atendo-se ao aspecto físico, que culmina na existência de uma gravura enquanto obra, produto do diálogo entre a matéria e a ideia.

E nesta relação, a ideia está em interdependência com o objeto. No momento em que a prensa age sobre a placa e papel – tendo a tinta em meio deles – o que sair dali é resultado de uma conversa entre propriedades que a eles pertencem, não esquecendo que, neste caso, “o produto artístico consiste em um material físico” (DEWEY, 2010, p. 34).

A afirmação de Dewey pode parecer redundante, mas, pelo contrário, dá conta de uma obviedade que permeia todo este processo: a existência do material. Ele existe, deixando índice para consulta, com suas urgências próprias. Em uma conversa íntima com o tempo, dos acasos e esperas, que se estabelecem em superfícies de contato. Cada um apresenta seus códigos, estruturados a partir do que os compõe. A respeito destes processos no âmbito da gravura, Lurdi Blauth diz:

Nos procedimentos da gravura, a imagem é criada a partir das relações opostas entre gravado e não gravado, de cortes e não cortes, dor de vazios e cheios. E a impressão, desde diferentes épocas, está associada a duplicação de uma imagem gravada sobre a matriz. Esta imagem surge dos processos específicos de fazer e utilizar os meios através de operações que vão além do controle, nos quais também o inesperado e o acaso interagem. Na gravura habitam ainda indícios que podem avocar presença ou ausência de marcas, de sinais ou mesmo pegadas revelando semelhanças próximas de um corpo original (BLAUTH, 2005, p. 1).

A ideia do “corpo original” aponta para a compreensão que os materiais com os quais interagimos não são tão distantes de nós. Carregam também marcas de seus acontecimentos em interações com outros materiais ou pessoas. Baseado nesta concepção, é possível enxergar, portanto, os contatos com o que nos rodeia como uma troca entre entes que compartilham vastas semelhanças.

Com isto em mente, o processo dentro da gravura tende a se tornar mais dialógico, na medida em que eu, como indivíduo, poderia não ser mais visto como alguém que deveria, ao final de tudo, necessariamente me sobrepôr às coisas com que trabalho.

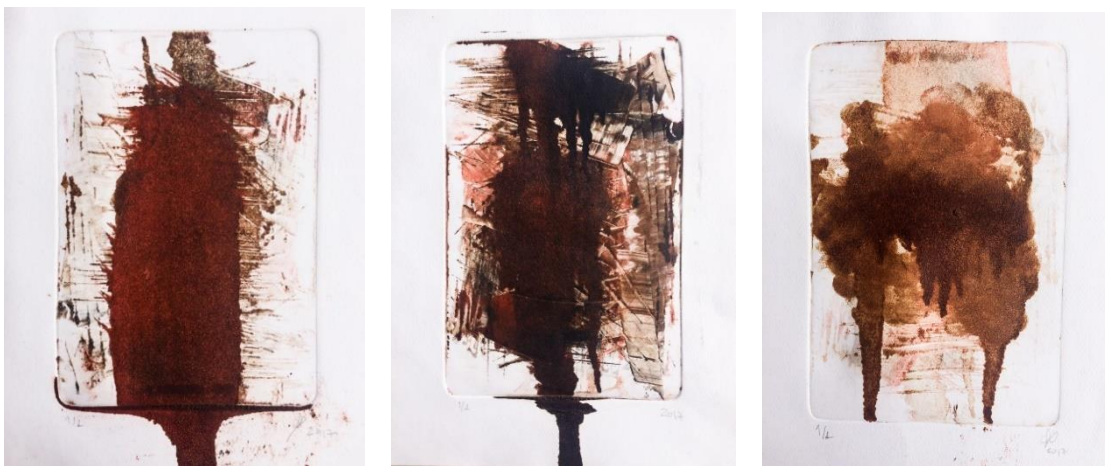
O gesto inicial de imprimir a sujeira – o erro – bem como experimentos posteriores que envolveram o depósito de excesso de tinta sobre a placa, como na monotipia *Derrame* (**Figura 5**) e na série *Ferrugem* (**Figuras 6, 7 e 8**), foram passos em direção à ampliação de um diálogo, da adição de uma camada de incerteza que vem do meu silêncio, buscando dentro do incerto, observar acontecimentos da tríade tinta - papel - prensa, não apenas estudando-a, mas dando à ela a prerrogativa maior, em uma relação cujos resultados são intercalações de cheios e vazios, fruto da relação entre os entes que reagiram entre si, percorrendo espaços – a tinta corre, extrapolando os limites impostos pelas formas retangulares de papel e placa, impulsionada pela prensa que a empurra.

A configuração final não pode ser repetida, como algo que surge de uma relação que não ocorrerá da mesma forma outra vez, formando uma mancha gráfica que é resultado de uma incontinência, assim como de espaços vazios que são marcas de sua presença tanto quanto ela própria, se sustentando em uma não igualdade que se constrói por meio de pausas que não podem ser reproduzidas.

Não há tiragem, assim como não há possibilidade de voltar atrás, sendo o registro único.



Figura 5 - Chancko Karann. *Derrame*, 2017. Monotipia, 30x21 cm.



Figuras 6, 7 e 8 - Chancko Karann. s/título | série "Ferrugem", 2017. Monotipias, 21x15 cm (cada).

O processo de formação, levando em conta sua não reprodutibilidade, é algo que refaz seus modos a cada vez, produzindo novas formas. Forma pode ser aqui entendida

através de Luigi Pareyson, que traz o conceito de formatividade como uma união inseparável de produção e invenção: “[...] ‘formar’ aqui significa ‘fazer’ inventando ao mesmo tempo o ‘modo de fazer’, ou seja, ‘realizar’ só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são ‘formas’” (PAREYSON, 1993, p. 12). Tal ideia torna a obra “forma formada” e “formante” ao mesmo tempo, sendo a lei e o resultado de seu processo de formação. O caráter formativo põe, portanto, os acontecimentos que envolvem o fazer em uma posição híbrida, como um ente que busca sentido e é dotado dele simultaneamente. Na colocação da placa e sua retirada no lado oposto está o intervalo fundamental, a epitome da lei formativa do impresso, visto que “[...] a ação exercida sobre a matriz terá sua plena consequência no ato de impressão, portanto, numa materialidade distinta, constituída da soma da tinta com o papel” (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 15).

Esta concepção apresentou uma forte consonância com o pensamento que formava, visto que este ato era justamente onde se concentrava o cerne de meus questionamentos. O que acontecia naquele intervalo específico era justamente o que busquei apreender. A apreensão de um acontecimento envolto de uma não-visibilidade, da névoa que há entre dois pontos do caminho, que dá a ele um sentido de abstração. Em suas considerações a respeito de tais momentos, José Gil diz:

Qualquer coisa de muito especial acontece na dança: o facto paradoxal daquele que olha compreender imediatamente o sentido do movimento dançado. Tratar-se-á de uma significação precisa? Suponhamos que não, suponhamos que pelo contrário que os gestos que se vê são abstratos, quer dizer, desprovidos de sentido definido, traduzidos na linguagem articulada: nem por isso são menos percebidos como se possuíssem um sentido. Os gestos abstratos poderiam ser estes movimentos intermediários entre duas figuras com significações claras: sendo executados para chegar à figura dotada de sentido, os movimentos intermediários assumem retroativamente o sentido finalizado nos movimentos figurativos (GIL, 2001, p. 104).

Obviamente, a reflexão de Gil toma como ponto de referência a Dança, como parâmetro para estudo dos gestos e movimentos abstratos. A aplicação destas ideias no contexto da gravura apontam para a construção de um caminho de aproximação que será aprofundado mais à frente. É visível, no entanto, que o movimento pode ser tido como um ponto comum, razão pela qual compartilham também o gesto oculto, que não pode ser alcançado em sua completude, principalmente levando em conta

que a prensa não me dá campo de visão ou ação, a partir do momento em que começa a agir – o que indica desde já a possibilidade metodológica, na abordagem da interface entre Gravura e Dança, ou Dança e Gravura.

Torno-me então observador de micromomentos, como o espaço temporal em que se dá conta do processo de queda de um objeto e o efeito momento em que este atinge o chão. Este intervalo é fantasmata, suspensão entre dois momentos, como uma parada súbita – da qual se tem consciência através da sensação mnemônica que provoca a apreensão da espera, como descreve Giorgio Agamben:

[...] fantasmata é uma presteza corporal, que é movida com o entendimento da medida [...] parando de vez em quando como se tivesse visto a cabeça da medusa, como diz o poeta, isto é uma vez feito o movimento, se todo pedra naquele instante, e no instante seguinte cria asas como um falcão que tenha sido movido pela fome, segundo a regra acima, isto é, agindo com medida, memória, maneira com medida de terreno e espaço (AGAMBEN, 2012, p. 24).

O entendimento da medida era o objetivo, para alcançar tal presteza corporal, que me permitisse entender e estar presente nos momentos suspensos, por meio da observação. Meus movimentos, desde a entintagem até a chegada na prensa buscavam este instante. Os atos anteriores eram como pequenos pontos de ignição, catalizadores para a suspensão.

Na busca por melhor compreensão destes momentos de ignição e suspensão, foi possível a aproximação com o processo criativo da pintora americana Helen Frankenthaler, inicialmente ligada ao abstracionismo expressionista⁹ e com marcante produção durante as décadas de 1950 e 1960 do século XX, que trouxe, através da *mancha ensopada*,¹⁰ o deixar cair como ponto central, virando sua lata de tinta diluída (**Figura 9**), e observando a fluidez da conversa do líquido com a tela, explorando a fusão de tais elementos, deixando que os dois se tornem uma coisa só em seus

⁹ A pintora era vinculada ao *Color Field Painting*, movimento datado do início dos anos 50, ligado inicialmente ao expressionismo abstrato. O movimento trazia, em geral, pinturas marcadas por grandes áreas de cor espalhadas na tela, cor esta que gradativamente foi saindo da condição objetiva para se tornar sujeito. O movimento é tido como uma resposta ao gesto ansioso e “violento” do expressionismo abstrato, embora se utilize, como no caso de Frankenthaler, das ampliações espaciais da tela oferecida por este movimento.

¹⁰ *Soaked stain* (Tradução nossa).

próprios termos, a partir da faísca que foi o derrame, propulsor da observação. Assim como a tinta se funde com a fibra, o gesto se funde com o momento.



Figura 9 - Helen Frankenthaler.¹¹

Este momento definidor parecia ser um ponto de profundo interesse para Frankenthaler, na procura do movimento único, “[...] um movimento muito bonito do pulso que está sincronizado com a sua cabeça e coração, e então está feito, e, portanto, parece que nasceu em um minuto”¹² (ROSE, 1970, p. 85, tradução nossa). Sincronização é, portanto, o ponto e ser alcançado. O ato de virar o balde sobre a tela no chão encurtou os espaços, favorecendo a junção dos elementos, como aponta Barbara Rose:

A invenção da imersão permitiu que Frankenthaler superasse os obstáculos que acabamos de mencionar porque identificou a figura com o chão, eliminando assim qualquer dualidade entre eles. Ao mesmo tempo, permitiu que ela identificasse o desenho da criação, casando-se com os dois de uma maneira que fazia com que a pintora

¹¹Fonte: Ernest Haas/Getty images. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/painting-technique-of-helen-frankenthaler-4118620>. Acesso em: 10 dez. 2018.

¹² “[...] one really beautiful wrist motion that is synchronized with your head and heart, and you have it, and therefore it looks as if it were born in a minute”.

usurpasse e acabasse por subsumir o gráfico inteiramente (FRANKENTHALERLEN; ROSE, 1970, p. 70, tradução nossa).¹³

De uma maneira diferente, o processo das monotípias envolve também um tipo de subsunção ao movimento. O aspecto gráfico, a impressão propriamente dita, está incorporada a ele de modo inseparável, no resultado de uma relação a partir da qual se manifesta algo que não pode mais ser contido uma vez ocorrida a junção – da mesma forma que Frankenthaler não contém a tinta que escorre pela tela estendida, não posso controlar a tinta esmagada pela prensa. Derrame, escorrimento, compressão, são momentos definidores, entre apreensão e liberação, mescla proveniente da alienação voluntária, o vazio denso do nada a fazer.

2.3 Mundo

É interessante como diante da fluidez do movimento em uma escala mais ampla, o incontido tenha sido uma resposta encontrada dentro do espectro da gravura. Em seu modo, a tinta em seus caminhos apresenta uma fluidez em trabalhar com as situações em que é posta, escorrendo e encontrando vias. Esta beleza de se espalhar e seguir, ultrapassando os limites do chanfro¹⁴ em uma relação que não posso controlar se apresentou como uma antítese do comportamento inicial em relação a um desejo de controle próprio da gravura, onde o anseio era justamente estar ciente de tudo que poderia acontecer para que pudesse me preparar.

Encarar a incontidência e ausência de controle conseguinte foi algo que tanto ampliou possibilidades dentro da gravura, como também na minha percepção da fluidez presente na vida cotidiana, criando assim um percurso de retroalimentação intrigante. A procura do escorrimento, da observação da relação entre os materiais, uma necessidade de procurar novos modos de entender o que acontecia.

¹³ “The invention of soaking permitted Frankenthaler to overcome the obstacles just mentioned because it identified figure with ground, thus eliminating any duality between them. At the same time, it allowed her eventually to identify drawing with from creation by marrying the two in a manner the caused the painterly to encroach upon and ultimately to subsume the graphic entirely”.

¹⁴ Borda criada pela pressão da placa de metal sobre o papel.

Os materiais demonstraram em um ambiente de experimentação o que acontecia em âmbito global, a incontinência dos movimentos e acontecimentos que permeiam a vida. Através de prensa e tinta, foi possível perceber a abrangência dos afrouxamentos de controle. Ao voltar a atenção para as manifestações ocorridas no ateliê, cada vez mais pude entender que os espaços por onde trânsito são repletos de momentos descontrolados, de tentativas e erros que vão deixando suas marcas, que lá permanecem, assim como a tinta permanece no papel ou na tela.

Diante disto, me propus a observar cada vez mais estas marcas, as vendo como testemunhos de coisas que foram feitas, as quais se seguiram outros acontecimentos que foram deixando seus indícios sobrepostos. Mesmo na monotipia, por mais que o foco sejam as marcas em papel, não se pode esquecer que os resquícios da atividade podem permanecer nas demais superfícies, como no caso da tinta que ocasionalmente escorre para o feltro (**Figura 10**) ou do resíduo que resta na base de acrílico da prensa ao final da impressão (**Figura 11**), em oposição à porção maior que ficou na monotipia como obra.

O que fica no papel é uma parte de uma série de espalhamentos ocorridos, movimentos que deixam suas impressões em vários sentidos. De uma maneira própria, o feltro e acrílico manchados representam por si só monotipias, impressos que não podem ser reproduzidos e que, ao menos no caso do primeiro, restam indelévels como indício de contato com a tinta e seus movimentos.



Figura 10 - Registro fotográfico da tinta que ficou no feltro, 2019.



Figura 11 - Registro fotográfico do acrílico, 2019.

Mesmo no caso do acrílico, por mais que toda esta quantidade de tinta não permaneça após a limpeza, existem marcas que acabam ficando, fazendo com que ele, assim como o feltro com marcas de tinta seca, funcione como um painel de registro, constantemente modificado pelo uso contínuo, o que cria um palimpsesto, uma “[...] superfície onde o conteúdo anterior ainda é tenuamente visível” (PRADO; TAAN, 2017, p. 44). A julgar pela aplicação original da palavra palimpsesto, que faz referência à raspagem das placas de argila ou pergaminhos escritos para que se pudesse escrever de novo, processo em que fragmentos de escrita antiga ficam ainda presentes sobrepostos por novas palavras (**Figura 12**), tem-se um sentido de continuidade de fluxo, que segue carregando ainda registros passados.

É o que acontece com os aparatos de gravura que seguirão sendo usados, com estas manchas de escritas anteriores, e em todas as coisas dispostas no mundo, suscetíveis à sucessão de acontecimentos. Desta noção surgiu a série *Acontecimentos*, que consiste em uma série de registro das formações fluidas que encontrei ao longo de meus afazeres, nos caminhos que percorri e ainda percorro. São, sobretudo, indícios de transformação das coisas, que ao longo do tempo foram recebendo estímulos e

dando suas respostas e com isto mudando, adquirindo novas camadas ou perdendo-as.

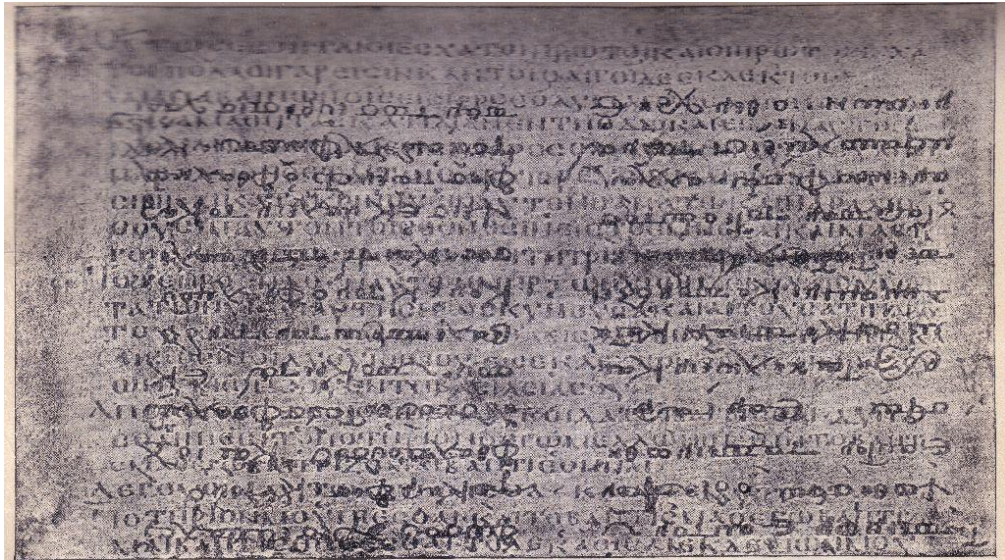


Figura 12 - Codex Ephraemi Rescriptus.¹⁵

Nos deparamos diariamente com coisas que vão se modificando ao longo de sua existência, assumindo novas formas e por vezes não mais exercendo a função prática que carregavam de início. Este é o caso de uma parede que carrega consigo marcas de todos os papéis que nela foram colados e depois retirados, sempre deixando partes que somam, juntando pedaços de papel ainda colados, bem como fragmentos de fita colante cobertas pela sujeira que se acumulou (**Figura 13**).

A configuração deste painel abstrato passou por uma série de processos que envolvem uma aceitação da condição ativa dos materiais. Certamente, quem tentou descolar estes papéis pretendia que eles saíssem de todo, restaurando a condição da parede tida como inicial. No entanto, o ato estava sob júdice da relação entre papel, parede e fita, tendo que aceitá-la e seguir seu caminho a partir dela, colando novas coisas e retirando-as depois, estendendo esta relação.

São sucessões de tentativas e perdas de controle, que estão presentes por todos os cantos. Objetos que se modificam, apresentados diferentes formas compostas por diferentes atos e ocasiões que se mostram em relevos e diferentes camadas de

¹⁵ Manuscrito grego em pergaminho datado do século V, contendo o texto parcial do Novo Testamento. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Codex_ephraemi.jpg
Acesso em: 10 jul. 2019.

materiais que demonstram suas existências enquanto o fluxo vai seguindo. Uma parede cujo buraco foi tapado com cimento e massa e depois pintado, vai perdendo partes, desnudando uma construção feita por uma mistura de todos estes elementos (**Figura 14**), agora dispostos de uma maneira que ainda irá se modificar.



Figura 13 - Chancko Karann. *S/ título* | Série *Acontecimentos*, 2018. Fotografia.



Figura 14 - Chancko Karann *S/ título* | Série *Acontecimentos*, 2018. Fotografia.

As marcas de existência e movimentação estão ali e por muitas vezes não necessitam perder partes para aparecer – podem estar invisíveis e de alguma forma serem compreendidas em seus modos constitutivos e de permanência, como no relevo na parede que não desaparece por debaixo da camada de tinta (**Figura15**).



Figura 15 - Chancko Karann. *S/ título* | Série *Acontecimentos*, 2018. Fotografia.

O que se apresentou nestas paredes guarda muitas semelhanças com os eventos ocorridos no ateliê. Não por acaso, as monotipias apresentadas no início deste capítulo, foram intituladas *Parede* e *Ferrugem* em referência a esta aproximação, não porque as obras tenham sido uma tentativa de emular tais formações, mas simplesmente pelo fato de que uma vez impressas, a conexão me pareceu natural.

Começar a ver o que se mostra nos espaços como estes painéis que montam abstrações aguçou a percepção da abrangência dos movimentos das coisas ao meu redor, fazendo com que pudesse cada vez mais observar interações de contato, percebendo que todo este conjunto de marcações, ações, omissões e respostas fazia

parte de um campo bastante amplo, que envolve muito mais que um fazer ou espaço específico.

Os experimentos com gravura se conectam com o amálgama de atos que se mostram em paredes, que podem ser associados com o processo e resultado dos trabalhos de Frankenthaler – como em *February's Turn*¹⁶ (**Figura 16**) que, por sua vez tiveram fundamental importância no entendimento dos materiais, pensamentos que pude levar de volta para a gravura, ou até mesmo a própria pintura (**Figura 17**).



Figura16 - Helen Frankenthaler. *February's turn*, 1979. Óleo sobre tela 121,9x276,9 cm.



¹⁶ “A vez de fevereiro”, ou ainda “Virada de fevereiro” (tradução nossa).

Figura 17 - Chancko Karann *S/título*, 2018. Óleo, gesso e argila sobre papel. 100x70 cm.

2.4 Prelúdios de entrelaçamento

O fato de as marcas deixadas pelas coisas poderem ser vistas em tantos lugares, abre espaço para uma discussão a respeito da vastidão das possibilidades de diálogo entre áreas do fazer artístico. A monotipia tem muito em comum com a pintura, trazendo a tinta como um elemento central demarcador de espaços.

Colocar diferentes quantidades de tinta em uma placa lisa e imprimir seria, portanto, um ato de pintar com a prensa, cujo resultado recebe a denominação final de impresso e, por esta extensão, gravura. Howard Jeffs descreve a monotipia como:

Uma única gravura feita através de desenho ou pintura utilizando tinta de impressão, aquarela, tinta a óleo, ou outro pigmento diretamente sobre uma superfície inalterada, tal como vidro, metal ou acrílico, e transferindo a imagem para papel através de pressão manual ou de uma prensa. Geralmente, uma única gravura é produzida (DYSON, 2007 *apud* SHRIMPSON, 2015, p. 18).

Há, portanto, uma presunção de que a superfície não seja gravada, o que afasta o que estava fazendo do âmbito da gravura em metal propriamente dita, o que faz sentido, visto que toda a experimentação surgiu como um processo de observação dos materiais que funcionou como uma reação ao erro dentro dos modos específicos deste tipo de gravado.

O foco na prensa operava também como uma negação de tudo que vinha antes dela, que envolvia efetivamente gravar em metal, na relação da placa com o ácido que lá estava para corroê-la, a marcando através de sulcos. Toda esta parte foi temporariamente esquecida em detrimento do ponto onde encontrei uma sincronicidade e liberdade que não pude negar – o escorrimento da tinta diante da pressão era o momento que interessava, pois era onde “tudo” acontecia.

Estava, em verdade, cometendo uma injustiça com o fazer da gravura.

Se a observação dos espaços e suas manchas me mostrou alguma coisa, foi justamente que não poderia definir apenas um lugar ou momento específico como

local das manifestações que pretendo investigar, já que as mesmas podem ser vistas em diversas situações e contextos. Desta maneira, não seria justo excluir a gravação de toda esta rede de conectividades.

Um primeiro movimento de aproximação foi a utilização de placas gravadas no processo. Assim, embora não estivesse ainda gravando, pude incluir a relação entre ácido e placa no diálogo com a tinta em excesso e ver, depois da prensa como ela se comportaria diante dos espaços gravados, previamente marcados.

Este foi o início da entrada destes entes, ainda que indiretamente, dado que o foco ainda era a tinta, que sustentava um maior potencial de imprevisibilidade – ela é a responsável por modificar o aspecto do que estava posto. O trabalho a seguir (**Figura 18**) é exemplo de uma gravura feita a partir do que já estava gravado (**Figura 19**), de uma imagem construída através da técnica de água-tinta. Ao resultado desta junção dá-se o nome de monogravura, uma gravura de impressão única, monotipia, que tem presentes elementos de processos de gravação como a água-forte e água-tinta.



Figura 18 - Chancko Karann. *S/título*, 2018. Gravura em metal, 37x21 cm.



Figura 19 - Placa de cobre gravada, 2018.

Tendo uma placa que passou pelo processo de água-tinta, me propus a adicionar a ela quantidades de tinta, justamente como no caso das monotipias. O gravado no metal por si só não era suficiente, pois parecia sedimentado, necessitando de algo que lhe desse força e fluidez.

Mas, a possibilidade da fluidez e descontrole pode estar presente em todos os atos, o que já indicava as restrições de tal mentalidade. Na técnica de água-tinta são dispostas relações que carregam consigo inúmeras variantes e possibilidades que estavam até então sendo negadas. O fato de imaginar que tal técnica não poderia me dar liberdade vai de encontro com toda variedade de resultados que vivenciava fora do ateliê. E, sobretudo, apontava para uma questão de igual importância: não seria justo negar de pronto as possibilidades da técnica em favor do fascínio da fluidez dos experimentos com monotipia, visto que havia espaço para demais desdobramentos.

Ademais, pressupor que a destituição de controle se dá apenas nos momentos em que estou ausente, ou nos que participo de maneira distante, é também uma forma de colocar o descontrole em uma posição restritiva, sem entender que, da mesma forma que o manchado não existe sem sua contraparte não manchada, este descontrole também não existe sozinho, o que corrobora na possibilidade da presença, mesmo nos momentos que não podia controlar. Afinal de contas, a tentativa de estabelecer um diálogo com as coisas, pressupõe que eu faça parte da conversa. Assim, me lancei a dialogar com o ácido, procurando também o entender, testando-o na placa e observando sua fluidez.

Neste ponto da pesquisa, as relações estabelecidas entre a pintura e gravura estavam se solidificando, assim como algumas reflexões a respeito de momentos de suspensão e assimilações posteriores a eles, que foram buscar nas considerações do campo da dança um aporte teórico, como dos conceitos de José Gil. Mesmo na pintura de Frankenthaler, é possível ver o termo “dança” empregado metaforicamente na tentativa de descrever seus movimentos por sob a tela esticada ao chão: “Uma dança da abstração evolui através do processo de pintar, do trabalho da artista dentro do campo espacial e ,em colaboração com seus materiais, do encontro do espaço interno e equilíbrio do cada pintura” (BROWN, 1998, p. 50, tradução nossa¹⁷).

A partir destas associações, compreendi que para melhor construir e assimilar a relação de colaboração com os materiais, precisava adentrar mais profundamente a esfera do movimento, para entender como ela se dava, ponto em que as ideias da dança ganham força, como apoio para a construção da relação de equilíbrio. Talvez esta entrada tenta se tornado mais clara em minha primeira reunião de orientação individual, onde, ao invés de simplesmente estar numa sala onde explicaria os rumos do meu trabalho, e fui levado por minha orientadora, Ludmila Pimentel,¹⁸ a uma aula de dança coordenada por ela, nas dependências da Escola de Dança da UFBA. Ela me propôs que observasse o ensaio que estava ocorrendo, que visse aqueles movimentos. Em certo ponto, ela me lançou uma pergunta: “Em seu processo, você coreografa?”

¹⁷ “A dance of abstraction evolves through the process of painting, the artist working within a spatial field, in collaboration with her materials to find the internal space and balance of each painting”

¹⁸ Artista, pesquisadora e Profa. Dra. da Escola de Dança da UFBA.

Respondi que sim, embora hesitante, pensando em todos os processos que envolvem a gravura, executado de forma orquestrada, como o processo com o breu, por exemplo, como se de fato fosse uma coreografia. A ideia de que eu pudesse coreografar me parecia distante, pertencente a um universo que não tinha ainda adentrado.

No ensaio que observei os dançarinos formavam um tipo de fila, onde os primeiros partiam para executar seus movimentos e corriam para o final, esperando a sua vez de voltar a desempenhar a coreografia. O fluxo que se criou entre esperas e execução foi algo que pude relacionar de maneira muito forte com o que era feito em gravura, no metal e com as monotipias. Pausas que são envoltas de atenção e movimento, levando a um andamento em que nada para, onde um acontecimento é seguido de outro continuamente.

Estas aproximações são possibilidades de construção de diálogos por analogia, que exploram as conexões entre diferentes modos de fazer as coisas no campo das artes. Se através daquelas coreografias ensaiadas fui capaz de tecer paralelos com o processo da gravura é porque alguma coisa havia em comum como pensamento.

Ao partir da gravura e fazer conexões com a pintura e dança, campos estabelecidos, há de se analisar o espaço situado entre oposições, acepções mais duras que presumem que se algo pertence a um campo, não poderia estar em outro, baseado em um conjunto de propriedades específicas de cada fazer. Muitas definições surgem da soma destas oposições, como que classificando algo por exclusão. Em *A escultura como campo expandido* (1979), Rosalind Krauss comenta a respeito dos efeitos dessa relação para a escultura:

Neste sentido, a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões. Poderia-se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura (KRAUSS, 2008, p. 133).

Como Krauss coloca, a existência das duas negativas pode ser, no entanto, convertida em afirmações, visto que na oposição entre o que foi construído e o que é natural, a arquitetura poderia ser tomada como uma oposição da paisagem, de modo que a não-paisagem poderia ser, portanto, arquitetura e a não-arquitetura, paisagem.

Nesta construção, a escultura ganha uma positividade, passando a ser formada por duas assertivas. O pertencimento aos dois campos, não significa, contudo, que todas as coisas que compartilham a posição entremeio possam ser classificadas da mesma forma, como aponta Krauss:

Labirintos e trilhas são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; jardins japoneses são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; os campos destinados aos rituais e às procissões das antigas civilizações eram, indiscutivelmente, neste sentido, os ocupantes do complexo. Isto não quer dizer que eram uma forma prematura ou degenerada, ou uma variante da escultura. Faziam sim parte de um universo ou espaço cultural, do qual escultura era simplesmente uma outra parte e não a mesma coisa, como desejaria a nossa mentalidade historicista. Sua finalidade e deleite residem justamente em serem opostos e diferentes (KRAUSS, 2008, p. 135).

O campo expandido, denominado pela autora, surge da problematização desta oposição, dentro da qual a categoria escultura estaria colocada. Na possibilidade de se aproximar de dois campos, compartilhando características de ambos e negando algumas delas, o que faz com que não se torne uma nova força categorizante, com a consciência de ser parte de algo maior. A expansão não significa que as categorias deixaram de existir, mas que se encontram ampliadas pela entrada de elementos que pertencem, inicialmente a outros campos.

Ou ainda, que por mais que alguns pontos de conexão não sejam novos, há uma liberdade maior de transitar entre eles, fazendo com que ocorra uma troca das experimentações dos diferentes campos. A gravura por exemplo, tem um ponto de aproximação com a pintura no uso da trincha ou pincel para a aplicação do verniz, ou ainda do rolo ou espátula para a aplicação da tinta. Contudo, a facilitação das trocas entre campos permitem que seja possível acompanhar novas diferentes proposições da pintura, como foi a de Frankenthaler à época e relacioná-las de forma mais contundente na gravura contemporânea na discussão de movimentos e materiais, visto que sua posição de categoria não significa em nenhuma instância que não são extremamente mutáveis.

E nestas discussões, cabe também ressaltar as possíveis associações trazidas por manifestações que ultrapassam o limite da categorização, que se encaixam no conceito de intermedialidade, como um espaço “entre”, no qual já não é possível fazer separação nítida, ocorrendo, portanto uma fusão conceitual, como Dick Higgins (2012)

ressalta, ao diferenciar a intermedialidade da ideia de mídia mista, termo utilizado pelo autor para se referir a obras que incorporam elementos de mais de uma mídia de maneira mais clara, como pinturas que trazem, por exemplo, poemas inseridos em seus campos visuais.

O entendimento das possibilidades de diálogo entre mídias pressupõe um entendimento do que venha a significar o próprio termo “mídia”, que teve sua abrangência alargada para abarcar tais manifestações mais complexas. Carla Miguelote (2015) ressalta a ampliação do conceito, que deixou de ser usado apenas para designar meios de comunicação como televisão, rádio e jornal, para se referir também a suportes físicos, como tela, livro, DVD, bem como “[...] materiais (tinta, mármore, tecido etc.), sistemas sígnicos (verbais, visuais, sonoros), artes (música, literatura, dança, teatro etc.) e manifestações culturais (a tradição oral, a canção popular, o videogame etc.)” [MIGUELOTE, 2015, p. 93].

Considerações a respeito da relação entre mídias são muito úteis para ajudar a compreensão do que significa pensar a gravura em suas conexões com outros campos. Neste sentido, a análise de Higgins sobre o *happening*, formações que estão situadas em um espaço entre a teatralidade e a espontaneidade de um ato que pode ocorrer em qualquer lugar a qualquer momento, se mostra importante:

[...] o *happening* se desenvolveu, como uma intermídia. uma terra inexplorada que fica entre a colagem, a música e teatro. Ele não é governado por regras; cada hora termina o seu próprio meio determina e forma de acordo com suas necessidades. O próprio conceito é melhor entendido pelo que ele não é, mais do que pelo que ele é.[...] temos observado a Intermídia no teatro nas artes visuais, no *Happening* e em certas variedades de construção física. [...] gostaria de sugerir que o uso da intermídia seja mais ou menos universal através das belas artes, desde que a continuidade, ao invés da categorização, seja marca da nossa nova mentalidade. (HIGGINS, 2012, p. 45-46).

A colocação do *happening* como exemplo vem a calhar, visto que carrega em seu próprio nome, trazido para sua tradução para língua portuguesa – um caráter conectivo muito forte, o acontecimento, e por esta razão pode ter à mão veículos de variadas formas de arte, se espalhando, como o próprio conceito que lhe dá nome.

Em *Yard*¹⁹ (**Figura 20**), de Allan Kaprow, uma pilha de pneus é colocada em um espaço, convidando os participantes a transitar por meio destes objetos, escalando-os. O movimento das pessoas, criava, a cada momento uma nova construção, novas obras, que atestavam a existência do fluxo constante que tornava tudo mutável a partir de novas ações que são sobrepostas, assim como as ocorrências nas várias instâncias da vida.



Figura 20 - Allan Kaprow. *Yard*, 1961.²⁰

Este acontecimento proposto aproxima a arte dos eventos cotidianos, trazendo objetos e ações com as quais nos deparamos várias vezes – a necessidade de pular por sobre algo, por exemplo. São eventos que ocorrem. Em “Manifesto” (1966), Kaprow comenta:

[...] eles parecem não ir a lugar algum e nem fazer sentido literário específico. Em contraste com as artes do passado, não têm um início estruturado, meio ou fim. Sua forma é aberta, inacabada e fluida: nada, obviamente, é solicitado e, portanto, nada se ganha, exceto a certeza de um número de ocorrências às quais estamos mais atentos (KAPROW, 1966 *apud* SNEED, 2011, p. 172).

¹⁹ “Quintal” (Tradução nossa).

²⁰ Fonte: Julian Wasser/ Getty Research Institute. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html>>

A forma aberta e fluida muito tem a ver como as coisas acontecem. O caminho que se modifica em um número de ocorrências cuja observação nos deixa de fato mais atentos. Como visto no registro, essa quantidade é muito variável: enquanto uns se sentam, há quem se lance aos pneus, ao passo que o próprio Kaprow (de barba, à esquerda) conversa de pé. Esta variedade pode ser atestada em todos os espaços pelos quais transitamos cotidianamente, em que indivíduos estão a todo tempo fazendo coisas diferentes.

O fluxo compreendido nos movimentos coreográficos que vi, apresentam esta característica – havia a diferença. Por mais que houvesse um objetivo comum, os movimentos executados por cada pessoa formavam um conjunto cíclico que se diferenciava a cada vez, não apenas porque a execução não se repetia, mas também pelo fato de os intervalos não se darem da mesma maneira – cada um fazia seu caminho de volta mais rápido ou devagar, assimilando o significado dos movimentos anteriores enquanto se movimentava.

Aquilo poderia ser transposto para a gravura, com todos os elementos que envolvem a presteza do movimento e a presença do corpo em contato com o chão a procura do equilíbrio, em uma série de movimentos que levam à placa, gravada pelos caminhos do breu, ácido e verniz, mas que não terminam ali, sendo alongados por diferentes movimentos de tinta, repletos de novas possibilidades.

Como o *Yard*, o conjunto de acontecimentos na sala de dança, traziam da sua maneira o que acontece em demais lugares. Um ajustamento de movimentos, uma construção que vai se modificando na medida da relação do corpo, seja com uma pilha de pneus, outras pessoas, a dureza do chão ou sua própria fadiga e limitação.

Meu corpo está presente em tudo que faço, realizando atividades, lidando com o que se apresenta em minha frente e procurando caminhos, nas interações que se entrelaçam formando coreografias diárias, que não se repetem por mais que o objetivo do movimento possa ser repetido.

A cada movimento novas organizações e medidas são tomadas, como respostas ao que aconteceu nas interações, que carregam uma imprevisibilidade intrínseca. Compreender as ações dentro do incerto não prescinde do entendimento do que são as coisas com os quais nos relacionamos, cuja existência nos leva a traçados cambiantes.

Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty sugere:

Consideraremos, pois, instalados entre a multidão das coisas, dos viventes, dos símbolos, instrumentos e homens, e tentamos construir noções que nos permitam compreender o que é aí nos acontece. Nossa primeira verdade – aquela que nada julga e não pode ser contestada – será que há presença, que “algo” já está e lá está “alguém”. Antes de passarmos ao alguém nos perguntamos, pois, o que é o algo (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 157).

Seguindo o pensamento do autor, a coisa instituída apresenta determinadas propriedades que a fazem como tal, garantido sua subsistência como indivíduo. Como coloca, a existência do “indivíduo pedra”, por exemplo, é fruto de uma unidade interior que a constitui e faz com que seja percebida por nós – daí podemos nos debruçar sobre o estado de tais coisas independentemente de nossa percepção.

É suficiente, por hora, o fato de que elas existam no espaço, regidas por leis de equilíbrio interno, assim como nós, dotadas da autonomia de suas propriedades e que tenhamos de lidar com elas. Se criar um duelo onde tento me sobrepor já se mostrou inviável, era preciso então que me juntasse a elas, no patamar mais próximo da igualdade quanto o possível, entendendo que “Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 132).

E, diante da pergunta que me foi posta, o que esta dinâmica representa para os movimentos dançados que se apresentaram? A este respeito, Nelly Lanice e Terezinha Nóbrega trazem:

O ser carnal, como ser de profundidade, como pode ser pensado? Como pode ser matéria para a dança? Como pode se tornar dança? Seguindo a pista de Merleau-Ponty [...], podemos dizer que é preciso evitar as tentativas clássicas, os impasses e reconhecer a dupla pertença do corpo: à ordem do ‘objeto’ e à ordem do ‘sujeito’ e investir nas relações inesperadas entre essas duas ordens (LANICE; NÓBREGA, 2010, p. 253).

Se estar em contanto com as coisas demanda, portanto, uma junção, entre corpo e objeto que se entrelaçam. Através do dançarino que se lança ao chão, pode compreender melhor a construção da queda, desprovida de seu caráter negativo, em

uma construção onde os riscos são aceitos, onde sentir com seu corpo o “corpo chão” faz parte do intento. Onde, por se querer a queda, pode-se dar atenção aos momentos que a envolvem. O gerenciamento que envolve a ação parece ganhar um maior sentido de experimentação, como laboratório do corpo. José Gil diz:

O que agenciam os gestos da dança? Podemos dizer: agenciam gestos com outros gestos; ou um corpo atual com os corpos virtuais que atualizam; ou ainda, movimento com outros movimentos. Em todos os casos, a gestualidade dançada experimenta o movimento (os seus circuitos, sua qualidade, a sua força) a fim de obter as melhores condições para que ele execute uma coreografia. Neste sentido dançar é experimentar, trabalhar os agenciamentos possíveis no corpo. Ora, este trabalho consiste precisamente em agenciar. Dançar é, portanto, agenciar os agenciamentos do corpo (GIL, 2001, p. 58).

Gil, em suas considerações a respeito deste gerenciamento, não ignora o objeto, com o qual o corpo se conecta através de sua fluidez, para além de outros corpos. O autor segue:

Enquanto máquina articulada e fluídica o corpo é feito para se conectar com os objetos e com outros corpos. A dança opera uma espécie de experimentação pura desta capacidade do corpo desse agenciar, criando um laboratório onde todos os agenciamentos possíveis são testados (GIL, 2001, p. 58).

Se a dança e os espaço do dançado podem ser vistos como este laboratório de experimentações de agenciamentos possíveis dentro da coreografia, questioneei se era possível transformar o ateliê de gravura em um local como este, onde poderia me relacionar com os materiais de gravura como um todo, visto que as ações que lá ocorriam fazem parte também de um tipo de coreografia colocada, mas que poderia ser testada.

Desde a transformação do excesso de tinta em algo que deixa de ser evitado e passa a ser aceito como possibilidade, o que ocorria eram testes de novas formas de associação processual, um laboratório de movimentos não só meus, mas também do corpo-tinta, corpo-prensa. Busquei, retomando as palavras de Merleau-Ponty, fazê-los carne.

Dentro disto, o conceito de coreografia do qual busco me aproximar não está vinculado a um processo conservador, que possui movimentos que devem ser repetidos sempre

da mesma forma, e sim a uma ideia que abarque as possibilidades existentes na relação com as coisas. Este intento se alinha com a movimentação do que vem a ser coreografia na contemporaneidade, mais ligada à uma valorização de processo do que a um resultado final. Holly Cavrell diz:

Danças Tarefas ocuparam o lugar de coreografias limpas. Atividades cotidianas e comuns eram valorizadas e entrelaçadas nesses eventos. Ao mesmo tempo, os artistas começaram a experimentar estilos mistos, combinando diferentes tipos de música e explorando outros lugares para a dança, como museus, parques, galerias ... A dança começou a expandir em direções que a levavam para fora de modelos convencionais. Os seus assuntos giravam em torno do movimento comum, e áreas que não eram consideradas como parte do domínio das artes da cena começaram a infiltrar eventos de apresentações (CAVRELL, 2017, p. 57).

Os *Dance Constructions*, organizados por Simone Forti em conjunto com outros artistas a partir de 1960, são um bom exemplo de como a reavaliação dos processos da dança pode se voltar a um processo que demonstra a expansão para além de modelos convencionais, explorando a relação dos movimentos do corpo com objetos, som e luz, que ocupam lugar na reflexão do movimento ordinário, acaso e objetos simples, proposta pelo grupo, “[...] em um momento decisivo em que a relação entre corpos e objetos, movimento e escultura estava sendo fundamentalmente repensada”²¹ (COMER apud LIM 2016, tradução nossa), por meio de movimentos livres onde se era possível improvisar dentro da negociação com o objeto que se postava. Tais movimentos eram comuns, “desprovidos do arco estilístico e finesse técnica das formas de dança tradicionais”²² (LIM, 2016, tradução nossa). A interação com os objetos simples e cotidianos operavam como via de entendimento mútuo, uma troca de pesos que poderia beirar a literalidade, como em *See Saw*²³ (**Figura 21**).

²¹ [...] a watershed moment when the relationship between bodies and objects, movement and sculpture, was being fundamentally rethought.

²² “lacking the arch stylization and technical finesse of traditional dance forms”.

²³ “Gangorra”. (Tradução nossa).



Figura 21 - Simone Forti. *See Saw*, 1960. ²⁴

Tais construções divergem da ideia de um modelo fixo de movimento, que visa, a reprodutibilidade, sendo compreendida, portanto como “[...] a estrutura de conexões entre vários estados corporais que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos e sentidos” (PAIXÃO, 2003). Disto, entende-se também que a coreografia não é a dança, embora as duas tentem relações intercorrentes, visto que a primeira, como termo, aparece originalmente para nomear o conjunto de signos gráficos, uma notação das manifestações da segunda, mas que gradativamente foi tomado espaço, passando a ser este sistema de conexões que se manifestam por meio de dança, ao invés de ser sua transcrição.

Estas conexões estão espalhadas e podem girar em torno do movimento comum, como fala Cavrell. Faz então sentido que estejam no ateliê, como parte do mundo. Deixar cair, escorrer, mudar de lugar podem ser movimentos adicionados ao fazer da gravura não apenas no ato de impressão, mas também no começo, na placa com o ácido e outras relações. Esta abrangência me inclui, na medida em que todas estas possibilidades me levam a buscar meus movimentos, procurando maneiras de interação, em testes e tentativas de participar do andamento das coisas que se movimentam junto comigo.

²⁴ Disponível em: <https://www.pinterest.com.mx/pin/804174077185519699/>

3 Tudo se move: movimento contínuo e o acontecimento

3.1 Coreografia dos acontecimentos

Através das ramificações discutidas no capítulo anterior, se pode dizer que há algo de coreográfico em nossas ações, mais precisamente no modo como os movimentos acontecem e em nossas relações consequentes com tais acontecimentos. Por vezes, engendramentos das ações se dão de maneira pouco perceptível, em uma sucessão de automatismos dos quais dependemos, que por sua vez nos proporcionam um cotidiano mais leve, onde as assimilações já internalizadas a respeito de ações corriqueiras permitem que façamos várias coisas ao mesmo tempo – neste sentido, é difícil imaginar um indivíduo capaz de manter um cotidiano em que cada mínimo gesto deva ser estruturado racionalmente de maneira completa a cada nova realização.

Não se pode esquecer, contudo, que por mais que determinados atos, mesmo os mais supostamente banais, se configurem de uma maneira automatizada ao longo do tempo, eles surgem de algo bastante pessoal – visto que cada indivíduo tem micro modos específicos de desenvolver suas atividades – que nos foi ensinado em algum momento das nossas vidas apresentando uma relação de causalidade, justamente apoiada no sentido de formarem um conjunto de acontecimentos que levam a um objetivo final, tendo, portanto, passos a serem seguidos como garantia a efetividade da ação. Modos que dependem do conjunto de ferramentas individuais, o arcabouço de movimentos que cada corpo é capaz de realizar.

No equilíbrio interno entre o modo pessoal de fazer as coisas e objetividade, estão os acontecimentos, que efetivamente preenchem a vida – inevitavelmente finita. Neste recorte dado, desempenhamos nossos movimentos coreográficos, exercitando esses modos específicos e contínuos. As especificidades, por conseguinte, devem estar em constante diálogo com os passos gerais, ou seja, o arcabouço de movimentos com efetividade comprovada, de onde surge a faceta mecanicista maior, que não deve ser vista de maneira pejorativa, já que possíveis experimentações surgem da ambivalência a ela inerente, como um ente que tanto restringe quanto amplia um potencial criativo de ação já existente sem que seja necessária a recorrência à

maniqueísmos duros dos quais podem surgir supostas relações de anulação entre o que está estabelecido como regra e a procura de diferentes caminhos.

Mecanicismos e efetividades podem ser vistos como pontos de partida para uma análise de diferentes modos de fazer, que se nutrem do conhecimento advindo de configurações prévias para entender e estruturar novos modos, encarando-os como pontos seguros a partir dos quais se pode seguir. Para agir, é necessário ter um entendimento do raio de ações, nutrir uma relação estreita com os espaços e vontades, conhecendo as forças operatórias cercantes.

O andar é um bom exemplo desta relação. Quando aprendemos a andar, entendemos os mecanismos que envolvem a prática, o fato de movimentar as pernas de maneira alternada, pressionando a superfície para se chegar de um lugar a outro. Este é o roteiro inicial da ação. Contudo, a maneira com que se chega ao objetivo é diferente para cada indivíduo, dentro desta efetividade a ser alcançada. No meu caso, o que faço para chegar em algum lugar apresenta uma série de engendramentos que me são próprios, mas que ainda assim podem ser colocados dentro desta conjunção de passo alternado. Há uma angulosidade, fruto da incapacidade de meu corpo em seguir inscrições básicas de relaxamento e contração que fazem parte do conjunto de notações do que constitui o começo do andar, a coreografia inicial a ser pensada e assimilada.

Muito embora a subversão desta primeira notação seja aplicável a qualquer pessoa, pois cada um tem seus modos de andar que apresentam sutis variantes, a diferença não é uma só, se apresentando e operando em vários níveis, que levam o indivíduo a ter mais ou menos dificuldade em executar suas ações – por exemplo, por mais que cada um tenha jeitos diferentes de pular por sobre algo, há a instância da impossibilidade, onde o conjunto de movimentos que podem ser desempenhados por um indivíduo não permitem que ele transponha o que se colocou naquele momento como uma barreira.

Pensar na transposição de algo que está no caminho traz naturalmente uma indagação a respeito deste algo que se mostra no percurso e como vamos lidar com ele. A necessidade de lidar com este algo e, por conseguinte, com uma maior amplitude de movimento surge já no começo quando passamos da conversa do nosso próprio corpo com as suas capacidades para o diálogo com o chão. Ele nos coloca a

primeira questão, como superfície que aceita meu movimento, permitindo que siga o itinerário que pretendo.

Na medida em que vamos seguindo, nos movimentando, podemos encontrar outras coisas com as quais tenhamos de dialogar – se um objeto está posto no chão, é preciso adicioná-lo na conta. Estas adições são assimiladas na criação dos roteiros mutáveis, mapeamentos que se seguem à assimilação, como descrições ainda que mentais do que pode ser encontrado pelo caminho e modificar a forma de realizar essas atividades.

Ir a rua envolve uma potencialização destas relações, é preciso lidar com formações diversas, que se modificam constantemente – coisas caem, buracos novos se formam, o contingente de pessoas varia, assim como suas ações. Seguir significa estabelecer um diálogo estreito com o conjunto de ações e omissões que formam a malha espacial e suas mudanças, presentes em trajetos que fazemos. Os elementos com os quais constantemente me deparo são respostas às necessidades e desejos de estabelecer conexões, em construções que se somam e se deterioram constantemente. De certa maneira, a rua é um testemunho do acontecimento, dessa movimentação constante de fluxos que se intrincam.

O intrincamento, curiosamente, faz com que os ambientes, por mais controlados que possam parecer, sejam irremediavelmente dotados de uma desorganização inerente à sua própria existência e suposta função – que vem a ser a coexistência, por si só, felizmente constantemente mutável e movente. A seu modo, tomando a acepção de Deleuze e Guattari, os espaços têm uma tendência natural a se tornarem lisos, sem trama definida, obedecendo linhas de continuidade específicas, criando uma situação de codependência com as tramas organizadas (estriadas) em que:

[...] os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. Num caso organiza-se até mesmo o deserto; no outro, o deserto se propaga e cresce; e os dois ao mesmo tempo (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 180).

Justamente devido aos espaços estarem sempre suscetíveis à movimentação, certas tentativas de controle se mostram tanto inócuas quanto reveladoras de determinados conservadorismos que fazem tanto sentido quanto ser contra o nascer do sol. Assim

como não há dia que não nasça, não há espaço que não mude. A cada coisa que pode ser observada em uma caminhada, é possível ver a marca de uma mudança, uma lisura que ali se manteve e mostra uma potência de existência que é capaz de remodelar percursos.

No experimento em vídeo chamado *Espasmo* (**Figura 22**), procuro me colocar perante as intempéries de meu percurso. Sem esquecer, até porque seria impossível, que carrego uma grande especificidade em meu padrão de marcha, que de maneira geral tornam as caminhadas mais tortuosas, busquei registrar meus movimentos, com suas paradas e arranques, ditados pela própria formação espacial.

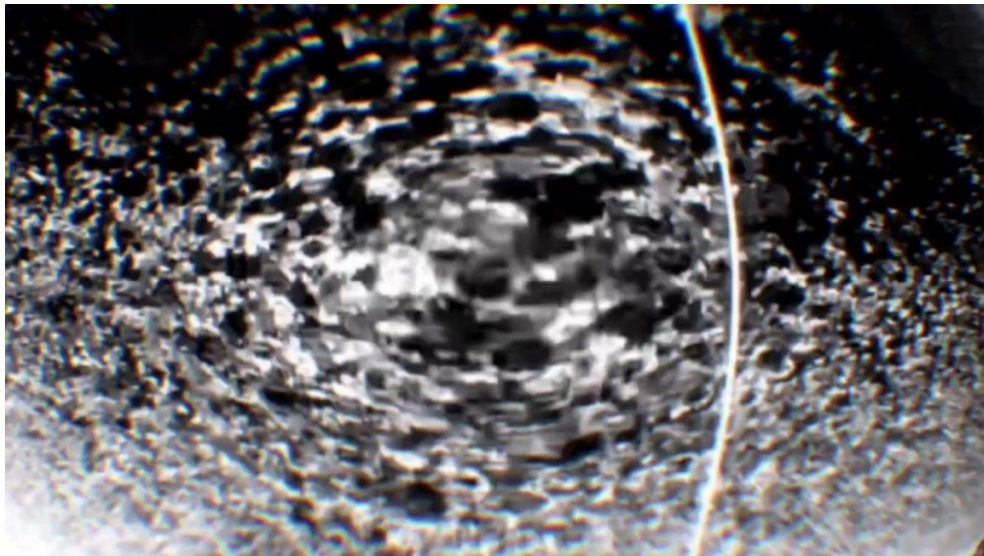


Figura 22 - Chancko Karann. Frame de *Espasmo*, 2019. 3'13"²⁵

Atravessar uma rua, contornar um buraco e seguir por um caminho irregular são imposições da mudança, dos acontecimentos, não sendo tão distantes do fato de ter de desviar de alguém ao longo do caminho, em um fluxo contínuo.

Para tal ação, fiz da câmera uma adjacente, levando-a ao meu lado como se conduz um cajado, para que a mesma pudesse acompanhar meus movimentos de forma mais orgânica, acompanhando meu balanço recortado em movimentos espasmódicos que tornam o registro tão movimentado quanto o que é registrado – o formato olho de

²⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/312992339>

peixe faz com que movimentos e pausas se percam ainda mais em tramas quase indecifráveis, criando uma massa única entre eu e as coisas.

O que é visto nesse vídeo funciona para mim como uma analogia dos próprios espaços, que abrigam o mesmo andamento vertiginoso, com forças advindas de vários lados sendo aplicadas simultaneamente, criando um conjunto potencialmente convulsivo que segue seu curso, em uma mistura que forma uma nova configuração que vai sendo reconhecida aos poucos até se perder novamente, como um solavanco, ponto em que movimento e pausa encontram suas existências unificadas, onde só existe o equilíbrio dinâmico.

Ao pensar em ações humanas como movimentos coreográficos que carregam em si a ambivalência da junção entre o programado e o instável, se assume uma quase onipresença do movimento – presumindo que estamos, como as coisas, passíveis de nos mover ou sermos movidos. Ele estava presente antes de nós e nos acompanha, formando linhas de continuidade mutáveis, mas sempre presentes. Diz José Gil:

No começo era o movimento. Não havia repouso pois não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. [...] Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos. Microscopicamente. Porque, como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso? (GIL, 2001, p. 13).

Tal concepção suscita um alargamento da relação binomial entre movimento e pausa, que não se mostram polarizados, como antíteses um do outro e sim como dois elementos moventes e interdependentes que compartilham características intrínsecas semelhantes, tendo o acontecimento como ponto central. Nos dois momentos, algo está acontecendo, como sempre acontece – há uma diferença perceptiva entre dois pontos, mas o eixo permanece.

O acontecimento flui como algo inerente à existência, na medida em que, em uma marcha inevitável, alguma coisa vai ocorrer – em nossa contagem do tempo, não há dia que não chegue. O fato de os acontecimentos em um ponto demarcado por muitas vezes divergirem do esperado não interfere na existência do momento, sendo uma diferença qualitativa importante, mas não fundamental. Essa divergência pode ser

vista como fato que embasa um receio humano de que nada aconteça, quando em verdade já aconteceu, ou melhor, está acontecendo.

Mas diante do medo do vazio, a percepção do acontecimento frequentemente sustenta o indivíduo, com uma marca indelével de que algo aconteceu no lugar do nada. Em sua reflexão a respeito deste impacto, Jean François Lyotard busca “[...] mostrar que o sublime é provocado pela ameaça de nada ocorrer” (LYOTARD, 1989, p. 104) e é sustentado pelo fato de que alguma coisa ocorra apesar de tudo. Seguindo a ideia de que o questionamento sobre a ocorrência em si precede a análise sobre o que ocorreu, observa-se, no entanto, a existência de uma inversão posterior, onde o ocorrido parece se sobrepor ao simples fato de alguma coisa ter acontecido.

A antecedência existe, o que torna a inversão curiosa de alguma maneira. Quando Lyotard aponta para o questionamento “O que aconteceu?” colocando-o como forma de entendimento dos acontecimentos, indica que “o acontecimento ocorre como ponto de interrogação antes de ocorrer como interrogação” (LYOTARD, 1989, p. 96), sendo a pergunta a porta de entrada para algo que não podemos acompanhar em tempo real – o acontecimento nos engloba, e somente *a posteriori* podemos enquadrá-lo em concepções cronológicas mais duras.

Como assimilamos situações em momento em que o presente do ocorrido já se transformou em passado, nossas noções se tornam qualitativas, baseadas em juízos pessoais já despidos da angústia da possível ausência, tornando-nos capazes de investigar as relações de causalidade passadas e decidir se a configuração apresentada nos interessa ou não. O acontecimento, contudo, não depende disso.

A inevitável ocorrência segue alheia a nossa vontade e traz uma importante reflexão sobre o que vem a ser o “nada”, que parece ironicamente não existir – ou pelo menos não sozinho. A concepção de nada depende do indivíduo, uma vez que está presa ao que este possa considerar a sua antítese, que é altamente pessoal. Como o que consideramos o “nada” está atrelado, neste julgamento, ao que consideramos algo, este último também se torna estranhamente subjetivo.

Nossas capacidades associativas e dissociativas de movimentação e acontecimento estão intimamente ligadas ao que consideramos estar no lugar certo, ou ter se dado da maneira que esperávamos ou não – o que nos dá alívio e potência diante das possibilidades. Georg Simmel diz:

Só ao homem é dado, diante da natureza, associar e dissociar, segundo o modo e a intensidade especial em que um supõe saber sobre o outro. Extraíndo dois objetos naturais do seu lugar para dizer que estão 'separados', nós já nos referimos um ao outro em nossa consciência, nós os destacamos juntos do que se intercalava entre eles. E inversamente lembramos daquilo que de uma certa maneira começamos por isolar respectivamente; é preciso que primeiro que as coisas estejam fora umas das outras para estar em seguida umas com as outras (SIMMEL, 2014, p. 70).

Este excerto aponta para um desejo de movimento baseado em uma projeção, sendo os seres humanos, segundo Simmel, os únicos a dar um caráter transitório ao intercalamento das coisas no espaço, vendo-as como “separadas”, o que implica que poderiam estar juntas em outra configuração. Em outro ponto, o uso do vocábulo “supõe” abre espaço para a o questionamento do conhecimento humano sobre a organização dos objetos, trazendo à luz uma certa presunção que sustenta uma relação de dominação do indivíduo sobre as coisas, seja ela concretizada ou em potencial

3.2 O tablado onde os corpos caem

Se posso pensar através das simbioses coreográficas em uma aproximação mais voltada a observação e fusão com as coisas, a aplicação disto na gravura começa pelo ato de chegar mais perto dos materiais que integram o processo.

Retomando os preceitos da água-tinta, é possível dizer que cortar o metal, lixá-lo, fixar sobre ele o breu e separar espaços a serem protegidos com o verniz, são atividades que seguem rumo ao depósito na bacia com ácido, momento em que começa a primeira suspensão, em um acontecimento que não é visível, onde ocorre uma grande espera, remontando que ocorre com a tinta e prensa, no véu do gesto que é apreendido retrospectivamente – posso supor o que aconteceu através das marcas que foram deixadas pelo ácido, mas não possa precisar o modo exato como suas interações aconteceram, já que a placa está mergulhada no líquido escuro (**Figura 23**).



Figura 23 - Registro fotográfico da placa mergulhada na bacia com ácido, 2019.

Mas, se diante do que acontece estamos sempre nos referindo ao que já foi (“o que aconteceu”) como forma primeira de compreensão mesmo do que supomos ver, faria alguma diferença ver este mais de perto, tentando acompanhar estes momentos?

Pensando nisso, procurei modos em que o processo pudesse estar mais perto de mim. Encontrei no ácido nítrico – utilizado na técnica de *lavis*, cujos valores da queima se aproximam aos efeitos da aguada e aquarela, em que a aplicação do ácido geralmente é feita com um pincel – uma possibilidade, já que não havia necessidade da bacia. Pude então, deixar de mergulhar a placa, trazendo o ácido até ela. Tendo feito toda a preparação descrita anteriormente, não utilizei um pincel e pus o ácido em um conta-gotas, que quando pressionado o liberava, fazendo com que o líquido recaísse sobre o metal posicionado abaixo dele, em pequenas porções. O resultado disso foi a gravura *Ponto* (**Figura 24**).



Figura 24 - Chancko Karann. *Ponto*, 2018. Gravura em metal. 30x21 cm.

Aqui está presente o movimento do ácido que escorre, o resultado de seu contato com a placa. Há também o instante paralisante da observação da queda de um líquido, um movimento que não pode mais ser interrompido. Uma vez que apertei a borracha do conta-gotas, nada posso fazer a não ser esperar que este líquido caia e observar sua manifestação, que apresenta comportamentos variados, vinculados com meus movimentos. Assim como esperei, a partir do aperto, a queda do ácido, este também esperava o meu aperto. Estava contido em outro objeto até então. Se estabelece, portanto, uma sucessão de intervalos onde um espera o outro, a fim de saber o modo como vão se comportar.

A força e duração dos meus movimentos de mão era o que o ácido esperava, para ser libertado do tubo e poder seguir seu fluxo, percorrendo o espaço, preenchendo-o com o escorrimento que lhe é natural. Embora o formato de pingo fosse previsível, o líquido não se prendeu a ele, procurando outros modos de conexão, procurando na placa se encontrar com outros pontos líquidos ou mesmo desbravando espaços abertos.

No que ficou gravado, o sentido do movimento é de certa maneira dúbio. Ao ver essas conexões, não se pode ter a noção exata se nos pontos estão se aproximando ou se afastando. Não há uma orientação vetorial para esses deslocamentos. O que em alguns momentos parece claramente uma ligação em outros apresenta características de uma divisão que não se deu por completo, uma multiplicação de um pingo que está em vias de se tornar dois.

O movimento de junção e quase separação remete a aspectos da dança chamada de Contato Improvisação (CI), em suas relações de equilíbrio, sobreposições e encontros. A descrição dos movimentos trazida por Cinthia Novac explicita bem uma conjuntura de apoios e mudança de posição, onde os participantes do CI vão trocando seus pesos, circulando juntos, deslizando:

A figura que carrega muda levemente de posição e seu parceiro cai suavemente ao chão; os dois enredados, mas não emaranhados, rolam e deslizam um sobre o outro, agora trocando apoios como dois lutadores amigáveis, cujo desejo é manter-se em movimento ao invés de atingir o oponente [...] (NOVACK, 1990 *apud* KRISCHKE, 2012, p. 101).

Enredados, mas não emaranhados, os pingos esticados repousam um sobre o outro, como se apoiassem seu peso enquanto se prolongam pelo espaço em movimentos variados. No CI, as relações entre passividade e atividade se alternam, de forma que cada componente pode desempenhar qualquer uma das duas posições em um dado momento. Como explica Steve Paxton²⁶:

“Um pode levantar o outro (ativo-demanda e passivo-recepção). Um pode cair, então o outro deve pegá-lo (passivo-demanda e ativo recepção). Um pode tentar levantar o outro e ver a energia transferida, então ele (a) é levantado (ativo demanda e ativo recepção), etc. Mas

²⁶ Steve Paxton é um dançarino experimental e coreógrafo americano, membro fundador do grupo experimental Grand Union. No início dos anos 70, começou a desenvolver o Contato Improvisação, sendo criador e principal referência desta forma de dança.

tudo isso tem a ver com a intenção, que deve ser mínima, e a sensação da intenção, que deve ser máxima (PAXTON, 1975, p. 41, tradução nossa).²⁷

Paxton fala da integração do corpo e da significância entre a passividade e ação que a sucede. Como Ana krishcke reitera: “Paxton estava trabalhando em um solo, cuja premissa era: posso me jogar para fora da terra, e não importa o que acontece, ou seja, deixar o corpo cair e resolver” (KRISCHKE, 2012, p. 59).

Posteriormente, em alguns dos meus trabalhos, exploro mais a noção de um deixar cair que é parte da relação com o ácido, adicionando a esta queda o verniz, opera como contraparte deste primeiro, protegendo o metal de sua ação corrosiva marcadora. De modo geral, o verniz é usado de maneira controlada, cobrindo áreas específicas da placa em uma atividade meticulosa, que visa garantir que o ácido não ultrapasse os limites estabelecidos.

Seguindo sem bacia, coloco os dois reagentes em um copo, lançando-os (**Figura 25**). No momento em que a mistura atinge a placa (**Figura 26**), se inicia uma coreografia própria, que percorre o metal, em um baile entre o azul cintilante que corrói e o líquido negro que protege. Ambos estão desempenhando suas funções, negociando espaços simultaneamente, enquanto se movimentam, em uma coreografia escrita por eles.

Seguem marcando suas existências, extrapolando os limites da placa, indo pelos caminhos possíveis, se intercalando, se invadindo dentro da repelência mútua que sustentam, em passos de um contato-improvisação no qual um elemento se apoia sobre o outro, depositando nele seu peso e aguardando que a recíproca se conclua. Assim ficam, se tocando e afastando, em um movimento que aponta para várias direções ao mesmo tempo.

²⁷ One may fall so the other must catch (Pd & Ar). One may attempt to lift and find the energy transated so S/He is lifted (Ad & Ar), etc. But this all has to do with intent, wich should be minimal, and the sensing of intent, wich should be maximal. (Tradução nossa).



Figura 25 - Chancko Karann. Frame de um vídeo de registro do processo da obra *Intermitência*, 2018.

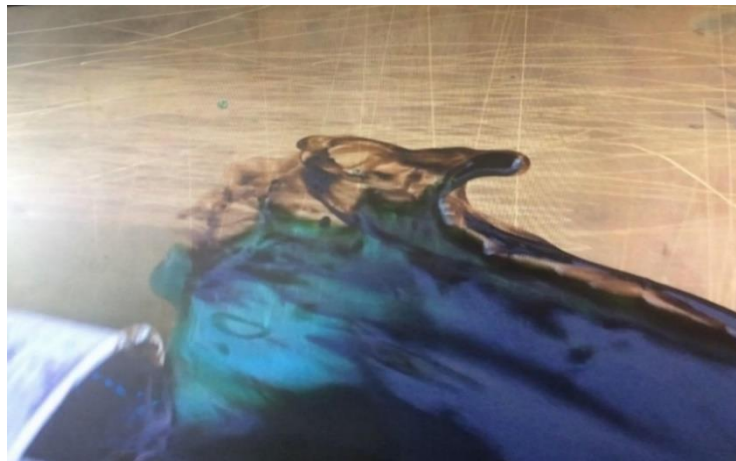


Figura 26 - Chancko Karann. Frame de um vídeo de registro do processo da obra *Intermitência*, 2018.

Após queda e ajustamento, decido fazer parte deste processo, usando minhas mãos para adentrar a conversa. Neste segundo momento em que meu corpo possa participar dessa coreografia de alguma maneira, sendo intruso, alterando o curso rapidamente – e tenho de ser rápido diante da rede de movimentos que se forma diante de mim. Me preparo, cercado de tudo que vou precisar para agir, como se estivesse me aquecendo para uma participação relâmpago não anunciada. Saio do aparente repouso, não apenas de minhas mãos. Estando em pé, preciso me apumar

para observar o que está acontecendo, em um agenciamento corporal que precede a adição dos movimentos que tenho a oferecer a todos estes entes.

E eles se tornam muitos. Como me utilizo de um pano para interferir, este também participa, tomando para si ácido e verniz e devolvendo-os no ciclo de movimentos seguintes, deixando rastros de sua presença. Minhas mãos, tronco e pernas deixam os seus registros de arrasto dos líquidos para um lado e outro.

Dou-lhes meu peso, e o deles me é devolvido. O movimento continua nas respostas dos materiais que seguem por novos percursos, no entrelaçamento passivo – ativo. Não busco interromper o movimento e sim adicionar. Me torno agente para somar ao fluxo do movimento que não para, me perguntando como posso colocar-me diante dessa relação tão forte.

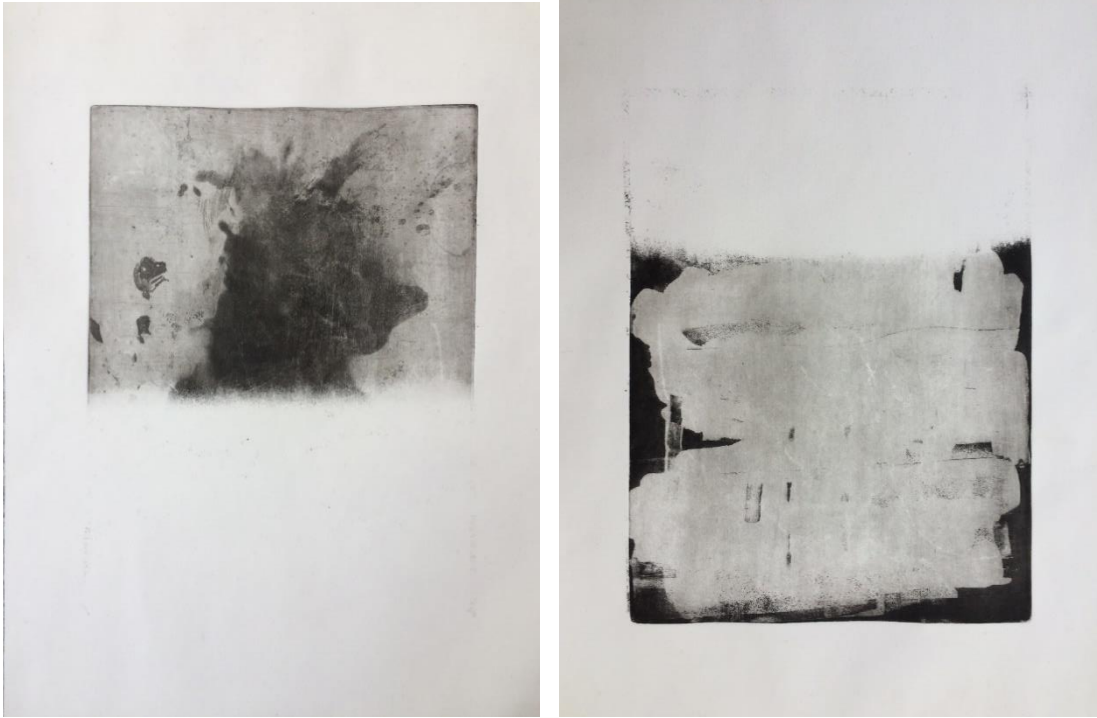
Há muito não sou mais prioritário do jogo com tais entes – a relação se solidifica como uma conversa intrincada, onde muito escuto. Não busco controle sobre esta dinâmica, mas sim procuro o meu papel neste ajuntamento. Tento participar, me juntar a estas forças. A resposta que elas me dão é maior do que a que posso devolver. No entanto, após minha ação, os materiais seguem realizando seu ato, como uma formiga de cujo caminho foi obstruído, mas que rapidamente encontra um modo de seguir, pois tem mais interações a fazer. O movimento não para, se transformando em um exercício de improvisação. Observo e escuto, pensando no que sou nesta relação e na viabilidade do equilíbrio.

A recepção do fluxo é estímulo, mas também não deixa de gerar uma apreensão inicial, como o de uma torrente que chega. Sobre esta recepção, Paxton relata:

É desorientador ser abordado e voar e depois ser pousado, mas na maioria das vezes você pode controlar sua orientação e manter tudo organizado. Mas e se alguém ligeiramente controlar a sua orientação? O que os sentidos fazem então? [...] (PAXTON, 2009, p. 47, tradução nossa).²⁸

²⁸ "It's disorienting if you are tackled and go flying and get landen on, but most of the time you can control your orientation and keep everything organized. But what somebody else is slightly controlling your orientation? What would the senses do then?"

A despeito destas considerações, a gravação aconteceu. O resultado de todas estas interações ficou marcado na placa. Das duas primeiras vezes que fiz esta experiência, surgiram duas gravuras (**Figuras 27 e 28**).



Figuras 27 e 28 - Chancko Karann. *S/ título*, 2018. Gravura em metal 30x42 cm cada

A intenção era imprimir a placa toda, mas a prensa não quis. Estava muito pesada, não consegui girar a manivela repetidas vezes, fazendo com que a placa sofresse a pressão completa do cilindro e saísse do outro lado.²⁹ Fui até a metade e tive que voltar, o que gerou um grande espaço branco, marcado pelo contornos da placa de metal marcado por leves contornos.

Não tentei imprimir de novo. A existência desse espaço não gravado diz muito a respeito do diálogo, dos espaços que se entrecruzam. Nas duas impressões, postas lado a lado, o branco de uma parecia querer adentrar o da outra. Então juntei-as, em *Intermitência* (**Figura 29**), observando o espaço entre elas para entender o que o corte ao meio representaria para a relação que deu origem à gravura.

²⁹ Ao contrário da prensa utilizada nas monotipias, essa aqui não era elétrica, o que exige mais força e coordenação dos meus movimentos.



Figura 29 - Chancko Karann. *Intermitência*, 2018. Gravura em metal sobre papel. 30,0x65,5 cm.

Mas havia corte de fato, ou interrupção? Em meio a polarizações e ambiguidades, interrupção se mostra uma palavra armadilha, que habita um limbo. Em minha obra mostrada acima, para qual a palavra intermitência dá título, existe um espaço branco entre duas manchas gráficas. A sugestão literal de intermitente está presente, na obviedade de algo que interrompe alguma coisa que volta a ocorrer em seguida.

Entretanto, se o movimento é contínuo e sempre ocorre, o branco não significaria propriamente uma interrupção de continuidade, uma vez que nele há movimento, que merece tanta atenção quanto as manchas que se formam em seus lados. Há de se saber o que acontece ali, como se dá a invasão dos espaços – quem invade o espaço de quem? Tudo está se movendo no papel, onde cada um segue seu fluxo.

O branco gera espaços que a princípio podem ser vistos como interrupção momentânea de fluxo, erroneamente tomadas como uma espécie de ameaça ao movimento. André Lepecki³⁰ aponta para uma ansiedade gerada pelo que chama de espasmo e sua repercussão no universo da dança:

Sugiro que a percepção do silêncio do movimento como uma ameaça ao amanhã da dança indica que qualquer interrupção no fluxo da dança – qualquer questionamento coreográfico da identidade da dança como um fluxo – representa não apenas uma perturbação

³⁰ André Lepecki é escritor e curador, com atuação majoritária no campo dos estudos da performance. É professor e presidente do Departamento de Estudos da Performance da Tisch School of the Arts da New York University. Entre outras publicações proeminentes, é autor do livro “Exhausting Dance”, de 2005.

localizada da capacidade de um crítico de gostar de dançar, mas relevante, realiza um ato crítico de profundo impacto ontológico (LEPECKI, 2006, p. 1, tradução nossa).³¹

Como ele sugere, uma dança com espasmos continua a ser dança e tais movimentos que “quebram o fluxo” continuam a ser movimentos. A quebra de uma inércia, portanto, nunca deixa de sair deste ciclo. Mesmo com o processo terminado, para além dos movimentos imperceptíveis que sempre permanecem, há uma sensação de movimento que persiste e parece confirmar que, de diversas formas, as coisas continuam se movendo. Na obra de Paulo Monteiro (**Figura 30**) por exemplo, temos suas interferências em um bloco de bronze, que reconfigurações de algo em movimento, cortadas por outro movimento, para que possam continuar se movimentando de outras formas, mesmo que dessa última parte tenhamos uma sensação diferente da noção factual de movimento convencional.



Figura 30 - Paulo Monteiro. *S/ título*, 2013. Bronze. 10 x 2,5 x 3 cm.³²

³¹ I suggest the perception of the stilling of movement as a threat to dance’s tomorrow indicates that any disrupting of dance’s flow – any choreographic questioning of dance’s identity as being-in-flow – represents not just a localized disturbance of a critic’s capacity to enjoy dance, but, more relevantly, it performs a critical act of deep ontological impact. (Tradução nossa).

³² Imagem disponível em: <<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/paulo-monteiro>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

Seguindo a abordagem da movimentação dos materiais diante do gesto, cabe falar do trabalho de Mira Schendel. A artista, que teve papel proeminente no cenário da arte contemporânea brasileira, traz considerações a respeito do “gesto fugaz”, colocado a partir de linhas que marcam seu contato com o material. O significado das linhas por ela colocadas em papel branco (**Figura 31**), funcionam em relação com o vazio, como a mesma diz: “Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio” (BRETT, 2001, p. 66).

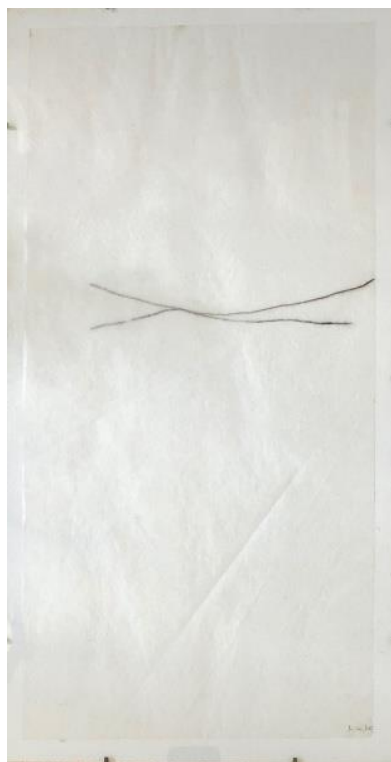


Figura 31 - Mira Schendel. *S/ título*. Monotipia sobre papel japonês, 1964.³³ 50x26 cm.

O desenho em papel de arroz, um dos muitos trabalhos que Schendel realizou nos anos 60, chamados de monotipias, trazem uma dinâmica que intercala registros, onde linhas da artistas são somadas às trazidas pelo papel, como um uma troca de gestos – estímulos para melhor utilizar as palavras de Schendel. São duas forças que se juntam. Neste sentido, Guy Brett (2001), chama atenção para o fato de as marcas feitas pela artista não se colocarem simplesmente sob a superfície do papel japonês,

³³ Disponível em : <https://www.blomboleiloes.com.br/peca.asp?ID=769>

mas sim se fundirem com ele, revelando particularidades técnicas que envolvem a conjunção do gesto ativo com a impressão passiva e reprodução – ou sua impossibilidade. Diante das linhas há a sensação de que o espaço vazio e a linha são parceiros equivalentes, que se marcam, como energias recíprocas intercambiáveis, se criando mutuamente, o que ratifica que a relação de Schendel com os materiais “[...] não se tratava mais de uma ação expressiva dominando um suporte ou campo passivo” (BRETT, 2001, p. 66).

Os vazios não são, portanto, como dito por Mira, “o símbolo vicário do não ser” (BRETT, 2001, p. 67), e sim resultado de uma relação real, que toma a linha como veículo de expressão, tornando-as seus símbolos reais. Pensar no que poderia ser a linha na gravura é processo extenso. É através dela que muitos temos o primeiro contato com a gravura em metal sem sentido estrito, percorrendo espaços por meio de uma ponta que o risca. A partir dela, começamos a interagir com a placa, fazendo-lhe sulcos, testando força, profundidade e traço. Por mais que tais linhas possam estar vinculadas a controle e domínio da técnica dentro do processo de gravação, o ato de riscar também pode ser aplicado a diferentes conexões, como no trabalho do gravador Cláudio Mubarac (**Figura 32**).



Figura 32 - Cláudio Mubarac. s.c.c.#1,1990. Gravura em metal. 32,5x27,5 cm.³⁴

³⁴ Disponível em: Mubarac, Cláudio. Cláudio Mubarac. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 33.

As linhas cruzadas de Mubarac se conectam ao fundo manchado, conferindo uma quantidade movimentos que à primeira vista parecem desproporcionais à própria natureza da linha fina. Assim como em Schendel, é surpreendente como o traço pode desencadear uma série de manifestações posteriores, como um gesto propulsor que começa o vai e vem entre a linha e o papel. Assim como as linhas de Schendel abrem espaço para as linhas apresentadas pelo papel nos espaços brancos que se assemelham a um relevo seco, as de Mubarac chegam a dialogar com os movimentos do metal, como aponta Sônia Salzstein:

Uma linha desenvolta, emancipada de todo virtuosismo técnico, e então pensada apenas como movimento: [...] o conjunto de gravuras de Cláudio Mubarac chama a atenção, principalmente, pelo empenho persistente do artista de extrair da linha esse misto de despojamento e determinação, que fariam dela uma grandeza puramente expressiva, capaz de exprimir a estrutura mais interna dos objetos (SALZSTEIN, 1997, p. 131).

O aparecimento da linha, como uma grandeza relacional, é ferramenta de contextualização, que traz o fundo, fazendo como que as coisas possam demonstrar suas qualidades em conjunto, como a qualidade inerente à linha que permite construir ou restituir, na ideia de Salzstein, não – ou não apenas – uma imagem constitutiva, mas sim seu movimento constitutivo. Entendo a constituição destas linhas não como um descobrimento ou imposição, mas como uma revelação acordada com algo que se permitiu mostrar por meio do gesto que amplia a gravura e dá espaço ao objeto, fazendo com que possa demonstrar de diferentes formas o que o constitui.

A proposição de Mubarac traz um modo de fazer que está preocupado com questões que não a excelência técnica, mas sim o que o artista considera como imagem que para ele funcione, no arranjo no qual ele se propôs em estar. Tal posicionamento é prova das capacidades de deslocamento da gravura e de sua longevidade, o que garante legitimada presença e importância no contexto da arte contemporânea, como frisa o também gravador Evandro Carlos Jardim (1997), ao pontuar que os questionamentos de Mubarac e a conseqüente criação de novos procedimentos e suportes retoma a gravura e sua história, sua própria razão de existência e “[...] permanência no tempo como fenômeno estético, pelos desdobramentos de tantas práticas e procedimentos, cuja origem ainda reside em seu próprio cerne ao se

manifestar a cada vez pelo gesto do corte e revelação da linha.” (JARDIM, 1997, p. 8).

Os desdobramentos desses dois trabalhos são maneiras pelas quais procuro entender meus experimentos no ateliê. Obras como *Intermitência* geram espaços que operam como desvelo do movimento contido no papel, que me impele a perguntar constantemente que informações me chegam através do branco. A posição de Schendel é reconfortante, me dando firmeza para seguir pensando que tais espaços são sim repletos de movimentos e marcas, tal qual a mancha gráfica que pousa em sua superfície. Assim, seria seguro dizer que tais manchas são minhas linhas, minha forma de adentrar.

Manchas que já chegam ao papel como fruto de várias outras relações, no percurso longo da gravura. Se tais manchas são como linhas, não poderia em verdade dizer que são apenas minhas – então corrijo dizendo que são também minhas, assim como de ácido, verniz, placa, tinta, prensa e agora do papel, que chega ao final adicionando sua mancha branca a está coletividade. O que foi trazido pelo papel era muito para ser assimilado apenas com uma gravura, razão pela qual continuei a investigar de que maneiras os espaços podem aparecer em diferentes configurações de mancha. Na gravura *Vão* (**Figura 33**), o cinza e preto que se espalhavam livremente, mostram-se constrictos em razão de uma adição: a marca mais definida do metal.

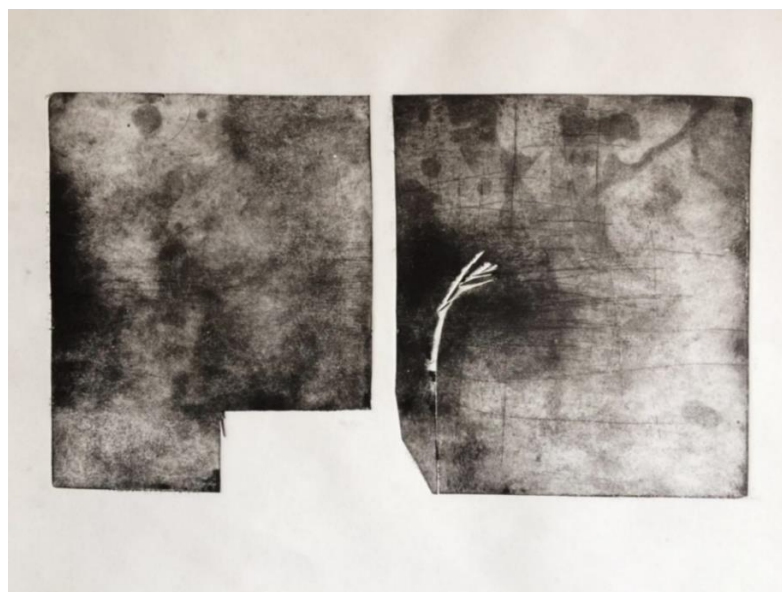


Figura 33 - Chancko Karann. *Vão*, 2018. Gravura em metal. 30x42 cm.

Aqui a demarcação feita por este é mais pesada, como dois blocos que se depositam por sobre o papel, trazendo neles o conjunto dos gestos e caminhos encontrados por ácido e verniz no espaço da placa. Esta presença massiva dá novos percursos ao branco, que passa a se movimentar por cantos mais estreitos, encontrando nos buracos do metal, vai entendendo como seu ajuntamento se dá. A gravura de Pierre Soulages (**Figura 34**), integrante da série *Eau-forte*,³⁵ por lidar com a noção de cheio e vazio, pode ajudar na análise destas relações.



Figura 34 - Pierre Soulages. *Eau-forte XIV*, 1961.³⁶ Gravura em Metal. 76x56 cm.

O trabalho do artista é marcado pelo cruzamento de áreas de “vazio” e “cheio”, na relação entre os percursos de metal e papel, onde os espaços gravados se colocam em diferentes formas, criando canais de passagem ainda mais estreitos para o branco, que se esgueira por eles, sem deixar de se revelar ranhuras do cobre. Apoiando-se em Emmanuel Pernoud, Lurdi Blauth diz:

O branco do papel dá-se a ver, e a gravura se faz centro: ‘centro forte, presente e que faz a folha inteira reagir, obrigando o vazio a se materializar, o branco tornar-se luz’ (PERNOUD, 2003, p. 39). O papel

³⁵ “Água-forte” (Tradução nossa).

³⁶ Disponível em: <http://www.bellemarelambert.com/en/oeuvre/eau-forte-xiv>

não é um simples suporte, mas parte integrante, ou seja: 'ali onde tem os buracos gravados nas placas de cobre, o papel na sua matéria vive sua vida de papel, transforma-se em contraste' (Idem, p. 54). (BLAETH, 2010, p. 1491).

Curiosamente, para além de eludir a todas estas questões, a obra de Soulages funciona, por sua visualidade, como um caminho para o derrame e contato, com escorrimentos pretos que se mesclam ao acobreado, escapando de seu perímetro. É importante voltar a este ponto, visto que é através dele que se iniciou o aprofundamento da discussão da relação entre materiais dentro de seus novos percursos. O derrame não visto como um começo, mas como uma forma de entender um momento e as possibilidades de movimento dos entes envolvidos, de um metal que recebe de vez o ácido e verniz como uma rajada de tinta que pousa sobre o papel.

Como as questões de espalhamento entre tinta e placa que foram discutidas através de Helen Frankenthaler do capítulo anterior, acredito que aqui cabem novamente aproximações que melhor tratam deste momento de queda. Com tudo o que pode ser assimilado pelas linhas de Mira Schendel, é pertinente retornar a ela, desta vez debruçando-me em suas *Bombas* (**Figura 35**).



Figura 35 - Mira Schendel. *S/título (Bomba)*. Nanquim sobre papel, 1965.³⁷. 48x66 cm.

³⁷ Disponível em : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63578/sem-titulo-bomba>

Nestas obras, feitas em papel molhado em contato com o pincel encharcado com nanquim, há a incidência de um gesto sem ponto de retorno, como o líquido que cai do copo e chega à placa, que implica tanto confiança quanto entrega. Na medida em que o pincel chega ao papel, os movimentos da tinta se tornam rápidos impulsionados pela água que a ela se junta. A junção da artista a esta relação também se dá de maneira rápida e ao mesmo tempo cadenciada.

Através do resultado da interação entre os envolvidos pode-se perceber que houve um momento de espera que se seguiu ao pouso, uma grande mancha fruto da expansão livre do preto no branco, uma observação dos movimentos que estavam sendo traçados pelos dois, que se antecedeu a uma participação mais incisiva que deixou o vai e vem das linhas agudas. São muitas as relações postas em papel e embora os dizeres de Patrícia Lambert se refiram ao que foi sentido por ela diante da obra de Mira, acredito que eles se apliquem às relações experienciadas no processo do trabalho: “[...] sensações se propagam: expansão-extrospecção-introspecção, mescla-disseminação-contaminação, fusão-diluição, contração máxima de energia, ascetismo explosivo, leveza, peso, orientações e mudanças de trajeto, movimento, tempo” (LAMBERT, 2017, p. 131).

Nos trabalhos seguintes feitos com o derrame, como *S/título* (**Figura 36**) busquei explorar e melhor entender a relação com a pincelada, o que estabelece uma relação estreita com as bombas, com gestos mais pronunciados de ambas as partes, tentando assimilar mais profundamente a cadeia descrita por Lambert.



Figura 36 - Chancko Karann, “s/título”, 2018. Gravura em metal, 21x30 cm.

O que estes experimentos de derrame guardam em comum com as bombas é a visibilidade, o fato de ter uma folha de papel ou uma placa de metal que receba um fluxo descendente ao alcance dos olhos muda a forma como se percebe ou se age. Ver e agir diante do processo que acontece na placa representa uma mudança no modo de gravar que torna a queima visível, ponto em que a gravura pode ser aproximar, por exemplo, da pintura. A respeito da visibilidade, Marco Buti (1995) aponta uma especificidade do âmbito da gravura, onde a busca por uma sintaxe específica suscita considerações a respeito da materialidade, o que, em razão da não visualidade presente em muitas partes do processo de gravação, tem procurar outras formas de assimilação, uma vez que na gravura, “[...] em lugar da visualização direta da matéria significativamente estruturada, como na pintura ou escultura, vemos apenas seus rastros impressos no papel” (BUTI, 1995, p. 30).

Com o estabelecimento da visibilidade, ao menos em uma parte específica do processo, pude reduzir estas distancias, estabelecendo relações análogas com diversas expressões do movimento, o que me permitiu aproximação com o Contato Improvisação e análise dos corpos moventes, pensando na placa como um tablado mole de cimento fresco onde ácido e verniz deixam seus rastros, que constituirão a gravura. Me pareceu inevitável, diante da colocação do metal como tablado, não pensar na concepção de tela como arena que Rosenberg – o que me trouxe de volta a pintura – aplica em suas considerações a respeito dos *action painters*,³⁸ dizendo que “[...] a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual se age – mais do que um espaço no qual se reproduz, se analisa ou se ‘expressa’ um objeto, real ou imaginário” (ROSENBERG, 1974, p. 12).

Sou afeito à concepção de arena no que concerne às reflexões sobre a ocupação do espaço, o acontecimento e encadeamento entre “[...] concentração e relaxamento de vontade, passividade, espera atenta” (ROSENBERG, 1974, p. 16), considerando automatismos e espontaneidades. Contudo, por mais voltadas aos materiais e à observação, estas ideias parecem ter perdido força diante das construções de mitos particulares que acabaram por colocar o artista em uma posição que permitiu uma psicologização muito forte de suas ações – como no caso de Jackson Pollock, artista central do expressionismo abstrato americano.

³⁸ “Pintores de ação”, tradução nossa.

Não quero sugerir com isto que minhas ações sejam desprovidas de construção pessoal, o que seria impossível – movimento, planejamento e controle são conceitos que permeiam minha vida, me seguindo. A liberação de controle e previsão do movimento faz sentido para mim pessoalmente. Acontece que o que ocorre – queda, espalhamento, queima – é tão importante quanto o que carrego, de modo que sou apenas uma pequena parte de um meio em movimentação constante.

Tampouco quero negar a importância de Pollock (**Figura 37**) na construção de um movimento que traz uma relação ampliada com o espaço, caminhando sobre a tela estendida, e na conexão com ela pôde instalar diferentes conexões com o objeto, diluído os limites entre o que é da tela e o “espaço real.”



Figura 37 - Jackson Pollock.³⁹

Em “O legado de Jackson Pollock” (1958), Allan Kaprow comenta:

Pollock, segundo o vejo, deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana, e até mesmo ficar fascinados por eles, sejam nossos corpos, roupas, quartos ou, se necessário, a vastidão da rua 42. Não satisfeitos com a sugestão através da pintura de nossos outros sentidos, devemos utilizar as substâncias específicas da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato (KAPROW, 2006, p. 44).

³⁹Fonte: (Evelyn Toynton, 1950). Disponível em: <<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/june/12/pollock-signature-misspelled-in-the-knoedler-case/>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

O que é apontado por Kaprow não só reforça a possibilidade de utilização de uma vasta gama de materiais cotidianos como matéria prima para a arte, mas traz também a reflexão a respeito do espaço alavancada por Pollock se relaciona também com uma questão de organização do movimento, e a percepção do artista de que nem todas as configurações daquela arte moderna estavam vinculadas à uma finalidade específica, um sentido de fim predeterminado ao qual se aplicaria a noção de esboço, como ensaio para se atingir uma figura predeterminada a ser representada. No decorrer do século XX, o movimento da mão sobre a tela passa a ganhar cada vez mais importância, na medida em que “as manchas, as linhas, os borrões se tornaram cada vez menos ligados a objetos representados e passaram a existir cada vez mais por conta própria, de maneira autossuficiente” (KAPROW, 2006, p. 39). A entrada de Pollock no espaço da tela reorganiza aspectos da pintura na proposição de seus movimentos, revogando um senso de ordem e artificialidade, inculcado no paradoxo da nova visualização do espaço.

Com a dança do *dripping*,⁴⁰ como Kaprow coloca, a integração do artista com o espaço torna difícil ver o todo ou ter uma visão mais prolongada das partes, o que dá diferente valor ao gesto habitual. A aproximação e visibilidade parecem de fato trazer ironias a respeito do conceito de todo. Na gravura, na medida em que participo do processo com mais movimentos e proximidade de placa e ácido, o modo como os percebo passa a ser diferente, posto que de tão próximos posso vê-los como meus pares, perdendo a noção de controle sobre seus espaços. Tantos são os movimentos que o derrame ocasiona que se tornou impossível para mim ter qualquer sentido de superioridade sobre a situação, visto que fazia parte dela de maneira pronunciada que me impelia à ação e aproximação com os materiais.

Esta mudança de relação me levou a procurar demais formas de entender o que o material significava nesta posição quase personificada. Neste sentido, o direcionamento do grupo Gutai – grupo artístico japonês formado na época do pós-guerra – na busca de novos impulsos das formas práticas existentes, voltado para o componente físico da execução, influenciado por Pollock, dando prevalência à

⁴⁰ Nomenclatura dada à técnica de Pollock. A tradução do termo para o português faz alusão ao gotejamento, assim como à ideia de molhado, ou ensopado.

matéria, conectando-se com várias formas de arte, como música, dança e cinema, se soma às referências postas até então na construção de um entendimento.

No Gutai, a significação do processo na construção de um todo era acentuada, na construção de uma relação do corpo com o material. Nesta relação, muito embora o corpo fosse parte contundente do processo, ele não era priorizado em detrimento dos materiais, em favor de uma relação posta como uma colaboração mútua. A maneira de se relacionar com os objetos era ampla – Yoshihara Jiro, artista redator do manifesto Gutai, defendia o contato sem mediação entre artista, gesto e material nesta conjunção. No manifesto são demonstradas “suas intenções em favor da criatividade que confere vida ao material, em elevação que não o altera ou destrói, elevando-o nesta plenitude à altura do espírito” (MOROE, 1994 *apud* ZANINI, 2018, p. 135).

Desta maneira, a realização dos eventos do Gutai envolviam a utilização do próprio corpo, com resultados que habitam território inclassificável. Kazuo Shiraga, ao pintar com os pés, subverte o caráter silencioso da performance na pintura (**Figura 38**), obtendo resultados que podem ser vistos como caminhos entrecruzantes fruto de novas formas de contato com os materiais, em manifestações que propunham a construção de um ambiente de interação que Shiraga chamou de “explêndido playground”, descrito como “um sítio livre que pode contribuir para o progresso da humanidade” (MONROE; TIAMPO, 2013, tradução nossa).⁴¹



Figura 38 - Kazuo Shiraga pintando, 1983. ⁴²

⁴¹ “A free site that can contribute to the progress of humanity”.

⁴² Disponível em: <http://ackermansfineart.com/kazuo-shiraga/>.

3.3 Aperto de Mão/Grito do material

A cada experimento e reflexão a relação com os materiais se torna mais forte. As formas de pensar esta aproximação vão se modificando na medida em que tento entender suas existências, colocadas ao lado da minha. As ideias trazidas pelo Gutai acentuam este caráter de equilíbrio relacional, o não ocorre sem que alguns limites sejam estabelecidos. No manifesto do grupo, Yoshihara Jiro diz:

Na Arte Gutai, o espírito e a matéria humanos apertam as mãos, mantendo distância. A matéria nunca se compromete com o espírito; o espírito nunca domina a matéria. Quando a matéria permanece intacta e expõe suas características, começa a contar uma história e até grita (JIRO, 1956).

Por mais que as palavras de Jiro pareçam duras, as entendo como um direcionamento que fortalece ainda mais a junção. Para que possa estabelecer uma relação de proximidade, por vezes é necessário exercitar a distância, que não necessariamente é física e funciona como um sinal de respeito, para evitar quaisquer subjugações. O metal não se compromete por meio de minhas ações, indo até onde suas características o levam, se mantendo fiel aos seus códigos, o que torna a ideia de dominação cada vez mais distante. O fato de alguns resultados me surpreenderem mostra simplesmente que nunca conhecerei todas as suas possibilidades.

Cada vez mais vou entendendo o processo de gravura em metal como um recorte no qual os materiais apresentam comportamentos específicos, mas sempre encontram espaço para demonstrar seu potencial como força autônoma. A relação entre os objetos esperados e obtidos são frutos da compreensão das leis de existência dos materiais, como Marco Buti aponta:

“No processo gráfico, defrontamo-nos constantemente com a matéria e suas leis. Sempre que não as compreendemos, a visualidade que é sua consequência não se articula plenamente. A solução é refazer. A gravura não alimenta ilusões, nega a aparente realização, a auto-indulgência” (BUTI, 1995, p. 91)

O ato de refazer é possível, considerando o resultado como a concretização de um pensamento, um depósito das sensibilidades do artista, na conjunção entre o pensar

e fazer. A elaboração da gravura, o contato com os materiais é acompanhado por um processo mental, um conjunto de conexões, influências e desejos levadas ao trabalho com o metal. A compreensão da técnica como um projeto intelectual, vem da associação destes anseios com as qualidades dos materiais e a observação de suas respostas:

[...] a partir do momento em que se associa a gravura a um projeto poético, o artista seleciona no arsenal técnico disponível apenas o necessário para produzir os signos correspondentes à manifestação integral de seu pensamento afetivo, incluído dúvidas e desejos (BUTI, 2002, p. 17).

A discussão do intento e significação da manifestação através da impressão é vasta, no entendimento de seus engendramentos, no que o uso e seleção dos materiais pode representar como veículo das aspirações do artista. Como gravador e professor da Escola de Belas Artes da UFBA, Evandro Sybine diz:

Com a matriz, podendo ser de madeira, metal ou pedra e, usando recursos, como a incisão direta ou até mesmo a sedução táctil dos ácidos, a sensibilidade da superfície dura é modificada, e a representação do sensível, na matéria dominada, faz surgir o estado físico de um corpo, por meios artísticos e técnicos. A arte de gravar torna-se uma importante linguagem artística e com grande potencialidade para exploração poética” (SYBINE, 2010, p. 21).

Sybine guarda relação íntima com a gravura, sob a qual se debruça há décadas, sendo um dos responsáveis pelo meu primeiro contato com a gravura e fascínio com suas relações e materiais. Em suas reflexões a respeito da gravura como impresso, traz a exposição de uma relação afetiva com o papel, trazendo-o como elemento contíguo ao gravador, no ponto em que carrega em sua superfície o resultado da imagem da matriz geradora. Trata esta relação fazendo alusão a Gaston Bachelard, que expõe nesta relação com o papel, com seu grão e sua fibra, uma rivalidade com a mão do artista, a qual chama de “mão sonhadora”. As reflexões deste autor não se restringem ao papel, como pode ser visto em suas considerações a respeito desta mão:

É sempre mão obreira que, em devaneios da vontade, enfrenta qualquer tipo de matéria: pedra, ardósia, argila, madeira, cobre, zinco. [...] Que não recua diante do adversário, antes aceita suas

provocações, pois sabe que ‘a matéria é o primeiro adversário do poeta da mão’ (BACHELARD, 1994, p. 25).

Meus questionamentos a respeito da visão de dominação e rivalidade estão expostos neste escrito – e acredito que estarão por muito tempo em meu trabalho. O que não significa que o entendimento e caminho poético de quem a compartilha sejam de qualquer maneira enfraquecidos ou deslegitimados. Na produção de sentidos da gravura em metal, a comunicação entre artista e matéria é o caminho para constantes relações e reorganizações, onde: “o trabalho real com a gravura depende da educação da sensibilidade às qualidades e reações específicas dos materiais, que não é verbalizável” (BUTI, 1996, p. 109).

Apoiado nisto está o entendimento de que a condição irrevogável para o trabalho com a gravura é a assimilação e respeito à existência e importância do material – penso que ninguém trabalharia com o metal ou ensinaria o ofício sem estar seguro disto, e do fascínio e conforto que isto traz. O que se pode dar de muitas formas: para uns, a melhor maneira de dignificar o material, respeitando-o, é o estabelecimento da rivalidade, onde ele é colocado como um adversário à altura na concretização de uma poética, que vem à tona a partir da matéria dominada. Este, simplesmente, não é o caminho que sigo, principalmente por não acreditar que tal dominação seja possível – razão pela qual carrego comigo as palavras de Yoshihara postas acima. Este é o cerne de minha vertente poética, que encontra acolhimento também nas palavras de Nancy Pereira, que ao se referir a gravura, comenta:

O domínio pleno da matéria, o domínio técnico nem sempre é uma intenção artística. O que se prevê no começo não é exatamente o que se torna o resultado final. A interferência do fazer é bem vinda no momento em que apresentam novidades às próprias intenções iniciais, somadas ao resultado final (PEREIRA, 2006, p. 39).

A ausência de dominação não implica, no entanto, a de desafio. O trabalho *Challenging mud*.⁴³ (**Figura 39**), de Kazuo Shiraga, é um ótimo exemplo disto. Ao se lançar na poça de lama, Shiraga aceita os desafios de locomoção, entendendo que assim como ele age na matéria, a mesma age sobre ele, ocasião em que “O artista

⁴³ “Lama desafiante”(Tradução nossa).

finalmente renuncia ao domínio do controle sobre o material e faz parceria com ele”⁴⁴ (KOWALSKI, 2014, tradução nossa), no aperto de mão sugerido por Yoshihara.



Figura 39 - Kazuo Shiraga. *Challenging Mud*, 1955.⁴⁵

Diante destas relações, retomo o termo de Bachelard e me pergunto: o que quer minha mão sonhadora?

É seguro dizer que caminho na direção do equilíbrio com os materiais, tentado estabelecer cada vez mais o aperto de mãos, entendendo-os em sua autonomia. Em meu intento, trago minhas vivências e observações como maneiras de absorver o que me é dito – os gritos da matéria, assumindo a impossibilidade de escutar todos eles. Acredito que, em maior escala, vejo meus percursos poéticos não como algo a que o metal terá de se moldar, simplesmente, e sim que este processo é simultâneo.

Neste sentido, não sei dizer se minha mão vai longe ou aproxima – talvez os dois. Se pensarmos que o Gutai, por exemplo, constrói ambientes diversos para a concretização desta parceria, ou como Kaprow disserta sobre a atenção, é possível dizer que a volta mental é grande, para que um dia possa alcançar um equilíbrio tão simples e grandioso.

⁴⁴ “The artist ultimately relinquishes the mastery of control over the material and enters into partnership with it”. (Tradução nossa).

⁴⁵ Disponível em: <http://magazine.art21.org/2012/06/11/on-the-blurring-of-art-and-life-or-toward-a-more-human-experience/#.XTuUg-hKhPY>

Observações e analogias voltam ao metal, ponto em que penso meu trabalho como uma autorreferência deste, uma “semi-auto-biografia” construída em conjunto. Não busco, porquanto, representar nada que não seja parte de metal, papel e tudo mais que se coaduna na impressão. Tudo que está posto é fruto desta escrita. Por mais que, na exposição de vontades e ações dos materiais, possa parecer ausente de vontades minhas, não é esse o caso. Tais posicionamentos reforçam a posição de coautor que procuro assumir, o que não obstante requer ação. Voltando a Shiraga, nota-se que o ambiente de *Challenging mud* foi instaurado para o encontro entre lama e artista, para que pudessem estabelecer parceria, o que não significa uma violação das qualidades de ambos e sim uma comprovação de suas maleabilidades e possibilidades de deslocamento. Assim tento encarar minhas interações, nos moldes da coautoria, onde parte é feita por mim, outra pelos materiais, por vezes pelos dois. Certamente, o discurso de aproximação e até fusão pode aparecer mesmo nas obras que parecem muito pessoais, que poderiam ser tomadas como representações muito claras de uma individualidade que se utiliza do objeto para se manifestar na temática do trabalho. É o caso de *Neon templates of the left half of my body taken at ten inches interval*.⁴⁶(**Figura 40**), de Bruce Nauman.



Figura 40. Bruce Nauman. *Neon templates of the left half of my body taken at ten inches interval*. Tubos de neon, 1966.⁴⁷ 178x23x15 cm.

⁴⁶ Gabaritos de neon da metade esquerda do meu corpo tomados em intervalos de 10 polegadas. (Tradução nossa).

⁴⁷ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/195765915038428077/>.

O trabalho foi feito nos moldes do corpo do artista, em gabaritos que se movimentam na medida dos movimentos dele, poderia por um lado tratar deste corpo, sua singularidade e existência física incontestável, compartimentado em sete partes. É, logicamente um corpo singular, como todos são, o que poderia tornar a obra bastante pessoal, como uma afirmação de si mesmo acima de tudo, como indivíduo que é dotado de uma certa altura, e condições particulares. Contudo, o cerne da obra não está aí, como o artista aponta ao ser perguntado se pelo fato de o trabalho ter o formato de seu corpo ele os considerava um trabalho que evocava, por parte do público, uma presença do artista, ao que respondeu:

Não, acredito que estas coisas foram, em verdade, bastante impessoais. Eu acredito que me usei como objeto. Talvez impessoal não seja a palavra certa. Acredito que a ideia seja ir do específico ao geral. Talvez ocorra do mesmo modo quando se faz um auto-retrato, como Rembrandt fez e muitos outros, onde você não é muito o ponto de interesse – você está fazendo uma pintura, mas você está fazendo um exame de si mesmo, mas também uma generalização que vai para além de você mesmo (NAUMAN, 2001,p. 249).

Ao se considerar objeto, Nauman se torna também um material, “matéria prima como outra qualquer, passível, portanto, de ser testada”⁴⁸ (BENETTI, 2013, p. 33). Não estou certo, também, se impessoalidade é a palavra correta, mas acredito que ela foi a melhor forma encontrada por ele para estabelecer um senso de igualdade, contestando uma ideia de superioridade expressiva do indivíduo sobre a matéria. Trata-se, portanto, da constituição de algo que vai para além dele mesmo, mas da qual ele é parte igual.

A gravura, para mim, se mostrou um ambiente propício para o estabelecimento do equilíbrio, visto que repleta de momentos onde o protagonismo é intercalado: “O termo processo – processo controlado, mas que coloca provisoriamente a intervenção manual em suspensão em proveito do fenômeno químico onde a ação do gravador é confiada ao princípio ativo do ácido” (BLAUTH, 2005, p. 1491). Dentro das

⁴⁸ A afirmação de Benetti é indicativa da intenção de estabelecer o corpo em estado bruto, “sem as marcas características da individualidade de Nauman, já que se trata de empreender um exame que possa ir além de si mesmo” (BENETTI,2013,p. 33), o que distancia o artista do que a autora chama de correntes “expressivas”, presentes em grande parte dos artistas que integram a *body art*, arte *povera* e pós -minimalismo.

perspectivas de parceria com o metal estes momentos podem ser vistos como aqueles em que ele pede distanciamento, para se resolver com o ácido sem minha interferência, que já me foi concedida quando coloco a placa no ácido.

Aqui se dá uma questão curiosa: a busca desta relação de coautor faz com que sempre revise modos anteriores de fazer gravura, para vê-los de uma nova perspectiva. Justamente por tudo que a ausência da bacia me trouxe, faz sentido voltar a ela, visto que metal e ácido não eram mais vistos da mesma forma, assim como minhas ações, que gradativamente passam a ser vistas como pontos de ignição, estímulos e sugestões de trajeto para que o metal continue seu percurso – que pode ser tortuoso.

Deste modo, levo o metal de volta a bacia, desta vez em contato com ácido nítrico cru, não diluído, cuja capacidade de corrosão em curtos períodos é maior, pensando no que seria então mergulhar no líquido escuro, que cria sulcos e desníveis decorrentes da retirada das camadas de pele do metal, testando as capacidades da forma. Tomando a gravação em metal como um processo que envolve a produção de sulcos que operam como caminhos marcados que atraem a tinta que neles se deposita, é possível tomar a submersão no ácido não diluído como uma versão mais agressiva dos procedimentos da gravura, onde o itinerário de ácido e metal se torna algo que excede tanto os métodos de gravação mais convencionais, como a proposição de movimentos propostos em meus experimentos anteriores. Os movimentos desempenhados pelos materiais se potencializam, fazendo com que a queima ganhe um sentido mais drástico.

A queimadura se torna quase palpável, como que feita por fogo que dilacera a carne, fazendo com que o ácido faça jus ao temor que tal vocábulo inspira, suspendendo a suavidade das bailas. O que aqui acontece é cru e repentino – a partir do momento em que a placa é mergulhada na bacia dá-se início a um incêndio, que produz uma fumaça amarelada (**Figura 41**) e tão asfixiante quanto a que resulta do fogo que consome o que encontra pela frente.



Figura 41 - Registro em ateliê, feito por Lia Cunha. ⁴⁹ MAM-BA, 2018.

Neste ponto, as conjecturas a respeito da minha participação neste processo passam a ser menos voltadas para a uma finalização da gravura, visto que essa se tornou secundária ante ao acontecimento maior dos vapores emergentes. Aqui, o momento de intervenção diz respeito à própria forma do metal, escapando neste momento da preocupação com a maneira como as marcas ficarão dispostas. Há uma modificação, uma reorganização em sua apresentação inicial, posto que o ácido lhe arranca pedaços inteiros, do antes era uma chapa retangular. Desta maneira, o resgate da placa pode ser análogo a um salvamento, envolto no mistério da dúvida a respeito do que emergirá ao final da queima.

A fumaça e o caos gerado pela corrosão tornam difícil a chegada à bacia, como que situada em um cômodo em chamas. É preciso cuidado para adentrar e interromper o borbulho catártico, ainda que os vapores perdurem. Voltando a me perguntar o que significa estar nesta relação, me apresso a retirar a placa para que, em primeira instância, seja possível respirar. Nesta retirada, a apreensão se torna difusa: é sabido que o ácido marcará o metal de forma avassaladora e apesar disto o desvelo carrega

⁴⁹ Cedida por Lia Cunha.

uma genuína curiosidade a respeito da maneira como isto tudo ocorreu – que traçados podem ser percebidos? E o que eles nos dizem?

O que tinha forma definida se transforma, se tornando mais irregular, marcado por novos relevos, como pele rearranjada pela queimadura. A placa não se coloca mais como uma superfície lisa, como o tablado metafórico ao qual já me referi, dotado de protuberâncias e uma maleabilidade que o faz parecer mais uma carcaça, algo antigo que passou por demasiados intemperismos (**Figura 42**). É interessante como impacto gerado que parece ter sido fruto de vários acontecimentos postos ao longo do tempo, seja fruto de algo que durou tão pouco. Dada a força do ácido, apenas alguns minutos foram necessários para que o metal passasse de algo duro para algo frágil, a ser manipulado com cuidado. De certa maneira, o cobre mais parecia um pedaço de papel antigo, carcomido pelas traças do nítrico. Por mais analogias que possa tecer, ainda estava lá e ainda era metal.



Figura 42 - Placa após a saída da bacia, 2018.

A retirada da placa evoca questões a respeito da minha ação. Acredito que o fato de dar início ao processo e tirar a placa da bacia não são momentos em que me sobreponho ao material. Compreendo que isso possa demandar uma certa suspensão de descrença em nome da poética. Mas se tomarmos estes processos como recortes de existências maiores, vemos que as posições de instaurar começos e términos se

alternam, sem que isso signifique uma superioridade instaurada. Shiraga, por exemplo, estabelece um momento para adentrar a lama e outro para sair dela, sem que isso modifique a natureza do diálogo que os dois procuraram estabelecer nos momentos em que estiveram juntos.

Outro ponto a ser considerado é o estado da placa que saiu da bacia. Tomando a relação de ácido e placa, é possível entender que por vezes as interações geram modificações intensas. Neste sentido, o “permanecer intacta” dito por Yoshihara Jiro ganha diferentes conotações, não estando vinculada à manutenção de uma configuração física ao início do processo e sim à forma como ele é tratado e se posiciona dentro deste. O trabalho *Passing Trough*.⁵⁰ (**Figura 43**), de Saburo Murakami é um bom exemplo – ao se lançar em painéis de metal, rasgando-os, o artista não traz a destruição da matéria, mas sim uma transformação que a fortalece.



Figura 43 - Saburo Murakami. *Passing Trough*, 1956 ⁵¹

As ações do ácido, pelo que pode ser visto na placa podem ser remontados em lógica semelhante, no atravessamento que produz rasgos, que contam um caminho a partir de uma provocação, ignição representada pelo depósito no líquido. Ação que não

⁵⁰ “Passando através”. (Tradução nossa).

⁵¹ Disponível em: <https://www.pinterest.ru/pin/313000242849292116/>

poderia estar mais distante de uma relação de controle para como o metal, posto que este emerge da situação mais forte do que jamais havia sido para mim, provando a sua autonomia como um sobrevivente que carrega as marcas de suas agruras, aprofundando a relação análoga com o “corpo original”, como antes dito por Blauth (2005).

A existência e as marcas deixadas no metal provocam uma questão acerca do próximo passo. Dada a intensidade do resultado, há de se perguntar se esta não poderia ser algo forte o suficiente, uma gravação que independe do papel, incitando a pergunta ainda não respondida que volta a se colocar: o que de fato configura a gravura em metal? Se a tomarmos como uma linguagem, chegamos à organização de sentidos proposta por Marco Buti, que propõe “uma sintaxe tão rigorosa quanto a verbal, mas seu sentido é inseparável da materialidade” (BUTI, 1996, p. 108). Isto porque, sem dúvida, a gravura é um ente físico, resultado de uma série de relação que envolvem outros componentes que compartilham esta mesma condição, e as possibilidades que envolvem são objeto de profunda análise. Partindo da presunção da impressão como objetivo final apresentada por Buti, a cadeia de ação da gravação seria tida como um conjunto de passos relacionados a esta concretização, como o autor defende, frisando:

Existem importantes manifestações da linguagem gráfica, pré-históricas, históricas, e mesmo contemporâneas, que não visam a impressão. No entanto, a partir de sua descoberta e aplicação, a infinita maioria das realizações gráficas se baseia na gravação de uma matriz para posterior impressão. Pelo menos até o presente momento, é adequado centrar a discussão neste aspecto central (BUTI, 1996, p. 108).

Assumir a centralidade da impressão não é mais uma certeza dentro da gravura, diante do acontecido com a placa, que foi algo muito grande para ser tido apenas como um passo para chegar ao papel. Contudo, o impacto da queima e o resultado por ela deixado me fizeram voltar ainda mais minha atenção para o significado de ações específicas dentro da cadeia de gravação. A ausência de um fim definido permitiu com que pudesse estabelecer em cada ação e sua respectiva consequência como um processo que poderia se encerrar em si mesmo – ao menos em potencial.

De certo, há, tradicionalmente, uma preocupação com cada etapa que é inerente ao próprio espectro da ação, mas que parece estar mais agravada no processo de gravura em metal, o que se deve ao fato deste não apresentar um resultado imediato, se tomarmos a impressão como finalidade de cada uma das etapas que a precedem. Como Buti aponta, os procedimentos são indiretos, voltados para um objeto que ainda não existe: a gravura finalizada, com tinta posta em papel. Assim, uma série de ações da estrutura de gravação poderiam ser tidas como um conjunto de atos preparatórios subsidiários ao momento final, mas que, por sua vez, demandam uma organização prévia. Como consequência desta visão, forma-se uma cadeia de ações subordinadas, que funcionam em camadas, onde cada uma garante o andamento da que a sucede. Tudo isto reforça o lado técnico da gravura, representado com este conjunto aparentemente interminável de operações.

Dentro desta soma de atos existe, no entanto, algo de muito subjetivo, que abre caminho para o diálogo com os materiais e a experimentação. Pensados de maneira mais pragmática, todos estes acontecimentos processuais podem ser vistos como relações factuais de causa e consequência, como de fato também são. No entanto, considerando a minha presença e ação neste processo, muitas destas etapas se ampliam, passando a ser objeto de minha atenção, como se a partir de um dado momento tenha se tornado possível entender melhor o que acontece.

Como indivíduo, não estou imune à correlação da subjetividade com os acontecimentos, e tampouco ignoro que derrames, mergulhos e espalhamentos já me percorriam no processo de gravação muito antes que eu voltasse minha atenção para eles como algo além de etapas e possíveis obstáculos à glória da impressão. Por algum tempo, houve o desejo de encarar o processo de gravação como uma teoria, tomando a sua prática como algo a ser superado.

Está clara, ao longo do presente escrito, a inviabilidade de tal atitude. A conversa não verbal ocorre, entre o artista e o material e a educação da sensibilidade vem justamente da colocação deste como um equivalente, através do respeito mútuo entre as respectivas esferas sensíveis.

No momento em que a possibilidade de ação me é devolvida é preciso estar atento para a escuta das sensibilidades, ouvir o grito. Certamente há muitos caminhos dentro da confirmação do cobre como objeto. Seria possível, a partir da corrosão não imprimir

e estabelecer a gravação como findada, e neste sentido escreveríamos juntos uma história diferente, igualmente legítima. No trabalho de Marie Lund (**Figura 44**), o metal queimado segue para estabelecer relações com a parede e os espaços gerados por sua corrosão, estabelecendo um diálogo outro, onde, a partir do sugerido pelo título *Grip*,⁵² pode trazer relações com aderência, ou falta dela; com a possibilidade de puxar o metal da parede através do espaço aberto para que a mão o segure, para além de estabelecer nítidos espaços de diferença entre o pregado polido e o abaulamento proveniente do calor.



Figura 44 - Marie Lund. *Grip*. Cobre, 2018.⁵³ 121,5x60x7,5 cm.

⁵² A palavra tem várias traduções possíveis para a língua portuguesa, vinculados á noção de aperto, pegar com a mão e firmeza. (Tradução nossa).

⁵³ Disponível em: <https://croynielsen.com/exhibitions/marie-lund-face-to-back/>.

Há ainda o trabalho de Laurita Sales (Figura 45), suscita o questionamento do papel, ao fazer uma relação entre os processos de queima industrial e o procedimento da água-forte, a partir da qual realiza obras que são objetos tridimensionais, em um processo independente da impressão, “[...] criando ‘gravuras-esculturas’ – ‘formas que rolam’, no dizer da artista – em evidente reflexão sobre as tradições da gravura em metal” (MARTINS, 2012, p. 82)



Figura 45. Laurita Salles. *S/ título*. Latão Gravado, 1995.⁵⁴ ø6x50 cm.

Dentro dos trajetos que proponho ao metal, mantive a impressão, não por inclinação conservadora, tomando esta possibilidade como a única finalidade possível, mas por enxergar como um percurso tão válido quanto estes outros, a partir do qual poderia continuar dialogando com o metal – não nego que minha curiosidade não me afastaria de ao menos tentar. Não há obrigação em imprimir, mas diante das possibilidades e reflexões oferecidas pelo papel em experimentos anteriores, esta via se torna também forte.

Com os papéis disponíveis, resolvi, também observar como o metal deixaria seus registros em uma superfície que não o branco. Foram feitas, de início, duas impressões (**Figuras 46 e 47**), que apresentaram resultados bem distintos.

⁵⁴ Disponível em: Gravura em campo expandido. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012, p. 82.



Figura 46 - Chancko Karann. *O vapor precede a queimadura*, 2018. Gravura em metal, 35x60 cm

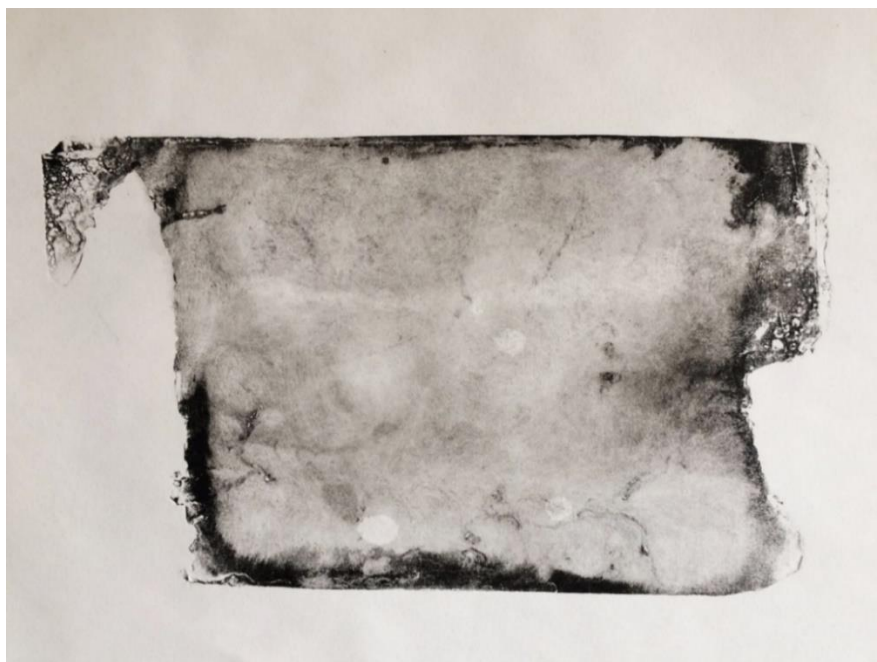


Figura 47 - Chancko Karann. *S/título*, 2018. Gravura em metal. 30x42 cm.

Na primeira, que intitulei *O vapor precede a queimadura*, as marcas deixadas por tinta e placa possuem um caráter fugidio, apresentando um registro ao mesmo tempo suave e inquieto, como que se movimentando para fora do papel. Como um vapor, parecia que não ficaria ali por muito tempo, em verdade já saindo nas partes onde o branco não se nota, mas cuja passagem pode ser atestada pelos contornos que o cercavam. Os espaços da ausência de tinta funcionam, por outro lado, como uma espécie de nota secreta, compartilhada pelo metal a mim, posto que ambos podem buscar o que foi uma vez um retângulo.

A segunda, em papel branco, traz uma marca mais robusta, em que a placa se apresenta queimada, com seus veios expostos, buracos e bolhas deixadas pela passagem do ácido, que deixa rastros pretos nos pontos onde mais se demorou. Esta aparência, no entanto, não o afasta tanto da ausência de tinta da impressão anterior. Como se vê, as bordas quase já não têm tinta, apresentando um relevo seco, marca do contato entre metal e papel.

Na medida em que a fixação da tinta ia se tornando cada vez mais difícil a cada impressão, e os relevos secos foram aparecendo cada vez mais, percebi que a possibilidade de reprodução daquela imagem, nos modos convencionais da tiragem da gravura era quase nula. Assim como a placa de Lund, essa também era abaulada, dobrada pelo ácido, o que inviabiliza o ato de entintá-la uniformemente. Ademais, o aparecimento gradual dos relevos indicava que a placa se modificava a cada passagem na prensa, com dobras que se tornavam cada vez mais flexíveis a ponto de quase partir, o que torna cada impressão diferente – não que estivesse deliberadamente perseguindo a tiragem, mas a atenção ao ácido e metal fez com que as experimentações com diferentes modos de entintagem assumissem, momentaneamente, uma posição secundária.

Contudo, sua posição volta a ser forte aqui, na medida em que esta placa trouxe uma nova relação com a tinta. Em lugar da grande quantidade, o metal mostra que a relação com seus relevos parece ser mais forte em sua ausência ou gradual diminuição de participação.

Todos caminhamos marcados (Figura 48) traz o começo da escuta desta demanda, intercalando pontos de presença forte da tinta escura para a movimentação para pontos onde esta não está mais tão presente, juntando as duas maneiras como a

placa se apresentou, explorando os movimentos da placa pela superfície do papel, como maneira de explorar as formas pelas quais o metal continua marcando. Nesta instância, minha aproximação com o metal fica mais forte, uma vez que posso encarar suas respostas como algo semelhante à de um indivíduo, que com suas marcas e novas configurações postas a cada “mergulho”, vai tendo de procurar novos caminhos.



Figura 48 - Chancko Karann. *Todos caminhamos marcados*, 2019. Gravura em metal. 66x30 cm.

O caminhar do metal por sobre o papel revela, sobretudo, o impacto das marcas deixadas pelo ácido em sua estrutura e a forma como ao passo que a tinta vai se esvaindo, tais marcações se tornam contíguas às do papel, deixando mais proeminente o encontro dos relevos dos dois. Daí, entendi que esta era a relação que ali estava sendo reivindicada, elevada a partir do arrasto. Este arrasto como forma de conexão, me levou novamente ao *Challenging Mud* de Kazuo, percebendo o que me foi dito por estes materiais como um direcionamento semelhante à experiência que Shiraga submeteu a si mesmo e a lama. Uma troca baseada nos desafios propostos para ambos, um que a movimentação é lenta e exige uma resiliência tanto do artista quanto da lama para continuar.

Esta relação foi ponto de partida para a série *Challenging paper* (**Figuras 49 a 53**). Nela, há também este lançamento, através do qual o metal queimado e cortado, segue marcando a superfície do papel como se este fosse a poça a se atravessar,

modificando-o, e deixando em cada passo dado, uma marca que vai se repetindo e avançando, no movimento contínuo e obstinado ainda que errático.

De minha parte, posso dizer que experimento também uma exaustão em favor desta relação, visto que cada gravura que compõe a série é fruto de inúmeras passagens na prensa, embora em apenas uma ida,⁵⁵ onde cada avanço do metal é a marca de uma nova impressão, o que faz com que meu contato com ela seja também um tipo de arrasto que se prolonga no giro sucessivo da alavanca e que, de maneira tangencial, toca a questão da reprodutibilidade e construção da tiragem, sendo ao mesmo tempo uma e muitas gravuras que se movem pelo mesmo papel.

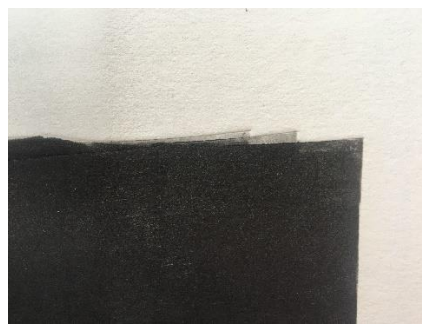
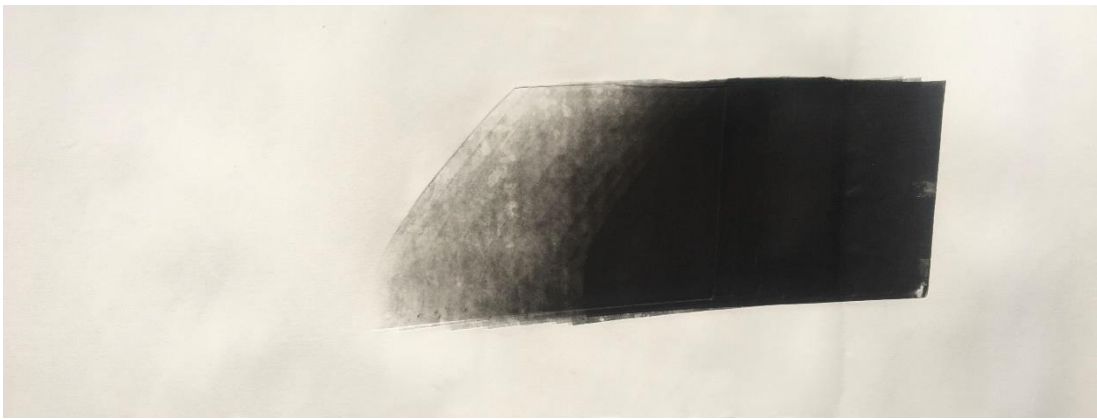


Figura 49 - Chancko Karann. *S/título*, 2020. Gravura em metal. 70x30 cm (detalhes abaixo).

⁵⁵ Neste processo, não houve a retirada de papel e placa da prensa, e sim sucessivas pequenas movimentações do metal, for mim impulsionadas. A cada arrasto, o papel, suspenso e ainda preso pelo peso do cilindro da prensa, era novamente pousado para que outra impressão fosse feita.

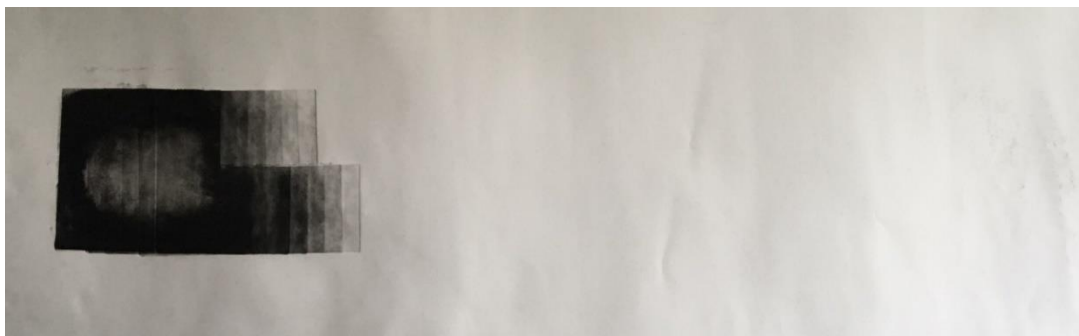


Figura 50. Chancko Karann. *S/titulo*, 2019. Gravura em metal. 100x30 cm.



Figura 51 - Chancko Karann. *S/titulo*, 2019. Gravura em metal. 62x30 cm (detalhe abaixo).

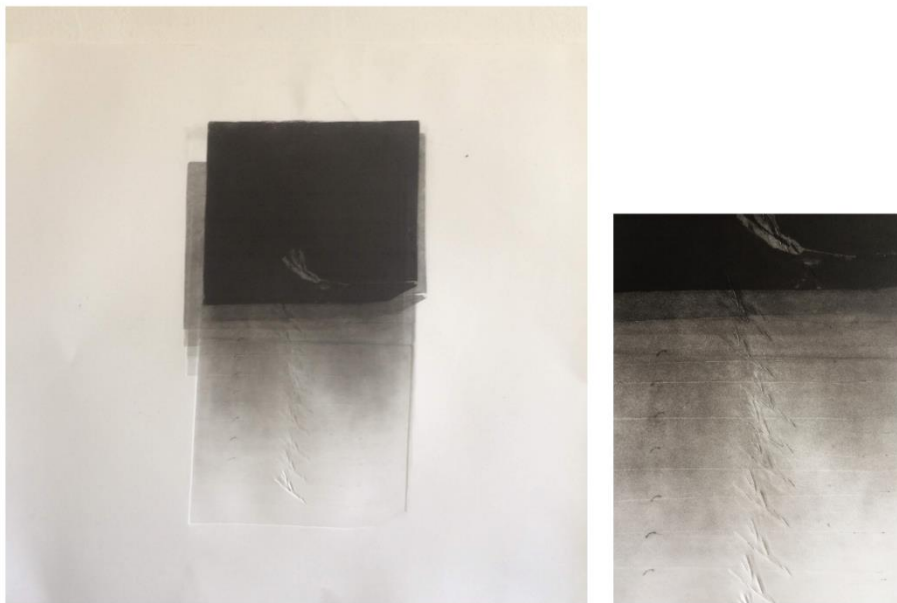


Figura 52 - Chancko Karann. *S/título*", 2019. Gravura em metal. 50x50 cm (detalhe a direita).

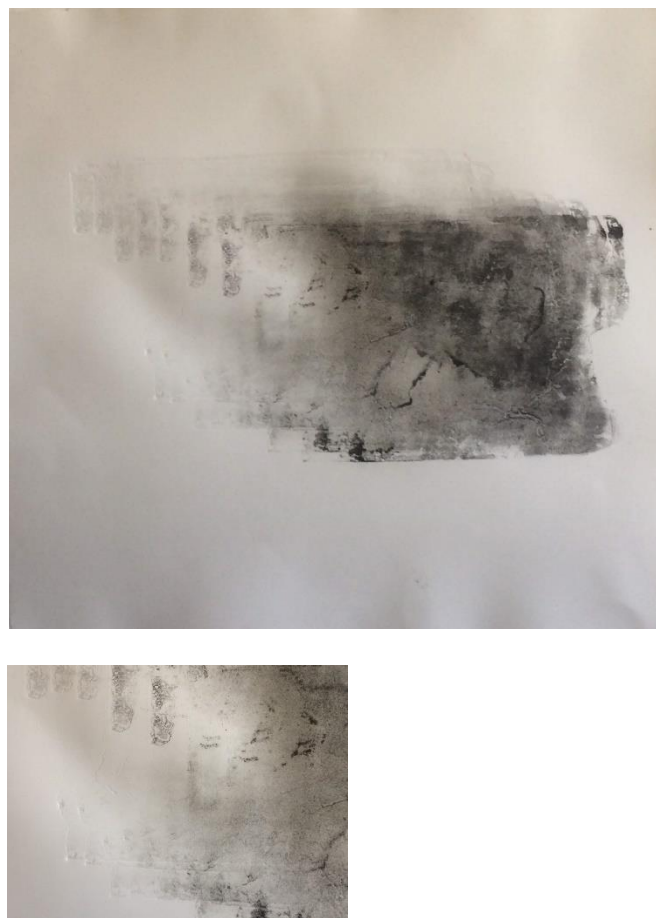


Figura 53 - Chancko Karann. *S/título*, 2019. Gravura em metal. 50x50 cm (detalhe abaixo).

3.4 Qual é o Lugar das coisas?

3.4.1 Jogos/gravações possíveis

A abordagem do movimento dentro do processo de gravação em metal guarda relação com funções específicas exercidas por cada um dos materiais e, por conseguinte, o alargamento das possibilidades processuais é acompanhado pelo entendimento de suas características e vontades intrínsecas, como Marco Buti coloca:

Cada lance da gravação implica numa cadeia de outros, em busca de uma estrutura visual sujeita às variáveis da tinta, dos processos de entintagem e impressão e das qualidades dos papéis. O que parecia estritamente manual, observado internamente, revela também uma analogia com o xadrez. Sem conhecer suas regras e a estrutura de pensamento que determinam, tomaremos o mero deslocamento de peças pelo jogo (BUTI, 1996, p. 108).

E o que significa simplesmente mover as peças do jogo? A frase dita por Buti evoca certo desleixo, que pode ser advindo da ausência de conexão com os materiais, mas não implica, necessariamente, na falta de conhecimento do processo. Se levarmos o processo de gravação como algo puramente técnico, estaremos também correndo risco de simplesmente mover peças de um tabuleiro, tendo ciência de suas funções específicas e de um conjunto de jogadas que garantiriam um fim satisfatório, pois cada peça em um jogo de xadrez tem a sua função predeterminada dentro daquele contexto. Neste sentido, as peças têm sua condição de objeto em sentido amplo um tanto restringida, desempenhando linhas demarcadas dentro de um tabuleiro.

De fato, quanto mais conhecimento se tem das possibilidades de uma peça naquele espaço, maior a quantidade de jogadas possíveis, onde se experimentam diferentes trajetos. Tal experimentação é bem-vinda, na medida em que renova o jogo, lhe trazendo novas respostas e ao mesmo tempo aumentando sua complexidade, dando novos engendramentos ao tabuleiro.

As experiências tidas até este ponto da pesquisa seguem a seu modo esta perspectiva, na medida em que se tratam de aberturas ao movimento das peças, me incluindo, o mais indistintamente possível como uma delas. Peças que eram

deslocadas de lugar, mas que, mesmo que por maneiras diversas, desempenham sua função já conhecida dentro do processo de gravação. Tais processos me permitiram perguntar e conhecer meus pares, tecendo relações análogas, como entre os derrames do ácido em uma placa e a tinta em tela – ou corpos em contato. Persistentes ácido e verniz encontraram suas posições reconfiguradas, e como que instigados a de um estágio de movimento a outro, acabaram novamente se encontrando no desempenho de suas atividades usuais, por novos caminhos – uma nova jogada que incorporava elementos próprios de outros jogos.

No espectro dos movimentos estas convergências, ou ao menos a possibilidade delas, são abundantes. Para seguir na analogia do tabuleiro, por exemplo, uma peça de damas e um bispo no xadrez compartilham as diagonais que lhes são possíveis, ainda que com objetivos diversos. O aspecto comum funciona com um ponto seguro no entendimento de como os engendramentos funcionam, como uma memória do movimento, acessada e comparada – neste sentido, uma prática encontra a outra. É na prática que se concretizam estas conexões, no contato e teste mútuo de respostas.

Na gravação, os materiais são, de início, conhecidos distantes, uma vez que temos noção de suas características fora deste processo, cientes de um conjunto de suas características, postas em uso no ateliê. A existência exógena nos permite uma vaga suposição dos resultados processuais e é através dela que seguimos, obtendo respostas. Há de se observar, no entanto, que para além das qualidades previstas, muitos outros movimentos viáveis estão latentes, a procura de um contexto que os possibilite.

É assim que somos surpreendidos na troca de jogadas, movendo peças tentando antever quem está do outro lado, por muitas vezes sem sucesso, inadvertidos do que se passa na cabeça do outro. A surpresa, o acontecimento diverso pode ser tido como imponderável, algo que não poderia ser calculado de antemão, mas que em retrospecto guarda uma lógica concisa dentro das possibilidades.

O imponderável pode surgir do desconhecimento de nossas próprias ações, através das quais estabelecemos uma relação de causalidade da qual não estamos cientes em um determinado ponto, ou ainda de uma ignorância momentânea da dimensão dos materiais com os quais trabalhamos. Todas estas lacunas dão espaço para as operações do que comumente recebe a denominação de “acaso”. Ao pensar no papel

deste ente dentro do processo de criação, recorro às palavras de Ronaldo Entler, que ao pontuar que o acaso não pode se tornar um método, se configurando, contudo, como uma importante via para descobertas, posto que “mesmo na ciência, não são raras as descobertas acidentais, ou a capacidade de abstrair leis de fatos que ocorrem ao cientista fora do contexto de sua pesquisa (ENTLER, 2000, p. 42).

A tentativa de converter tais acontecimentos em método é de fato tanto inócua como algo que pode levar o indivíduo à loucura, visto que é impossível estar atento a tudo – tal questão foi inclusive abordada no início do capítulo anterior. A existência dos objetos para além do âmbito específico do trabalho e pesquisa é muito maior do que podemos apreender. Somos atravessados por uma pequena parte de uma enorme rede de conexões, que já são suficientes, no entanto, para corroborar, novamente, com suma importância da atenção às coisas no mundo.

Para cada marca ou passagem que absorvemos, muitas outras se perdem. Se tomarmos novamente aproximação com a ideia de jogo, pode-se afirmar que não se trata apenas de um, mas de muitos ocorrendo ao mesmo tempo. Se já sou surpreendido pelos movimentos que são respostas diretas às minhas participações, posso ser surpreendido por resultados de outros jogos, aos quais não estava atento. Os movimentos que permaneceram latentes em um processo específico, certamente se manifestaram em outro lugar. Lugar este que não precisa ser distante, visto que a relação de exterioridade entre mundo e ateliê, embora seja assertiva na quebra da ideia de isolamento deste último, vai se dissolvendo gradativamente.

Desta maneira, o “mundo” é a mesa ao lado, com materiais dispostos fora do raio de trabalho em um dado momento. Mesmo não participando do processo da gravura, por exemplo, uma placa de cobre disposta sob a mesa segue tecendo suas relações específicas com o que dela está sob alcance, a despeito do meu conhecimento. Naquele contexto, as reações e causalidades que lá ocorriam não me interessavam, posto que estava envolvido em outras ações. O metal lá ficou, existindo em meio a outros materiais sem que eu fizesse com ele conexão alguma – esta estava guardada para um momento futuro, ainda que próximo.

Obviamente, no momento do reencontro, a placa já não estava mais como da última vez que lhe dei atenção. Estava marcada por uma folha de papel sob ela depositada fortuitamente, que impediu que algumas de suas partes fossem tomadas pela poeira

que se depositou sob a mesa. A observação de tal manifestação não me trouxe a ideia imediata, como um “momento eureka!”, mas me deixou intrigado, a procura de entender o que aquela formação trazia consigo.

Primeiramente, é prudente pensar na significância deste reencontro, um realinhamento de atenções. Neste ponto, é válido analisar a noção de acaso significativo, proposta por Fayga Ostrower (1995), que ressalta o fato de apenas alguns acontecimentos serem percebidos, denominados de acasos aqueles com os quais nos encontramos, ou cujas significâncias se encontram. Assim, “[...] Ostrower fala de um acaso como um fato ou movimento inesperado, mas que aponta para um sentido que já estava latente no artista”. (ENTLER, 2000, p. 45).

A respeito de tais situações, Ostrower define: “São momentos deveras mobilizadores. Por um lado, trazem uma sensação de grande felicidade. Por outro, aos enlevos de felicidade se mescla uma estranha inquietação” (OSTROWER, 1995, p. 9). O balanço destas duas sensações faz parte da troca com o material, da descoberta que apresenta novos caminhos. A autora estabelece nesta discussão um foco no indivíduo, como aponta:

Quando ocorre o acaso inspirador, o momento luminoso de compreensão intuitiva, este clarão de luz, ele se apresenta como um fato indiscutível. Ninguém, artista ou cientista, lhe nega o senso de realidade maior, pela ampliação do real. E tampouco nega o sentido quase místico dessa experiência. Nesses momentos, a pessoa se depara com o seu ser mais profundo, com o substrato de sua sensibilidade e inteligência, num vislumbre de mundos psíquicos, recônditos, assombrosos, terras virgens (OSTROWER, 1995, p. 9).

Claro que tais encontros tem profunda importância pessoal, que por sua vez encontra-se conjugada com o reconhecimento de uma considerável pequenez diante de tais acontecimentos, que funcionam “[...] como instrumento de confronto do artista com o mundo exterior, com lógicas, critérios e significados que não são seus.” (ENTLER, 2000, p. 46).

Para mim, estes momentos têm levado progressivamente a noção dos materiais da gravura como objetos autônomos, maiores do que o processo de gravação. Poderia estabelecer o verso da placa sujo de tinta como o ponto inicial de um processo de escuta, o que não seria justo, visto que tais momentos não operam sozinhos,

tampouco sendo aspectos descolados dos acontecimentos que o antecederam. Os fatos indiscutíveis que seguem se sobrepondo são novas afirmações dadas pelos materiais acerca da mesma questão: suas presenças e capacidades.

Desta maneira, o fato de o papel ter marcado o metal, dando-lhe áreas não cobertas pela poeira, reafirma sua materialidade, corroborando com a aproximação de tais entes com um corpo passível de marcar e ser marcado. O registro deixado pelo papel pode ser comparado as marcas deixadas na pele pressionada por uma superfície que lhe grava com seus relevos. Frequentemente, ao acordar, estamos marcados por lençol e travesseiro. A capacidade de marcar está ali, a despeito de uma suposta suavidade que tais objetos possuem – e assim acontece com o papel.

Aqui, os conceitos de gravação e impressão parecem se misturar, juntos pela instância da marca, seguindo concepção adotada por Didi-Huberman, definindo que “Fazer uma impressão: produzir uma marca pela pressão de um corpo sobre uma superfície (...) emprega-se o verbo imprimir para dizer que se obtém uma forma por pressão sobre ou dentro de alguma coisa” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 98)

Gravar também é deixar marca por contato em uma superfície, tanto fica difícil estabelecer a partir deste sentido uma diferenciação mais clara entre os dois,⁵⁶ o que colabora imensamente para a expansão do pensamento gráfico, na medida em que as marcas observadas podem ser tidas como gravuras,⁵⁷ e assim as considero.

Isto posto, o fato de que uma gravação tenha ocorrido enquanto eu estava envolvido em outra, reitera a existência dos múltiplos jogos simultâneos e, mais extensivamente, de muitas gravações. Desta maneira, cada gravação é um recorte, onde tanto os materiais quanto eu desempenham funções próprias a este determinado momento, enquanto, ao lado, podem desempenhar atividade diversa. Isto reforça a ideia de função como algo flexível e momentâneo – o metal que marcou o papel em uma situação era marcado por ele em outra.

⁵⁶ Uma das definições de gravar do dicionário é: imprimir, estampar, marcar.

⁵⁷ Isto levanta também a respeito da monotipia e sua presença difusa dentro do campo da gravura. Por não ser reprodutível, é considerada impresso, pois a gravura tradicional traz a matriz com marca que possa ser duradoura. Tomando a gravura como marca é certo dizer que são gravuras, ainda mais porque o sentido de permanência depende de qual perspectiva estamos olhando: pode não ser permanente para a matriz, mas é para o papel.

A partir disto, o questionamento do lugar das coisas se intensifica, na medida em que as observações ampliam o espectro de ação das coisas, podendo gerar um deslocamento que não apenas modifica o modo como uma função é exercida, mas também evocar outras funções, que em razão da metodologia da gravura são postas em plano secundário. Estes deslocamentos são baseados nas características compartilhadas pelos materiais, que se tornou mais evidente diante da poeira que tomou conta das partes não protegidas do metal.

Onde a poeira entra nos processos de gravação? O breu moído que se deposita na placa para garantir que o ácido queime sua superfície é um tipo de poeira, um que vai ocupando os espaços do metal – como tal, é fugidio, e sua marcação muito se assemelha com o pó repousado sob placa e papel. Os pontos onde o breu não se deposita sofrerão uma ação do ácido consideravelmente menor, de maneira que sua ausência protege o metal. No entanto, tal função protetiva é comumente dada ao verniz, visto que o breu é usado em toda a placa e cabe a este proteger posteriormente as áreas onde a queima é indesejada. A ausência do breu pode ser considerada um verniz com seus sentidos de proteção análogos. Se colocarmos breu e poeira em analogia, o papel que serviu de anteparo pode se aproximar do verniz. Tal ideia abre espaço para novas utilizações dos materiais da gravura, onde um pode assumir o papel do outro, através de suas semelhanças.

Estes acontecimentos e observações foram um convite para analisar novamente os engendramentos da gravura, tentando encaixar o significado da ampliação de deslocamentos. As múltiplas gravações que ocorrem simultaneamente indicam a possibilidade de regras que se entrecruzam, onde um jogo pode aplicar as regras de outro. Neste sentido, julguei que a melhor forma de proceder era flexibilizar ainda mais os modos de fazer do gravado, desta vez até a esfera da função, para acomodar as novas reivindicações dos materiais. Deste experimento surgiu “Qual é o lugar das coisas?” (**Figura 54**).

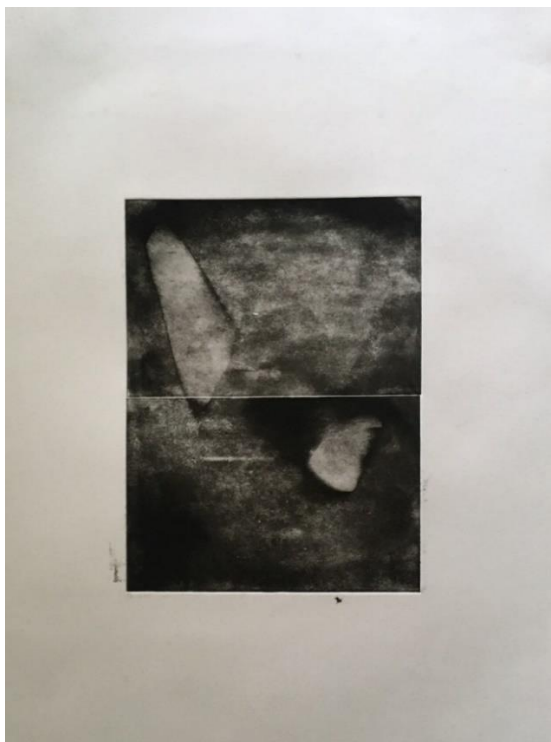


Figura 54 - Chancko Karann. *Qual é o lugar das coisas?* 2019. Gravura em metal. 30x42 cm.

Esta obra é o resultado da utilização de duas lixas d'água, já gastas pelo seu trabalho sobre o cobre, postas sob a mesma placa de metal que haviam desbastado momentos antes (**Figura 55**). O conjunto foi levado para a caixa de breu, onde a lixa assim como o papel diante da poeira, serviria de escudo ante a resina moída. E assim como com a poeira, o uso do anteparo, fez com que fossem criados espaços onde o breu não toca a placa (**Figura 56**), onde a ação do ácido será suavizada, saindo da caixa sem o véu deixado pelo pó.



Figuras 55 e 56 - Registros de processo de *Qual é o lugar das coisas?* 2019.

O deslocamento de função traz a ironia da possibilidade do material ser capaz de desempenhar atividades opostas ao longo do percurso. Do desgaste à proteção se forma um arco que modifica a relação da lixa com o breu. O conjunto de propriedades utilizadas no primeiro momento apresentam uma faceta mais agressiva em relação ao metal, um descamamento cuja finalidade é a lisura possível, na retirada dos relevos para melhor acomodar contatos posteriores, chegando ao papel.

O movimento persistente e desgastante do ato de lixar, em seu fluxo de idas e vindas uniformemente performadas é então substituído por algo mais incerto. As formas da lixa usada, exausta como quem termina uma série de exercícios, refletem em sua aderência ao metal. A sua atuação com anteparo evoca naturalmente uma comparação com o verniz, que com sua fluidez pode percorrer os espaços do metal com flexibilidade, podendo proteger áreas precisas do metal.

O mesmo não acontece com a lixa, que se movimenta em bloco, ocupando um lugar determinado. Suas dobraduras, no entanto, lhe dão amplitude, fazendo com que possa percorrer tais espaços. Isto pode ser visto no resultado da gravura, que apresenta diferentes gradações de cinza espalhadas pela extensão do papel, a partir da qual se pode supor o acontecido no interior da bacia com ácido. Tais pontos de cinza são pistas da relação entre ácido, tinta e metal, no processo de água-tinta.

Os pontos com maior incidência do breu, por resultarem mais corroídos, terão maior depósito de tinta, ficando mais escuros. O que se vê na impressão são pontos heterogêneos, que indicam o espalhamento irregular. Para além de dois blocos grandes de cinza, consonantes com a presença da lixa, se apresenta uma névoa em volta destes pontos, indicando os caminhos realizados pelo breu em seus depósitos, que no cumprimento de seus objetivos muda seu curso, desviando-se do que se mostra a sua frente. Neste sentido, é viável traçar paralelos não apenas entre lixa e verniz, mas também entre este último e o breu. Retomando as experiências de *Intermitência*⁵⁸, por exemplo, é possível conectar a fluidez destes dois elementos, que seguem esbarrando e encarando obstáculos em seus percursos pelo metal, resultando em um caminho gravado que aponta para várias direções, dadas as presenças inquietas dos materiais que geram a mancha gráfica.

⁵⁸ Ver **Figura 29**, p. 73.

A aderência dos materiais à outros, influenciará na configuração de tal mancha, como resultado de diferentes modos de conexão dados pelas características físicas dos materiais e o que estas os permitem fazer. Se por um lado a fluidez das formas da lixa e liguidéz do verniz oferecem movimentos que se espalham, escorrendo pela placa, é interessante pensar nas capacidades de um material que por suas capacidades aderentes, mostra diferentes agenciamentos, como é o caso do próprio metal. As marcas deixadas pelos materiais são maneiras de existir, de presença. Tal, se mostra no metal como algo massivo, que se coloca no espaço com a noção de sua ocupação, deixando seu registro chanfrando sobre o papel, empurrado pelo também metal da prensa. A gravação é testemunho do peso e caminhos percorridos por ele, seja no papel ou outra superfície.

Ao tratar de peso e gravação, o trabalho *Último ato de orgulho II* (**Figura 57**), do artista João Oliveira, é uma experiência que permite observar a lacuna deixada por um corpo, onde “presença de uma ausência é o que a torna visível” (OLIVEIRA, 2017, p. 85). A impressão deste corpo que deixa seus relevos gravados em uma superfície de gesso, pondo ali sucessões de relações anteriores cujas marcas carrega consigo, como resultado dos caminhos que seguiu, diante de blocos que, nas palavras do artista, são “Dois meios de um inteiro em gesso que, quando pousados um no outro, transmitem a forma de um ‘peso’ do meu peito forjado no ato da impressão” (OLIVEIRA, 2017, p. 85).



Figura 57. João Oliveira. *Último ato de orgulho II*. Impressão sobre gesso. 35x150x25 cm. ⁵⁹

⁵⁹ Disponível em: OLIVEIRA (2017, p. 85).

Pelas ideias postas até aqui, aproximando os materiais de gravura de corpos e aproximando suas experiências, o metal, na gravura, figura como uma presença polivalente e pesada, capaz de riscar superfícies de variadas formas – muitas ferramentas que operam sobre o cobre são também de metal. O diálogo estabelecido dá ao material, portanto, a ambivalência de poder ser agente e receptor na troca de pesos da gravação, como o metal matriz riscado pelo metal ferramenta.

O papel desempenhado depende do lugar ocupado, da destinação dada ao material dentro do processo. Uma placa de cobre se apresenta como uma matriz, um campo a ser gravado por outros materiais. A placa é o metal que assumiu tal posição e forma para ter sua superfície percorrida, o que não significa que, ainda dentro da configuração de matriz, não possa desempenhar outra função.

Pode, por exemplo, assumir o lugar da lixa, por sua vez já deslocada de sua posição e funções convencionais na gravura. Ao ocupar tal posição, a matriz é ferramenta que operará colocando peso sobre outra, protegendo-a do pó. A matriz acostumada com o breu e aos descamamentos que sucedem sua fixação, o reberá sem seguir as etapas posteriores.

O que proponho com tal deslocamento é acessar, na reorganização dos processos de gravação, o potencial que tal rearranjo tem um mostrar diferentes qualidades do material que aparecem na medida em que tento os considerar por completo, para além do processo e a partir dos resultados, preencher espaços na tentativa de entender o acontecido. Na obra *S/titulo* (**Figura 58**), tem-se o resultado impresso deste conjunto de manifestações, onde metais se encontram, expondo suas superfícies marcadas, em uma gravação que não esconde os riscos carregados por eles, postos na impressão como o conjunto de cinzas e preto dispostos no papel.

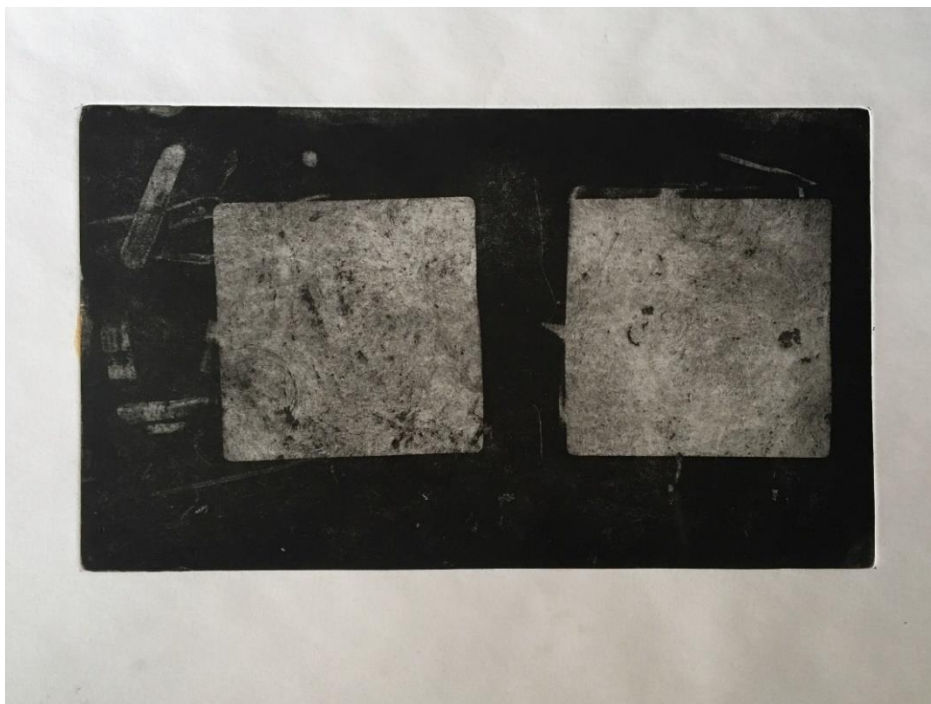


Figura 58 - Chancko Karann. S/título, gravura em metal, 2019. 30x42 cm.

Desobrigado dos desgastes da lixa, o metal se coloca como algo que teve a liberdade para demonstrar seu peso, com as marcas da ferrugem e demais cicatrizes que possa carregar, chegando ao processo da gravura trazendo o que tem. Encarar o material com sua bagagem, a partir do momento em que ele a mim se apresenta é sobretudo uma maneira de lhe demonstrar respeito, buscando não me exceder nas tentativas de moldar e transformá-lo na medida do meu intento. Em verdade, os deslocamentos propostos pelos experimentos acima dispostos são vistos por mim como uma forma de preservação das qualidades demonstradas destes entes.

O caráter transitório da ocupação dos espaços segue a maleabilidade e capacidade de mudança destes objetos – e neste ponto nos aproximamos ainda mais. Não há como dizer que a função de alguma coisa mudou dentro do processo criativo, na medida em que as capacidades de um material o excedem de maneira fascinante. De tal forma, dizer que a lixa atua como verniz nada tem a ver com quaisquer sentidos de destituição de posição deste último e sim, simplesmente, que tal ocupação foi adicionada ao conjunto de capacidades da lixa, a partir do que observei nas relações entrecruzadas do ateliê – do que eles me disseram, como costumo colocar, enfatizando a escuta que envolve meu processo criativo.

A aproximação de funções tampouco busca forçar similaridades dentro do caráter emulativo, visto que os resultados apresentados mostram uma grande diferença entre cada deslocamento, que reitera que a mudança de lugar/função preserva as características que diferenciam os materiais, tão importantes quanto as que os unem. O sentido de tais experimentos seria inteiramente outro se os resultados fossem mais similares, sem perder, contudo, a magnificência da manifestação do objeto. O ajuntamento é uma combinação que tornam o ateliê um ambiente amplo, com a proposição de uma maior integração de potencialidades.

Em entrevista dada em 1998 ao jornalista Charlie Rose, o artista Robert Rauschenberg pondera a respeito de um olhar ao redor. Indagado sobre sua visão a respeito dos objetos e o que significa estabelecer uma qualidade e quantidade maior de materiais para a arte, o artista aponta para suas intenções vinculadas à visão ampla a respeito dos objetos, não apenas para artistas, mas para todos os indivíduos:

“Quero que vocês se sintam em casa. Em casa, para que vocês não estejam vivendo em um ambiente que vocês não estão experimentando. E é tão fácil se acostumar com tudo que está ao seu redor, pensando neles como apenas um utensílio ou algo que é invisível. E tudo que pode refletir luz gera algum interesse [...] (RAUSCHENBERG, 1998, tradução nossa).⁶⁰

Me apoio justamente na quebra da visão do utensílio, procurando uma visibilidade tão grande quanto possível dos materiais, para que a interação com estes não caia na unilateralidade ou pareça forçada, tirando do ateliê o máximo que novos ângulos destes entes me permitem, entendendo que a apreensão se dá por meio da observação, mas também da ação, rompendo os receios de aumentar meu contato com eles a partir do que foi observado.

A conversão da apreensão em ação é também abordada por Rauschenberg, sem que, no entanto, o artista se enquadre nas concepções de subjetividade do expressionismo abstrato, da “forma emotiva de suas proposições de grande liberdade” (ZANINI, 2018, p. 114), em favor de uma orientação que mais se aproxima dos *ready-mades* de

⁶⁰(RAUSCHENBERG, 1998). “I want you to feel at home. At home, so that you’re not living in an environment that you’re not experiencing. And it’s so easy to get accustomed to everything that surrounds you, thinking of it as just a utility or something that’s invisible. Anything that can reflect light is of some interest [...]”.

Marcel Duchamp.⁶¹ O trabalho de Rauschenberg reforça o caráter de atenção do artista em relação ao que está a sua volta, ampliando a viabilidade de objetos pertencentes a outros contextos na esfera da arte. Mais do que entrada, Rauschenberg propunha por meio de seu entendimento dos objetos uma fusão entre arte e vida no potencial da exploração do que era observado. Seus *Combines*, pelos quais talvez seja mais conhecido, em que mixavam mídias, incorporando elementos da pintura, escultura, fotografia – e reproduções fotográficas que remetem às fotomontagens dadaístas – e outros, trazendo muitos materiais em sua tentativa de realizar a junção arte/vida. O conjunto poderia incluir desde objetos pessoais, pedaços de jornal, coisas encontradas nos seus caminhos diários, ou locais diversos (**Figura 59**).



Figura 59 - Robert Rauschenberg. *Dylaby*. Óleo, objetos metálicos, logo da Coca cola, tábua de passar e barbante em lona não esticada sobre suporte de madeira, 1962.⁶² 278,1x221,0x38,1 cm.

⁶¹ A abordagem do deslocamento de objetos cotidianos pode ser remontada a partir de Marcel Duchamp e obras como *A fonte*, de 1916, que aborda a singularidade do objeto e sua passagem do cotidiano para a instância da obra de arte, o que por conseguinte questionou também o que estava embutido nesta presença – se uma coisa a ser tirada do objeto em si ou da intenção do artista em “converter” um urinol em fonte e leva-lo a um espaço expositivo.

⁶² Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-dylaby-combine-painting>

Acredito que um dos trabalhos que trazem mais impacto e ajudam no entendimento deste ponto seja *Automobile Tire print*⁶³ (**Figura 60**), de 1953.

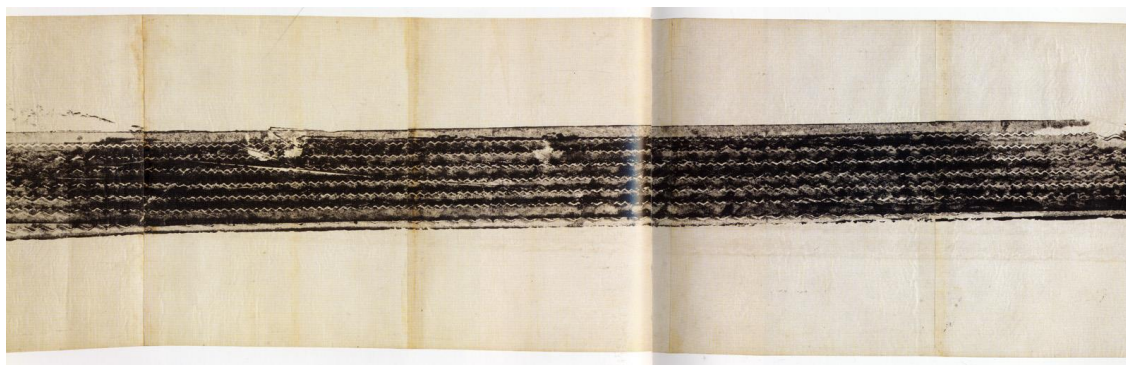


Figura 60 - Robert Rauschenberg. *Automobile Tire Print*. Monoprint em papel sob suporte de tecido, 1953. ⁶⁴ 41,9x671,8 cm.

O trabalho, feito com o auxílio de John Cage consiste na impressão das marcas deixadas pelo pneu de um carro quando entintado. Sobre a obra, o artista atentou para o fato de Cage ter dirigido o carro, sendo a seu ver “prensa e imprensa ao mesmo tempo” (RAUSCHENBERG, 1999, tradução nossa).⁶⁵

O experimento é indicativo da observação do pontencial marcador oferecido pelo pneu, que pode ser tratado como uma característica com larga presença em assimilações cotidianas, nas impressões deixadas no asfalto e outras superfícies por onde passa. Se é impressão, há muito sentido em encurtar as distâncias entre este acontecimento e o impresso posto em papel. Acredito que o processo de *Qual é o lugar das coisas* e dos impressos que o seguiram tem uma lógica de apreensão semelhante, trazendo inserções de comportamentos apresentados na tangente do processo de gravação, que com a sua fascinante casualidade se apresentam.

Ademais, há algo a ser dito a respeito da função exercida pelos componentes da junção apresentada no experimento. Ao pontuar a dupla função de Cage, como sendo prensa e imprensa – a primeira pessoa que teve uma vista do resultado para além

⁶³ “Impressão de pneu de automóvel” (Tradução nossa).

⁶⁴ Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/automobile-tire-print>.

⁶⁵ “He was both the printer and the press”.

do artista –, Rauschenberg abre espaço para uma reflexão a respeito das possibilidades de atuação.

O fato de Rauschenberg dizer que Cage é a prensa aponta para a igualdade de condições com o objeto, o que é bastante compreensível na lógica de pensamento ampliação de deslocamentos e funções. Dentro minhas experiências até aqui, não fiz muitas analogias autoreferentes, mas, levando em conta a descrição de minha posição como a de um agente catalizador, e tomando emprestada a analogia do artista, poderia dizer que me vejo como “a prensa da prensa”, o ente que dá impulso continuado, e acredito que esta também tenha sido a posição de Cage ao pisar no acelerador, operando em conjunto com o carro-prensa. O estabelecimento do carro como prensa, estabelece, por sua vez, outra dupla função: a do pneu. Ele é matriz, colocando no papel as marcas de seus sulcos entintados, mas ao mesmo tempo é parte inseparável da prensa.

Tentar defini-lo em apenas uma função é inócuo. Penso que este seja um dos maiores benefícios da busca da compreensão dos materiais, da possibilidade que estes tem de se deslocar e relevar novos usos, que continuam a instigar cada vez mais um olhar atento, para que possa chegar cada vez mais neste tipo de situação onde o que envolve o processo artístico possa transitar por esta multiplicidade.

E por esta razão continuo a observar e escutar as relações com os materiais, tendo-os como um grupo que se amplia cada vez mais em quantidade e qualidades. Assim, tais experimentos seguiram, com tais materiais ocupando lugares diversos na cadeia produtiva da gravura, trazendo diferentes marcas, como a fita adesiva ou papel de seda, que deixam suas dobras nítidas no contato com tinta e prensa, como nos dípticos das **Figuras 61 e 62**.

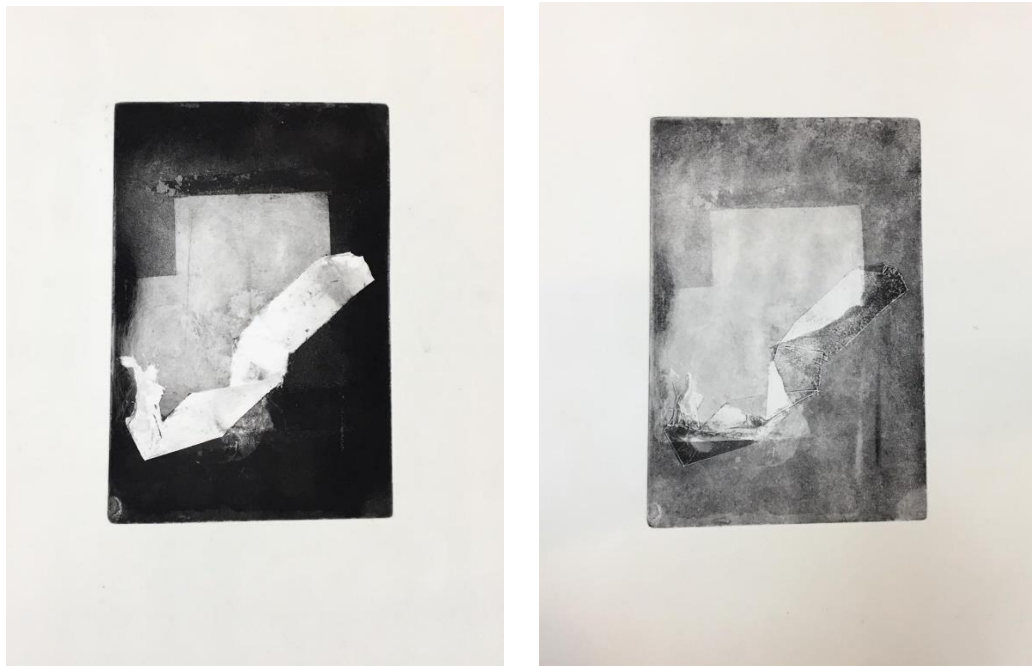


Figura 61 - Chancko Karann. *S/título*. Díptico. Monogravura, 2019. 30x42 cm (cada).



Figura 62 - Chancko Karann. *S/título*. Díptico. Monogravura, 2019. 30x42 cm (cada).

O resultado impresso no primeiro díptico é fruto de ajuntamentos sucessivos, que vão deixando marcas que se sobrepõe, fruto de uma combinação de dois materiais que não estão colocados na mesma superfície ao mesmo tempo – a lixa é um elemento pré-queima e a fita entra no momento da impressão – mas que são combinados pela ação da prensa. Duas marcas que vem da ocupação de lugar diverso de onde deveriam estar se fossemos seguir o processo concencional de gravação,⁶⁶ que quando postas em papel trazem um movimento que parece se deslocar para além de seus limites, como o tecido que extrapola quadrado, como no *combine*.

Nos experimentos que se seguiram, um que aponta uma condição curiosa é a do papel contact. Este material geralmente é usado para proteger o fundo da placa que vai à bacia, para que esta não seja queimada, seja para garantir que este verso não seja queimado para er aproveitado projetos futuros, ou para proteger algo que já está gravado. Sua ação, está voltada para uma preservação de algo que já foi ou que ainda virá, em outro ciclo de gravação. Seu deslocamento do fundo para a frente, com sua colocação na caixa de breu (**Figura 63**), faz com que suas propriedades assumam o primeiro plano, dando suas capacidades, ainda de proteção para o presente, o que é uma mudança de função ainda que em outro modo.



Figura 63 - Papel contact sob a placa, 2019.

⁶⁶ A tira de fita geralmente é colada na lateral da placa para servir de alça para que se possa fazer a retirada da bacia sem contato direto das mãos com o ácido.

Os pedaços de contact levados a placa são recortes de sobras que ficaram de suas utilizações primeiras dentro do processo de gravação. Assim como no caso da lixa, a forma como ele se apresentou foi mantida. No entanto, o percurso do contact foi um pouco maior. Além de ir para a caixa de breu, o contact foi mantido durante o processo de aquecimento da placa para fixação do pó, o que, em razão de sua natureza plástica e de maior aderência ao metal por suas propriedades adesivas, fez com que ele se contorcesse, deixando sua movimentação marcada no metal e, por conseguinte, no papel (**Figura 64**).



Figura 64 - Chancko Karann. *S/título*. Gravura em metal, 2019. 30x42 cm

A possibilidade destes deslocamentos abre muitas possibilidades no processo na gravura e, como tem sido natural nos trabalhos que fazem parte desta pesquisa, estas novas experimentações podem dialogar com engendramentos anteriores. Foi pensando neste dialogo que propus uma ingração das gravações de lixa e contact com os valores monotípicos do excesso de tinta e movimentação da placa no acrílico e papel (**Figura 65**), assim como junção entre o que foi observado no deslocamento de função dos objetos discutido nesta seção (**Figura 66**), como que juntando suas potências de movimento

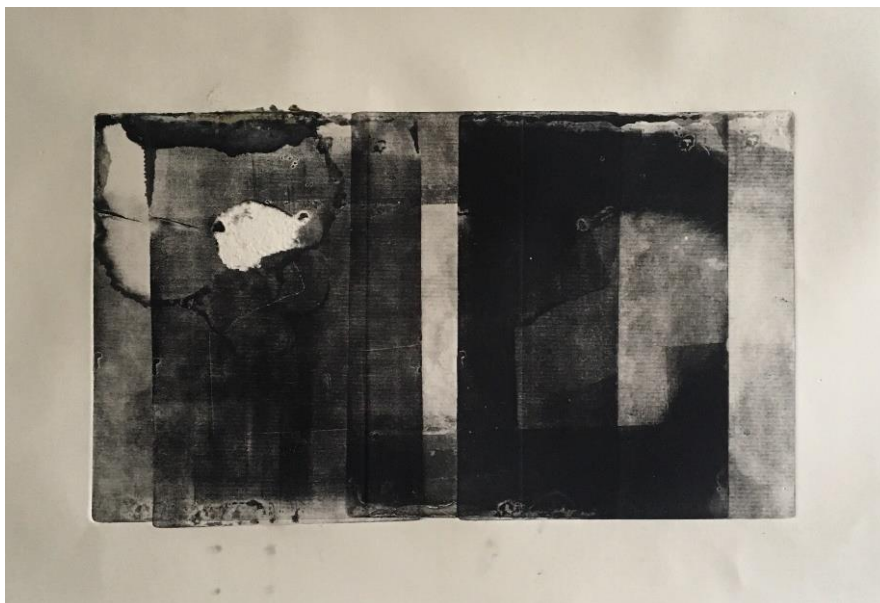


Figura 65 - Chancko Karann. *S/título*. Monogravura, 2019. 30x42 cm

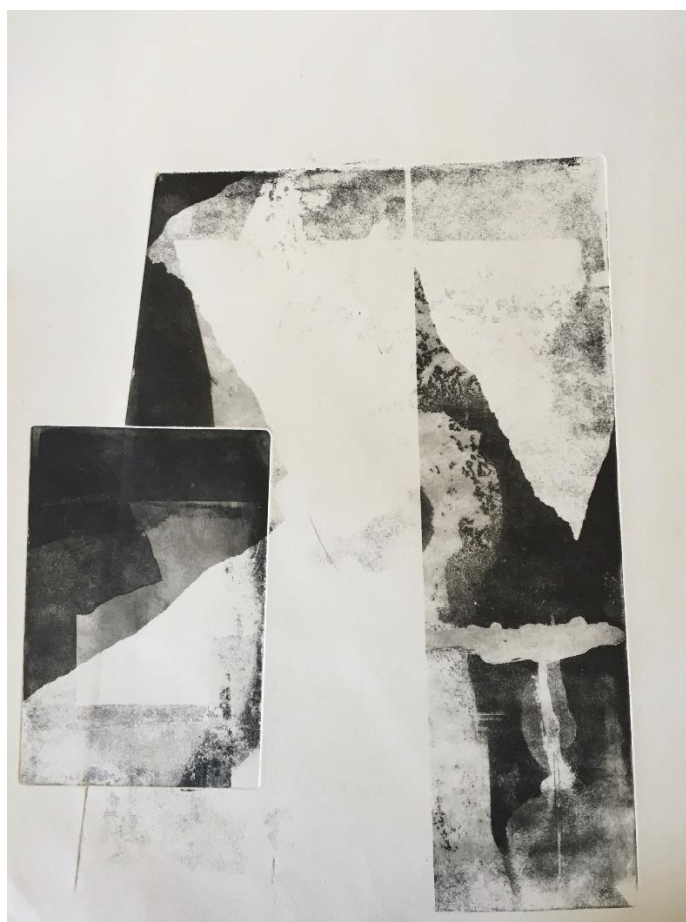


Figura 66 - Chancko Karann. *S/título*. Monogravura, 2020. 30x42 cm.

4 Algumas considerações: velhas visualidades, novos olhares.

Os trabalhos apresentados aqui nesta dissertação funcionam para mim como uma espécie de fechamento, visto que são fruto da melhor compreensão do que venho discutindo até o presente ponto da pesquisa, refletindo o que a existência ampla dos materiais significa dentro do espectro da ação na gravura, assim como a possibilidade de buscar, fora de seus procedimentos tradicionais, um entendimento diversificado e ampliado de novas possibilidades dentro do ateliê.

Todas as relações tecidas, desde o derrame de Helen Frankenthaler, as aproximações com ideias coreográficas que auxiliaram no entendimento das relações do corpo com os materiais e a aproximação destes comigo que toma como base os preceitos do grupo Gutai, foram possíveis em razão de uma conjuntura artística que assim permitiu. É notável que muitas das referências utilizadas se estendem do início dos anos 50 até meados da década de 60 do século XX. Isto se explica pela ebulição e tensionamento de fronteiras que foi se tornando cada vez mais evidente.

Mesmo a abordagem do deslocamento de objetos cotidianos pode ser considerada a partir de uma conjuntura de movimentos que se cruzam, revelando o grande espaço deixado pelas manifestações ocorridas nas referidas décadas para que eu pudesse, a partir delas consolidar um pensamento que abarcasse uma quantidade e continuidade de movimentos que são possíveis dentro das potências dos objetos.

Acredito que fui me conciliando com esta conjuntura na medida em que mergulhei no entendimento destes objetos, que em muitas instâncias da dissertação chamo de “entes”, por pensar que talvez o vocábulo objeto não lhes faça completa justiça, justamente porque carregam uma multiplicidade de marcas e possibilidades, com as quais procurei exercer o mais profundo respeito e atenção.

Neste sentido, trazer acontecimento e movimento como pontos para me relacionar com eles foi oportuno. De início tais termos me pareciam um tanto vagos, como se suas colocações indicassem algo pouco específico. Contudo, na medida em que fui percebendo, tanto através de minhas experiências como das dos artistas que me serviram de apoio, a quantidade de conexões que podem surgir a partir do momento em que passa a dar atenção ao que ocorre em volta de nós, aos acontecimentos, estas concepções ganharam mais sentido. As descobertas do acaso são fruto desta referida atenção. Não sei ao certo se chamar estes acontecimentos de descobertas

seria correto e por isto coube frisar que tais descobertas trouxeram algo que não me dizia respeito, sendo então constatações de uma existência dos materiais que vai além da linearidade de um processo artístico específico, como a gravura em metal.

Na medida em que me propus a escutar seus reclames, procurei dentro das experiências de ateliê refletir a respeito da função e o espaço que os materiais apresentam, como forma de entender seus lugares possíveis. É certo dizer que o entendimento dos materiais em gravura, como a lixa, por exemplo, se conecta largamente com o espaço modificado por ela na superfície do metal na relação com o breu, que podem ser percebidos como entradas. São espaços escavados e caminhos abertos. Os caminhos propostos pelos materiais e assimilados por mim foram, desde o início, a abertura para os diálogos com os diferentes campos da arte, começando pelos traçados da tinta que se espelhou livremente por sobre o papel, me levando tanto às ligações com a pintura quanto às reflexões a respeito do movimento.

Gradativamente fui compreendendo o tamanho, não apenas físico, daqueles entes cuja potência dentro do processo de gravação se mostrou ainda maior do que pude antecipar. Se estabeleço meu processo criativo como um tipo de coautoria, isto se deve muito ao fato de que as conexões feitas, e por conseguinte, os trabalhos, não seriam possíveis sem o que os materiais comunicavam ao longo dos diálogos que procurei estabelecer.

A possibilidade do que é apresentado pelos materiais poder ser responsável por tais conexões pode assumir um caráter abstrato, como uma licença que tiro em favor de minha poética. Contudo, estas possibilidades não são apenas conotativas, posto que um material pode transitar em seus caminhos por diversas manifestações na esfera da arte, literalmente – o que é um fascinante demonstrativo de sua pluralidade. Estes caminhos podem ser analisados, por exemplo, em *Box for standing*⁶⁷(**Figura 67**), de Robert Morris que, em sua visão dos espaços, trouxe profundas considerações no campo da escultura minimalista, dentro da percepção dos percursos – no caso, de uma caixa que demonstra por meio de seus espaços a possibilidade de ser ocupada por um corpo em pé a partir de uma mudança de orientação.

⁶⁷ “Caixa para ficar em pé” (Tradução nossa).



Figura 67 - Robert Morris. *Box for standing*. Escultura em madeira, 1961.⁶⁸ 190x62x28 cm.

A respeito da obra o artista comenta:

A primeira “Box for standing” foi feita com madeira coletada na rua. Originalmente, fiz a caixa como suporte para a performance de Simone Forti em 61. Ela o usou na posição horizontal, rastejando por baixo e emitindo sons. Depois, peguei o objeto no sótão e coloquei-o na posição vertical, alterei o fundo e ele se tornou Box for Standing. (MORRIS, 2014, tradução nossa).⁶⁹

A fala de Morris aponta para alguns pontos já levantados, sendo o primeiro deles a possibilidade de observar e movimentar materiais da esfera cotidiana, como a madeira tirada da rua, em situação de descarte, o que enfatiza ainda mais o fato de o que tomamos como processos artísticos serem recortes na linha de existência dos materiais. Não seria correto ignorar nos processos que os materiais com os quais trabalhamos percorreram um longo percurso antes de chegar às nossas mãos se

⁶⁸ Disponível: <https://br.pinterest.com/pin/247768416982292566/>

⁶⁹ “The first Box for Standing was made from lumber collected from the street. I originally made the box as a prop for Simone Forti’s performance in ’61. She used it in the horizontal position, crawling under it and making sounds. Afterwards, I had the object in the loft and set it upright, altered the bottom, and it became Box for Standing”.

apresentando em uma formatação que nos permite fazer as conexões de uso – as experimentações na gravura, por exemplo, começam com a placa que chega a mim em forma retangular a partir da qual seguimos.

Passados os momentos de encontro e reconhecimento, outros espaços passam a ser ocupados. Os pedaços de madeira passam a ser parte de uma performance, interagindo com Forti, integrante das relações que esta tem com eles. Era, porquanto um suporte contíguo a seus movimentos coreográficos, para depois, a partir da intervenção de Morris, ser tido como um objeto onde se pode ficar em pé.

É interessante pensar na vida dos materiais após o uso nestas situações específicas. Após a performance, pelo descrito por Morris, a caixa estava guardada, até ser utilizada novamente pelo artista, focado em novas posições e aspectos para além anteriormente explorados.

A colocação deste objeto por Morris é uma nova etapa em sua existência, que se aproxima da anterior, levando em conta a aproximação proposta pelo artista em sua sugestão de interação com, uma forma de conhecer o espaço e as coisas que estão nele, em consonância com a proposição de uma relação do trabalho com o espaço, na presença material que se encontrava com uma determinada entrada reflexiva do espectador, que caracterizou um dos direcionamentos do minimalismo – o caminho indicado pelo artista funciona com um convite instigante tanto á entrada na caixa como da assimilação da possibilidade oferecida por aquele espaço mesmo que não o adentremos.

Há de se observar que a recolocação da caixa usada na performance traz um alargamento de possibilidades, característico de obras minimalistas, que propunha o deslocamento dos materiais de fabricação industrial serial para a esfera da arte, muitos dos quais tinham formas semelhantes às que podemos encontrar em outros contextos. O objeto que se apresentava não necessariamente era fruto de um labor físico do artista, mas sim de uma possibilidade de organização daqueles materiais e do que se poderia se conectar a partir de sua forma, deixando as questões a respeito de sua feitura como um espaço a ser preenchido pelo observador se assim o quisesse.

Morris, por vezes, parecia, no entanto, retomar a etapa anterior deste objeto. Embora o percurso da caixa de *Box for standing* não seja claro quando a vemos e sim apenas a partir do relato do artista (e mesmo que tenha sido feita por ele pode ser muito

facilmente tomado por um objeto de fabricação serial), em *Box with the sound of its own making*⁷⁰ (Figura 68), este caminho é exposto.



Figura 68 - Robert Morris. *Box with the sound of its own making*, 1961

Trata-se de uma caixa de madeira da qual emergem sons de marteladas, lixas e serras, que são parte de uma gravação de mais de três horas feita pelo artista mostrando os sons captados enquanto fazia a mesma caixa, o que adiciona um componente de desvelo processual à obra.

Meu intento ao abordar estas obras não é necessariamente iniciar uma nova discussão, e sim utilizar estes exemplos como ganchos para refletir a respeito do que foi proposto na pesquisa de mestrado e nos trabalhos que dela derivaram. As diferentes possibilidades da existência dos materiais, que pode ir de componente de uma performance até a esfera da escultura, me instigam a questionar qual seria o resultado de minhas considerações acerca de suas finalidades e colocações espaciais.

Ao longo do texto são colocados exemplos de artistas como Laurita Salles, cuja visão ampliada do processo de gravação culminou no estabelecimento de uma obra que adentra o campo da escultura. Por muitas vezes, o intento de expansão da gravura

⁷⁰ Caixa com o som de sua própria feitura. (Tradução nossa).

encontrou lugar nestes espaços difusos, o que ratifica o fato de a gravura não ter passado incólume às manifestações e tensões de meados do século passado, sendo, pelo contrário, afeita à incorporação de novos elementos, que indicavam uma expansão processual que questionava a impressão como ponto final e por conseguinte, sua forma de apresentação.

A este respeito, cabe retomar um pouco a análise da exposição *London-New York Hollywood: a new look on prints*, referenciada em minhas considerações iniciais. Os muitos trabalhos nela apresentados são exemplos de novos formatos de apresentação da gravura, relacionada tanto com a presença tridimensional e questionamento dos limites do gravado, incluindo o uso de tecnologias, na incorporação de métodos da indústria na construção do impresso, como na obra de Claes Oldenburg, que “[...] foi um dos primeiros artistas (se não o primeiro) a usar o processo de industrial de formação á vácuo para um múltiplo” (ROSE, 1970, p. 167).

Cabe atentar, no entanto, para o maravilhoso duplo sentido do subtítulo da exposição da qual fazem parte: *a new look on prints*. O vocábulo *look* traduzindo na citação de Lieberman, pode significar tanto “olhar” quanto “visual”, ponto em que o título amplia a abrangência deste novo na gravura. A tradução como “visual” chama mais atenção para uma nova roupagem, uma forma de apresentação diferente, a tridimensionalidade, um novo look, ao passo que a palavra olhar dá abertura para que as ramificações de pensamento no processo da gravura que permitem, também, ainda o papel como suporte de maneira mais próxima da planificação usual, como no trabalho *Madison ave* (**Figura 69**), de Omar Rayo, que explora dobras e marcas deixadas no papel não entintado, com resultados em relevo seco, que trazem ao fundo a marcação tão conhecida do chanfro.

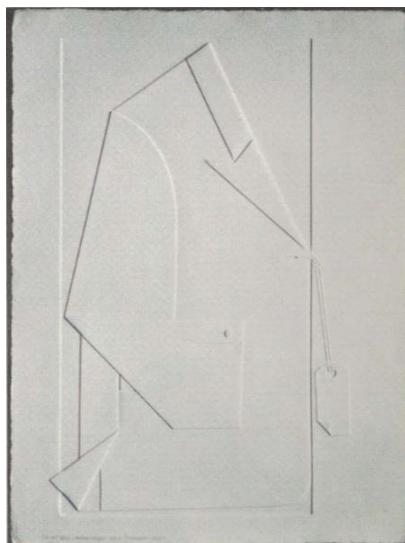


Figura 69. Omar Rayo. *Madison Avenue*. Relevo seco, 1963.⁷¹

O que estava proeminente na obra de Rayo, ao menos no contexto da exposição, era sua maneira de apresentação, a relação entre a matriz e o papel, e como a ausência da tinta, naquela altura propôs uma nova forma de considerar o impresso. Foi esta ausência que chamou atenção de Lieberman:

Mesmo quando impressas em papel, algumas das impressões se mostram extraordinárias. Uma serigrafia de Joe Tilson mede seis pés e meio de altura, outra é realmente um relevo. Duas impressões de Rayo não estão entintadas [...] (LIEBERMAN, 1966, p. 10).

Nota-se no dizer de Lieberman um contraste entre os intentos da tridimensionalidade com o que está posto em papel, o que suscita, ainda hoje o questionamento de como as gravuras que se utilizam dele se relacionam com o entrecruzamento entre diferentes campos da arte. Uma questão importante, que guarda relação íntima com o meu trabalho.

A maioria dos meus trabalhos apresentados até aqui são gravuras postas em papel, o que é convencional. Quem observa tais obras tem a certeza nítida de que estão diante de uma gravura, que em muitos trabalhos se expande mesclando-se com a monotipia em uma visão abrangente do significado de gravação, deixando uma incerteza entre as marcas reproduzíveis e as que não podem ser repetidas da mesma

⁷¹ Catálogo. London-New York-Hollywood: A new look in prints. Nova York: Institute of Contemporary Art-MOMA, 1966.

forma, como no *díptico sem título*⁷², onde o que está gravado em metal é sobreposto pela fita adesiva, que por sua vez tem uma presença fugaz deixa uma marca única, que com sua textura, tom e espaço demarcado confunde a monotipia e a água-tinta. Considero que aqui ocorre na obra, como resultado, algo que se aproxima da intermedialidade descrita por Higgins (2012), na difusão entre dois meios para além do ponto de diferenciação, aludindo ao que o autor acentua na diferenciação com as mídia mista.

O encontro da monotipia com o gravado não é algo novo e possui uma nomenclatura definida, monogravura. Há de minha parte uma alteração na ordem do processo, visto que tal impresso geralmente se caracteriza pela intervenção monotípica ocorrida após a impressão, ao passo em que procuro estabelecer a gravura em metal em conjunto com a monotipia, envolvendo apenas uma passagem na prensa.

Tal aproximação funciona dentro de um conceito que considera a gravura em metal e monotipia como mídias distintas, o que está de acordo com a concepção posta por Higgins (2012) ao estabelecer tinta a óleo e guache como tais dentro do espectro da pintura. No entanto, se tomarmos outros exemplos da intermedialidade trazidos pelo mesmo autor, como no caso do *happening*, podemos dizer que o caráter de Intermedialidade apresentado nas monogravuras enquanto produto final é um tanto esparso, e sobretudo hermético, por se concentrar em um amálgama de mídias que estão contidos em outra, que é o impresso.

Retomando a variedade de concepções expostas por Miguelote (2015), torna-se difícil avaliar se uma obra é intermediática ou não. Se tomarmos cada campo da arte como uma mídia específica – música, literatura, dança etc. – poderíamos dizer que sim visto que o que se encontra em papel na monogravura é uma junção de aspectos da pintura com os da gravação em sentido estrito, onde “[...] a produção gráfica passa a acompanhar a pictórica, mesclando-se a ela e criando novos estímulos.” (MARTINS, 2012, p. 95).

Por outro lado, se tomarmos o sentido de mídia como suporte – tela, livro etc. – não se pode dizer que minhas monogravuras são intermediáticas, apesar de expandidas. A intermedialidade, portanto, que se caracteriza pelas relações entre mídias que

⁷² Ver **Figura 62**, p.122

compõe o seu campo tem de lidar certo paradoxo de o estabelecimento do espaço entre como algo que prescinde do reconhecimento delas como separadas.

Para escapar de tal situação e evitar recorrer ao discurso da especificidade, do qual o conceito busca se distanciar, a intermedialidade busca refúgio na noção de que muitos meios já possuem em sua apresentação características diversas, a ponto de não ser possível descrevê-la apenas por uma delas – a televisão, por exemplo, apresenta componentes visuais, verbais e auditivos em conjunção, não sendo correto, ou mesmo possível excluir qualquer uma destas qualidades de sua definição. Por esta razão é certo que a definição melhor se aplica a situações onde as fronteiras do suporte estão diluídas de tal forma que não é mais possível estabelecê-las, o que torna o uso do *Happening* como exemplo muito assertivo.

Cabe reforçar, retomando o que foi dito no primeiro capítulo, que, diante da multiplicidade de manifestações que ela abarca, é compreensível que a intermedialidade possa ser vista como um alargamento da noção de campo expandido, posto que o alargamento pode chegar a tal ponto em que supera a categorização, mesma que esta possa ser esticada, o que demanda a criação de uma nova mídia como possibilidade. Esta criação muitas vezes é feita através da fusão das mídias ditas antigas, como diz Higgins (2012), diante das quais pousam questionamentos que podem levar ao rompimento com as formas estabelecidas.

Em minhas gravuras, não ocorreu a rejeição ou criação de novo suporte, visto que o papel ainda estava lá, planejado, com a gravura ou monogravura impressa. Não houve nestas obras um questionamento da forma de apresentação. O que houve, no entanto, foi um tensionamento processual, em que a lógica e cadeia de acontecimentos do ateliê foi frequentemente reconfigurada, sob a premissa de que “os procedimentos tradicionais da gravura, como um recurso singular, apropriados com liberdade e informalismo, possibilitam considerações a respeito dos seus limites” (MARTINS, 2012, p. 12).

Procurei no processo e pesquisa estabelecer esta tensão interna, através do entendimento dos materiais e na forma como me relacionar com eles. Neste sentido, na construção de um processo que buscou o alargamento de possibilidades do pensamento gráfico, a possibilidade de conexões com diferentes campos da arte foi fundamental, o conceito da intermedialidade foi muito importante, com suas junções

que chegam a ponto de ser tão não identificáveis como são inseparáveis, no fortalecimento do sentido de construir a gravura como um pensamento que poderia se relacionar, com conceitos oriundos da dança e pintura. Não seria possível negar esta conexão, posto que a pesquisa ganha força a partir do gesto abstrato de José Gil, que o explica por meio do movimento dançado, e por meio do qual pude entender e redimensionar a relação com o processo da gravura e o momento de suspensão posto pela prensa.

Este entrecruzamento de conceitos pode ser visto em Helen Frankenthaler, que na sua proposição de movimento, suscita associações análogas com um pensamento coreográfico, ainda assim produzindo obras que, não obstante, são pinturas em seu sentido convencional, mas que carregam em seu processo uma noção de espaço diferente, muito herdada do adentrar na tela esticada ao chão proposta por Jackson Pollock. Assim como suas obras são pinturas postas no espaço da tela, as minhas são gravuras postas em papel que buscam, ainda que neste fim, modificar os caminhos e ocupar, juntamente com os materiais, novas instâncias de ação no derrame de ácido e verniz sobre a placa.

As aproximações com Contato Improvisação não significam tampouco que quero estabelecer minhas gravuras, ou meu processo como danças, mas sim demonstram o potencial do pensamento gráfico que vai buscar naquelas manifestações formas de entender melhor a minha relação com os materiais, fortalecendo por meio delas uma noção de equilíbrio com as coisas, que veio a ser concretizada na assimilação dos preceitos e ações do Grupo Gutai. A ideia de coreografia me fez compreender melhor a esfera do movimento, a maneira como ele se dá em situações diversas, na rua, em nossas ações cotidianas, na tentativa de assimilar as movimentações dentro do ateliê, dentro da relação de escuta dos materiais, e propor deslocamentos.

Tudo que foi assimilado fora do ateliê voltou ao impresso. A existência e possibilidades de marcar dos objetos fora deste espaço foram vistas como características que ampliaram suas possibilidades dentro de um processo que ainda teve a impressão em papel como resultado. As observações não instigaram ações imediatas ou fizeram com que alguma parte prática do processo de gravação fosse feito em local diverso.

Embora não tenha me apropriado das marcas observadas literalmente, o que foi visto indica que os elementos da gravura podem estar nos mais variados locais, como no

caso das marcações que se sobrepõe em paredes, retratadas na *série Acontecimentos*.

Em meu trabalho, seguindo uma tendência de observação do ateliê como um espaço amplo, os questionamentos de função de cada material no processo de gravação geraram um tensionamento na linearidade do processo da gravura tradicional, mostrando que da mesma forma que podemos ver elementos da gravura na vida cotidiana, percebendo qualidades que podem ser vinculadas à ela, os materiais inseridos na cadeia mais convencional de gravação também possuem características muitas vezes por nós não percebidas, que são assimiladas e, por vezes, geram tanta surpresa.

Penso que muito do que é trazido em meus trabalhos guarda relação com a ampliação do espaço do ateliê, permitindo uma proposição de variações dentro do processo, o vendo como: “[...] lugar onde a arte é também filosofia, pois ali reflete sobre si mesma, suas questões e condições de possibilidade” (BAYTON, 2013, p. 10). É lá que todas as conexões com o mundo ganharam força.

O início da pesquisa vem do estudo da relação com a prensa, e esta não foi abandonada. As relações de espera, diálogo e equilíbrio foram postas no caminho da placa até o papel. Neste caminho conhecido e relatado nos manuais, procurei propor a expansão, trazer para ele o que estava posto fora. Não o fiz por entender que a impressão era o único fim correto, mas justamente por entender que não o era, o que restou posto em papel ganhou mais força e sentido.

O fato da força e possibilidade de existência dos materiais da gravura ser muito maior do que o processo de gravação convencional, me motivou a questioná-lo, e buscar o que mais era possível dentro daquele recorte, deslocando os materiais e sendo deslocado por eles. A modificação processual pode passar despercebida ao olhar, visto que não se trata, nestas obras, de reformulações de suporte, mas sim de processo e entendimento dos espaços do papel planejado, e o que está ali é fruto de todas as conexões e diálogos estabelecidos nesta lógica de questionamento e mudança de conceitos e relações no fazer da gravura – gravuras com o visual do seu próprio fazer.

Em meio às discussões de expansão de pintura e escultura, é certo que mesmo os que ainda se valiam, e se valem, de suportes e formas de apresentação tradicionais

não encararam seus trabalhos da mesma forma de antes, estando envolvidos em um raio muito maior de ações. Penso que o mesmo pode ser pensado a respeito destas gravuras e seu processo. Pois é exatamente disto que se trata: ampliar o espectro dos modos de fazer gravura através dos materiais.

É interessante que mesmo quem pense na não dominação da matéria, continue a ver a gravação em ateliê como um processo que não se modificou ao longo do tempo, sustentando que as técnicas da gravura “[...] não se alteraram, quando falamos de gravura em metal, da mesma forma que fazíamos gravuras antigamente, é exatamente como as fazemos hoje (PEREIRA, 2006, p. 39). Entendo que este possa ser parte do apelo da gravura na contemporaneidade, que exerce o fascínio de ser algo que parece anacrônico, com suas ferramentas, maquinário pesado e regras meticulosas.

É quase irônico pensar no anacronismo da gravura, pois é justamente pelo seu aspecto mais antigo que ele se renova: a possibilidade de marcar, estabelecimento de marcas riscadas, do arranhão e arrasto, da linha como gesto. Muitos trabalhos contemporâneos retornaram a este gravar buscando-os em outros espaços, acredito que pelo fato de que muito do que se toma pelo processo da gravura seja justamente a sua meticulosidade e regras que fazem parte de uma tradição que dura muitos séculos.

Ao descobrir tais potencialidades do gravar, uma das primeiras coisas em que se pensa é a mudança de suporte, como uma libertação, através do conceito amplo de impressão. Meus trabalhos, assim como os de Mira Schendel e Cláudio Mubarac, por exemplo, mostram as possibilidades de exercer novas associações onde a mudança de suporte não é mandatória.

Meu trabalho em papel tem por objetivo o que é compartilhado por muitos, mesmo que com diferentes caminhos e finalidades: conhecer os materiais com que se trabalha. Acredito que uma das maiores injustiças que se pode cometer dentro do processo que visa a colocação do papel na prensa é julgar os materiais por conhecidos.

O intento desta pesquisa foi abordar esta situação, mostrando por meio da produção novas possibilidades dentro de um processo que é tido como algo que se mantém sem mudanças ao longo do tempo. Não conheço os materiais por completo, o que

não considero possível, sendo justamente o que motiva cada vez mais a produção. Na busca de entendê-los procurei apoio em ações e reflexões de campos como a pintura ou a dança, tomando uma compreensão dos movimentos como algo fundamental para estabelecer contato.

Entre aproximações e distanciamentos fui compreendendo melhor como esta relação se dava, para buscar o diálogo que suas presenças demandaram. Para tanto, foi necessário primeiramente entender o que minha presença significava na relação com eles, instância em que me utilizei da ideia de coreografia para adentrar a relação entre corpo e objeto, indo às conexões com o ensaio de dança, até uma exploração desta relação em meus próprios movimentos, com a caminhada, até voltar para a gravura em ateliê. Muito embora a análise de meu corpo não tenha sido abandonada, fui percebendo cada vez mais que esta pesquisa se tratava de entender os materiais – foi para isso que me aproximei deles cada vez mais, chegando a um ponto chave que foi o processo da obra *Intermitência*, onde cheguei ao máximo de autoanálise de meus movimentos.

Não que a partir deste ponto, eu não tivesse nenhuma importância, mas sim porque o deleite de ser atravessado por suas manifestações dos materiais, destas coisas que não são minhas, foi tão grande que não vi outro caminho a não ser falar delas – de seus corpos ao invés do meu. E sobretudo, é através da potência demonstrada por eles que a gravura em metal segue se reformulando.

Assim sigo, sempre procurando estabelecer conversa.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1994.

BAYTON, Elisa. **Antônio Dias**. Rio de Janeiro: Automática, 2013.

BENETTI, Liliane. **Ângulos de uma caminhada lenta**: exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman. 2013. 496 fls. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BLAUTH, Lurdi. Ativar o vazio/cheio numa produção gráfica pessoal. Porto Arte - **Revista de Artes Visuais**, n. 23. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes Visuais da UFRGS – novembro de 2005.

_____. **Gravura contemporânea**: percursos e fronteiras entre meios convencionais e meios de reprodução gráfica. In: Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. p. 1488-1500, 2010.

BRETT, Guy. Ativamente o vazio. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções estratégicas. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BROWN, Julia. In pursuit of beauty. In (catálogo): **After mountains and sea: Frankenthaler 1956 -1959**. New York: Guggenheim Museum, 1998.

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (org.). **Gravura em metal**. São Paulo: Edusp, 2002.

BUTI, Marco. **Marco Buti**. Coleção Artistas da USP. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. **A gravação como processo de pensamento**. Revista USP, São Paulo, nº 29, p. 107-112, março/maio 1996.

CAVRELL, Holly. Corpo e coreografia: uma breve caminhada histórica. In: **Dança não é (só) coreografia**. Joinville, 2017.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs volume 4**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da Arte e anacronismo das imagens. tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso**: acidentes e encontros na criação artística. 2000. 203 fls. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GIL, José. **Movimento Total** – O corpo e a Dança. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2001.

FRANKENTHALER, Helen; ROSE, Barbara. **Frankenthaler**. Califórnia: Editora H.N. Abrams, 1970.

JARDIM, Evandro Carlos. Apresentação. In: **Claudio Mubarac**. São Paulo: EDUSP, 1997.

JIRO, Yoshihara. **Gutai Art Manifesto (1956)**. Guggenheim.org. Disponível em: <<http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>>. Acesso em 19 fev. 2020.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: NOGUEIRA, Thais Flores; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interarte**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte. Rona Editora: Fale UFMG, 2012.

KAPROW, A. O legado de Jackson Pollock (1958) In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KOWALSKY, Sara. **Challenging Mud**. Wiliart.org, 2014. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/kazuo-shiraga/challenging-mud-1955>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado (1979). In: **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRISCHKE, Ana Maria Alonso. **Contato Improvisação**: A experiência do conhecer e a presença do outro na Dança, 2012. 184 fls. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

LAMBERT, Patrícia Moreira. **Mira Schendel. A rede da obra**. 2017. 169 fls. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LANICE, Nelly; NÓBREGA, Terezinha Petrúcia. Corpo, dança e criação: conceitos em movimento. **Movimento**, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 241-258, jul./set. 2010.

LEPECKI, André. **Exhausting Dance**. Nova Iorque: Routledge, 2006.

LIM, Nancy. MoMA **Collections**: Simone Forti's Dance Constructions. Moma.org. Disponível em: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions/>. Acesso em: 12 abr. 2020.

LIEBERMAN, William S. **Catálogo**. London-New York-Hollywood: A new look in prints. Nova York: Institute of Contemporary Art-MOMA, 1966.

MARTINS, Carlos. Catálogo. **Gravura em campo expandido**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

MERLEAU-PONTY. **O Visível e o Invisível**. Coleção Debates, v. 40. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MIGUELOTE, Carla. Intermedialidade e “efeito cinema” na poesia contemporânea. **Revista Eco Pós**. v.18, nº1. Rio de Janeiro, 2015. Perspectiva, 2003. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1974/2029>. Acesso em: 23 abr. 2020.

MORRIS, Robert. In: Robert Morris. Interview Magazine, 2014. Disponível em: <<https://www.interviewmagazine.com/art/robert-morris>>. Acesso em: 21 abr. 2020.

NAUMAN, Bruce. **Please please pay attention please**: Bruce Nauman's words: writings and interviews. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da; TIBÚRCIO, Larissa Kelly de O. M. A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação. **Educação e Pesquisa**. v.30, n.3, p. 461-468, set./dez. 2004.

OLIVEIRA, João Victor Silva. **Pequenos ritos secretos**: gravura e autoficção. 2017. 107 fls. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

PAIXÃO, Paulo. **Coreografia**: gramática da dança. Idança.net, 2003. Disponível em: <http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>. Acesso em: 15 jul. 2019

PAREYSON, Luigi. **Estética – Teoria da formatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PAXTON, Steve. **Contact Improvisation**. The Drama Review: TDR. v. 19, n°. 1, Post-Modern Dance Issue (Mar. 1975), pp. 40-42.

_____. Discurso proferido no evento comemorativo dos 36 anos do Contato Improvisação. Contact quarterly, v. 34, n.1, inverno-primavera, 2009.

PEREIRA, Nancy de Melo Batista. **A gravura como poética atual e alguns paradigmas de uma velha tecnologia**: uma produção de gravura em metal. 2006. 120fls. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual). Faculdade de Artes Visuais – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

PRADO, Carolina; TAAN, Pedro. A construção da memória como um palimpsesto. **Revista ARA**, nº 2. Outono+Inverno, 2017 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP.

RAUSCHENBERG, Robert. Robert Rauschenberg interview (1998). Charlie Rose. PBS. Estados Unidos da América, 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tDUbPqBRPvY>. Acesso em: 28 abr. 2020.

RAUSCHENBERG, Robert. Robert Rauschenberg on “Automobile Tire Print”. San Francisco Museum of Modern Art. 1999. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x2mluth>. Acesso em: 20 abr.2020.

ROSE, Barbara. **Claes Oldenburg** (catálogo). Nova York: The Museum of Modern Art, 1970.

ROSENBERG, Harold. Os Action Painters Norte Americanos. In: **A Tradição do Novo**. Perspectiva: São Paulo, 1974. p. 11-22.

SALZSTEIN, Sônia. O desenho imprevisível. In: **Claudio Mubarac**. São Paulo: EDUSP, 1997.

SHRIMPSON, Regina Helena. **Monotipia**: uma investigação técnica e artística. 2012. 116fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Arte), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Faro, Portugal.

SIMMEL, Georg. Ponte e porta. **Revista Serrote**, nº17, p. 69-75, jul. 2014.

SNEED, Gillian. Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas. **Revista Poiésis**, n 18, p. 169-187,

SYBINE, Evandro. **Imagens do arruinamento**: o excesso gráfico. 2010. 130 fls. Dissertação (Mestrado em artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

TAUFFENBACH, Leopoldo. **Fricções gráficas**: reflexões sobre estampa e cotidiano. In: Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, p.1591 -1600, 2012.

TERRA, Fernanda. Catálogo. Mestres da gravura: coleção Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Artepádua, 2014.

TIAMPO, Ming; MONROE, Alexandra. **Gutai: Splendid Playground**. Guggenheim.org, 2013. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/exhibition/gutai-splendid-playground>>. Acesso em: 24 mar. 2020.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **O campo ampliado da gravura**: suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Porto arte: Revista de Artes Visuais. nº 32, 2012.

ZANINI, Walter. **Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.