

Desde as primeiras imagens que produzi explorando a materialidade do papelão e da cola vinil, ficaram claras as possibilidades plásticas das impressões através da combinação desses dois objetos. Traços inicialmente delicados, quando sintetizados da fotografia inicial para a gravura final, se revelam carregados de texturas e significados onde venho conseguindo exprimir sutis singularidades de cada personagem.



Figura 33. Matriz de papelão e cola vinil, 35 x 29 cm, 2014.

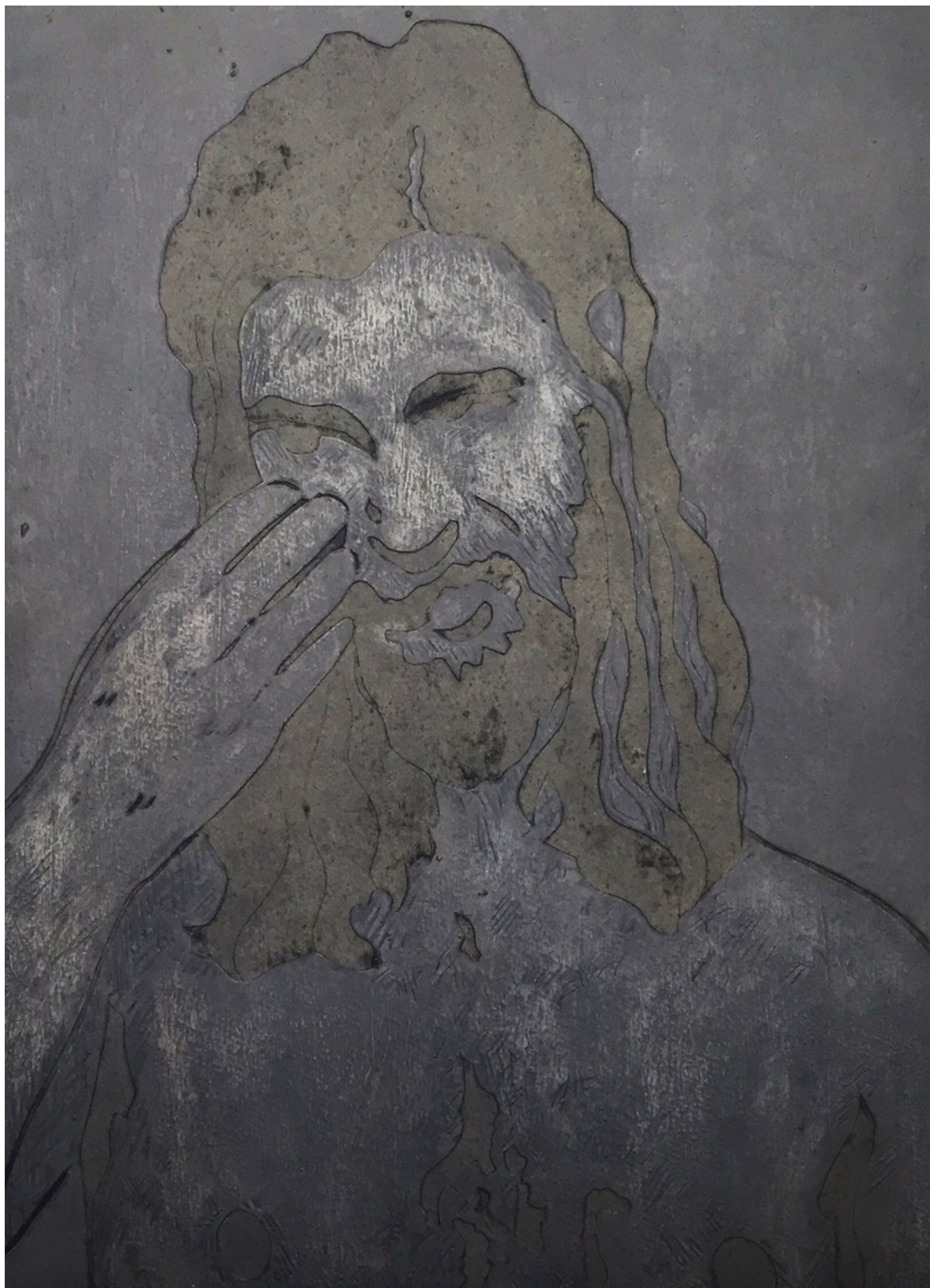


Figura 34. Matriz de papelão e cola vinil, 38,5 x 28 cm, 2014.

3.1 A validação da “singularidade secundária”

À medida em que seguia com minhas atividades no ateliê, comecei a pensar sobre um dos aspectos característicos da fotografia quando me deparava com a sua facilidade de promover uma espécie de “corte temporal” expresso por seus registros, como mencionado pela crítica Dominique Baqué, “sua capacidade para segmentar em um contínuo temporal o suposto fulgor do instante único” (2003, p. 127). Eu sempre inicio uma gravura a partir de um recorte no tempo expresso por uma imagem.

Esses pensamentos sobre o corte temporal da fotografia me fizeram perceber que em algumas das etapas de execução das minhas gravuras me vejo envolvido com a fotografia também de uma outra forma, quando dispenso parte do tempo para a produção de registros fotográficos do processo em si, mas nesse caso, registros do que chamo de “personificação das imagens iniciais”. Essa minha ideia de registrar parte do processo teve início meio que despropositadamente, com uma simples intenção de divulgar meu trabalho nas redes sociais mas, posteriormente, constatei que eu apenas seguia explorando um modo de comunicação baseado em imagens, como mencionado por Charlotte Cotton:

Embora a ideia da fotografia como aspecto necessário e inalienável da prática artística contemporânea tenha se fortalecido significativamente no novo milênio, as questões que influenciam a fotografia como arte contemporânea são, cada vez mais, a da produção de imagens em geral. Incluem-se entre essas questões, por exemplo, os modos pelos quais usamos a comunicação baseada unicamente em imagens em nossas interações cotidianas, nas redes sociais e nas plataformas de compartilhamento de fotos. (COTTON, 2013, p. 8)

Durante os momentos que envolviam os preparos das matrizes, notei uma desconstrução do paradigma do “instante decisivo” mencionado por Baqué (2003, p. 127), concordando com a autora numa comparação entre a fotografia de reportagem e a fotografia plástica:

Ao contrário do que ocorre com um fotógrafo de reportagem, para o qual a essência está entre o

acontecido e a atualidade, o acontecimento como tal não encontra sentido nem função na fotografia plástica. O importante está em outro ponto: a captura perfeitamente disposta de um objeto, de uma arquitetura ou de um rosto, cuja singularidade atual é totalmente secundária. (BAQUÉ, 2003, p. 128-129)



Figura 35. Detalhe de um dos registros da singularidade secundária, série *Tomando uma fresca*. Acervo pessoal. 2014.

No decorrer das minhas etapas de produção, os registros fotográficos realizados expressaram não só meras imagens, mas a validação de aspectos que até então não se classificariam como da ordem do visível. Essas imagens, de repente, pela combinação de adereços e personagens, e os próprios posicionamentos dos retratados, são carregadas de subjetividades revelando possibilidades de narrativas não lineares e inconclusas, mas que

exigem do espectador um olhar acrescentado de ideias e referências imaginárias.



Figura 36. Fotografia da série *Tomando uma fresca*. Acervo pessoal. 2014.

As minhas fotografias do que a autora Dominique Baqué define como “singularidade secundária” renderam frutos e o resultado foi uma série de fotografias chamada *Tomando uma fresca*, onde exponho a personificação das almas (as matrizes) que, ao final de cada processo, permitem a materialização dos corpos (as gravuras). Pensando por esse sentido, me

reporto à fala da ensaísta Susanne K. Langer para essa minha mencionada “personificação”:

Nada demonstra com maior clareza o importe simbólico das formas virtuais do que as constantes referências encontradas, em discursos e escritos de artistas, à “vida” dos objetos numa pintura (cadeiras e mesas tanto quanto seres vivos) e ao próprio plano da pintura como superfície “animada”. A vida na arte é uma “vida” de formas, ou, mesmo, do próprio espaço. (LANGER, 1953, p. 83)



Figura 37. Singularidade secundária, “Alma/Corpo”. Acervo pessoal. 2015.



Figura 38. Matriz de papelão e cola vinil, 30 x 20,5 cm, 2014.

Antes de encerrar os relatos sobre a etapa técnica da minha pesquisa e iniciar a exposição das considerações sobre a próxima etapa, finalizo este capítulo concordando com Juan Martínez Moro ao considerar minha atividade de artista gravador no que diz respeito à produção gráfica em si, do preparo da matriz à impressão, quando o autor reflete sobre o “artisticamente genuíno” da gravura dizendo que

é possível que a fascinação cultural pela multiplicidade do único tenha impedido de se terem em conta que, o processo de realização de uma gravura, o artisticamente genuíno, não é o fato de sua reprodução, mas tanto a criação da matriz e sua impressão, etapas que permitem, por outro lado, as possibilidades de sua reprodução. (MORO, 2008, p. 29)

4 UMA NARRATIVA SOBRE A INTERPRETAÇÃO DE UM ARTISTA VIDENTE E AS INTERPRETAÇÕES DE UM GRUPO DE DEFICIENTES VISUAIS

Pensar em poéticas artísticas evoca visualidades. E ao longo de mais de oito anos trabalhando a disciplina de Arte com deficientes visuais, surgiram questionamentos sobre a forma de percepção das minhas gravuras por indivíduos privados do sentido da visão. Uma vez dominada a técnica da impressão em encavo com matrizes de papelão e cola vinil, fazendo referência a Susanne K. Langer, quando a autora menciona sobre a obra e seu público, pensei na possibilidade de apresentar algo da minha pesquisa do mestrado para essa subcultura tão presente na minha vida.

Em um sentido, portanto, pode-se dizer que o artista produz cada peça para si mesmo, para sua própria satisfação. Em outro sentido, contudo, ele a faz para outras pessoas; essa é a diferença entre arte e devaneios. Uma obra de arte tem um público – ao menos um público hipotético (por exemplo quando um prisioneiro no exílio compõe poesia em sua própria língua, sem saber se ela jamais chegará a um ouvido que a compreenda); e sua intenção social que lhe é essencial, estabelece seu padrão de significação. Mesmo uma pessoa que produza uma obra tão pouco familiar, tão difícil e original que não alimenta esperanças de encontrar compreensão intuitiva por parte de seus contemporâneos, trabalha com a convicção de que, quando eles a tiverem contemplado suficientemente, a intuição de sua significação virá. (LANGER, 1953, p. 407)

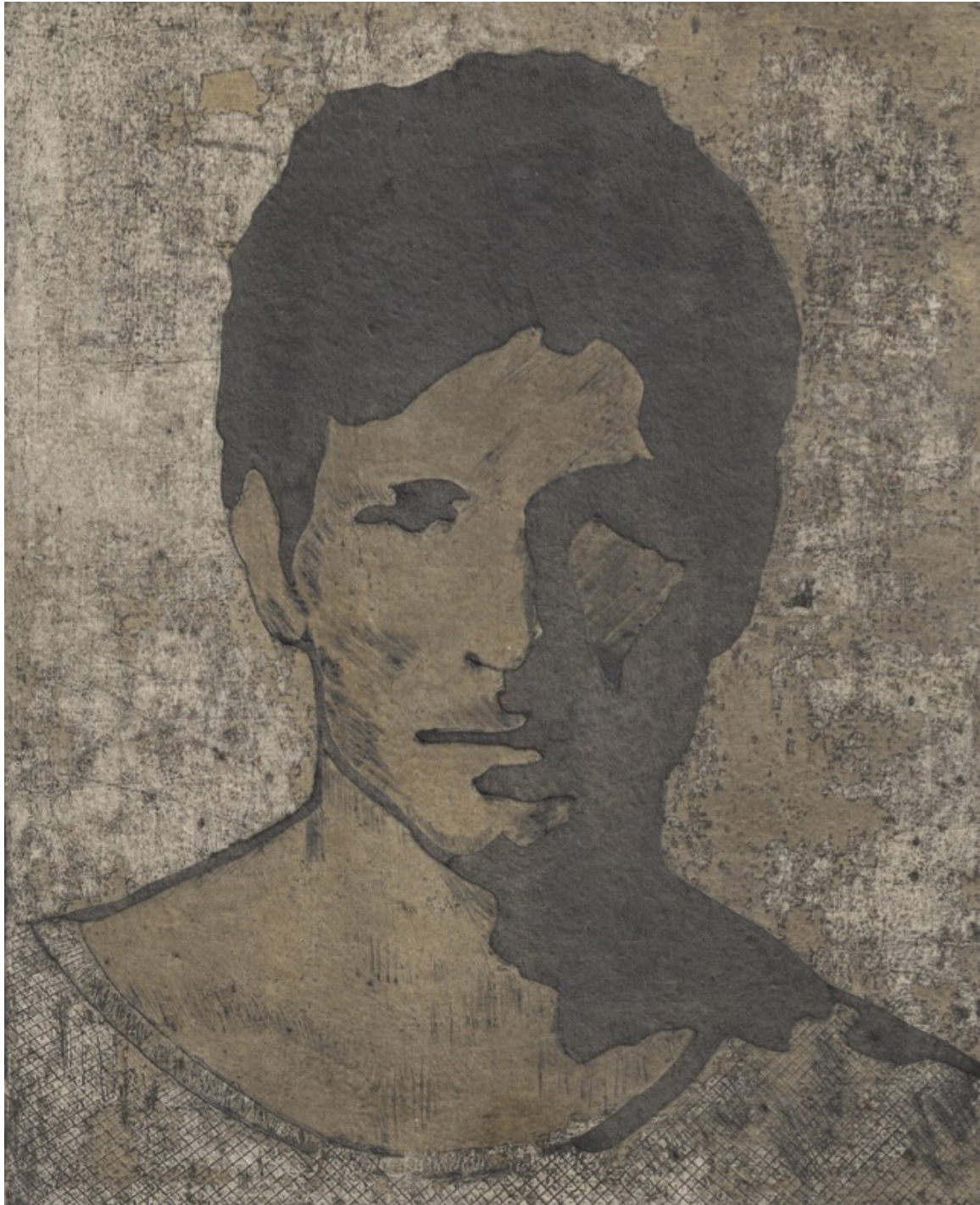


Figura 39. Matriz de papelão e cola vinil, 26 x 21,5 cm, 2014.

Na etapa que envolveu o compartilhamento entre as minhas interpretações e as interpretações do grupo de deficientes visuais participantes da minha pesquisa, três referências poéticas foram consideráveis. Uma delas foi a obra *The blind*, da artista francesa Sophie Calle, e as outras duas referências vieram de projetos de exposições acessíveis para deficientes visuais: uma no Museu do Prado, em Madri, outra no Espaço Cultural Metropolitano em Tampico, no México.

Fui apresentado por uma amiga à obra da artista francesa Sophie Calle. A obra em questão é intitulada *The blind*, de 1986. Para esta obra, a artista fotografou pessoas cegas e as perguntou quais eram suas imagens que representavam a beleza. Como resultado, foram apresentados um retrato emoldurado de cada participante (homens e mulheres de idades variadas), um outro quadro emoldurado descrevendo suas ideias sobre a beleza e uma ou mais fotos coloridas, ilustrando suas descrições. Segundo Jess (2011), “*The blind* explora a imaginação e as experiências daqueles que nunca enxergaram interpretado por uma vidente, a artista Sophie Calle”.

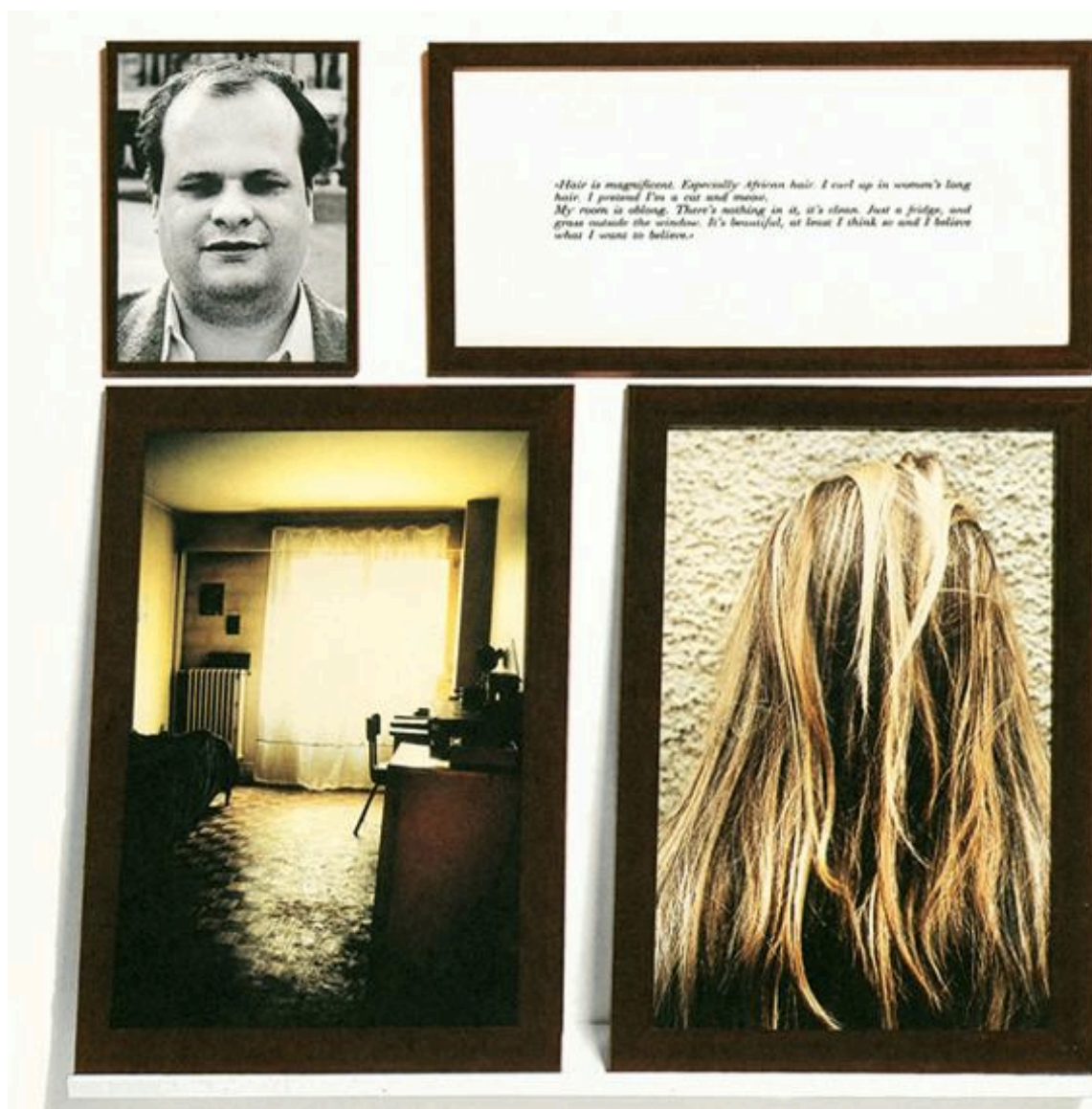


Figura 40. Detalhe da obra *The Blind*, da artista francesa Sophie Calle. Fonte:

<https://smallcastle.files.wordpress.com/2011/10/les-aveugles-sophie-calle-hair3.png> 2011.

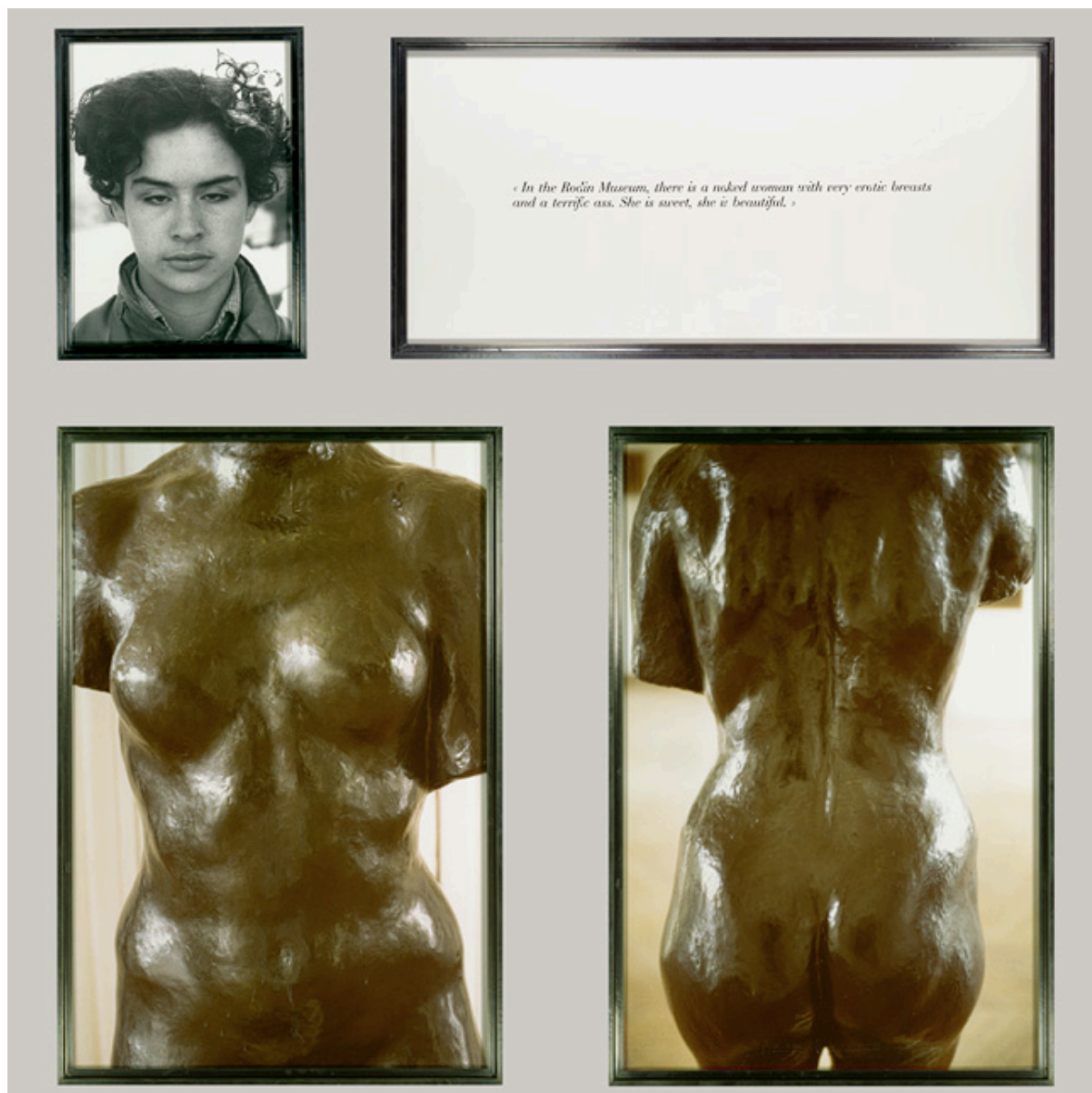


Figura 41. Detalhe da obra *The Blind*, da artista francesa Sophie Calle. Fonte: <https://smallcastle.files.wordpress.com/2011/10/les-aveugles-sophie-calle-rodin3.png> 2011.

The blind apresenta uma capacidade poética incrível, inclusive me referindo à organização das ideias compartilhadas entre os dois universos – videntes e deficientes visuais –, e indiscutivelmente foi muito valorosa para que eu pensasse numa exposição dos meus resultados apresentados neste texto. A combinação da expressão entre as fotografias e os relatos dos participantes desconstruiu uma realidade, construindo outra. Sem dúvida é uma excelente referência artística, mas na apresentação do meu relatório para a qualificação fui orientado para ter o cuidado de não apresentar uma obra expositiva de forma inconsistente, em função do curto tempo de uma

pesquisa de mestrado. Portanto, essa é uma referência também usarei em uma pesquisa futura.

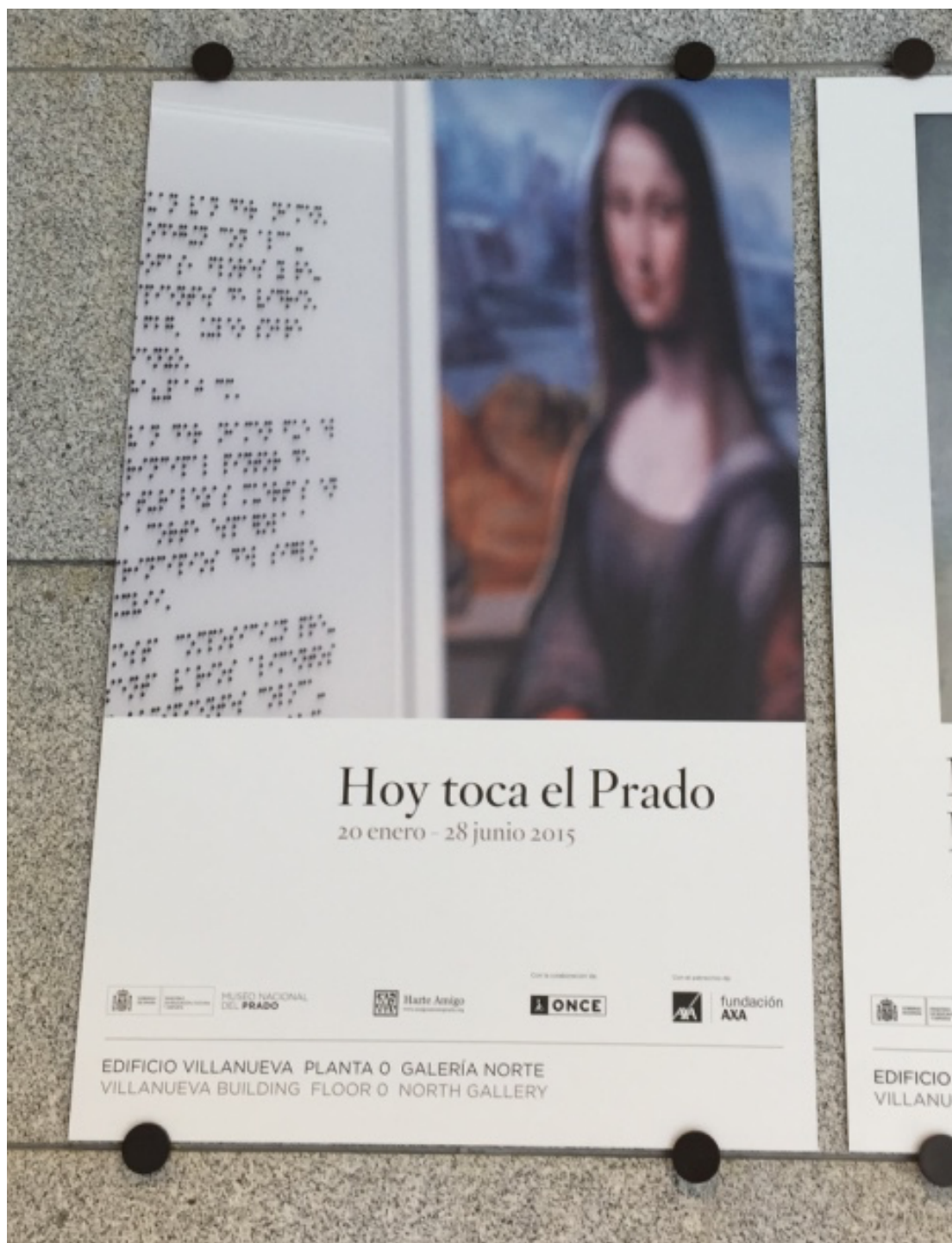


Figura 42. Cartaz da exposição *Hoy toca el Prado*, Museo Nacional del Prado, Madri. Acervo pessoal. 2015.

Outra referência poética veio de uma viagem que fiz para a Espanha em junho de 2015. Na ocasião visitei o Museu do Prado, em Madri e, entre

todas aquelas impressionantes salas uma me chamou a atenção. Tratava-se de um espaço reservado para a execução de um projeto denominado *Hoy toca el Prado*. A exposição foi toda montada com reproduções em 3D de seis pinturas de artistas como Van der Hamen, Goya, Correggio, e Velázquez, para que deficientes visuais, e inclusive videntes, pudessem contemplar a imagem através do toque. Algumas dessas pinturas já eram expostas no museu pelo método tradicional.

Fiquei impressionado com a estrutura da exposição. Disponibilizavam pares de óculos confeccionados em papel de cor preta para serem utilizados pelos videntes, simulando a ausência da visão dos demais visitantes. Todas as obras expostas foram impressas pela técnica *Didú*, desenvolvida por pesquisadores espanhóis, onde

após a imagem em alta definição da pintura ser escaneada, a *Didú* seleciona as texturas e volumes mais adequados para serem reproduzidos e que podem guiar a mão de um deficiente visual. Depois de quarenta horas de trabalho, os elementos definidos são impressos com uma tinta especial. Então, é aplicado o método químico para gerar volume em elementos inicialmente planos. (GARCIA, 2015, s/ p.)

Além dos óculos, a exposição oferecia áudio-guias, descrições das obras e material didático adicional impressos em Braille, ou seja, vários recursos que permitiam proporcionar uma forma particular de ver e que me fizeram identificar essa etapa da minha pesquisa com a proposta do museu.

Fato semelhante ao que me chamou a atenção para a acessibilidade de deficientes visuais na exposição *Hoy toca el prado* ocorreu com a minha terceira referência poética, a exposição *A la luz de los dedos: arte para invidentes*, que aconteceu em 2006 no Espaço Cultural Metropolitano, em Tampico, no México. A mostra mexicana foi organizada pelo artista gravador Juan Cano e contou com dez impressões feitas com a técnica de colagravura trazendo referências dos pontos do Sistema Braille, permitindo igualmente que os deficientes visuais percebessem a imagem a partir das diferenças de textura ao toque.



Figura 43. Detalhe do relevo impresso na pintura da exposição *Hoy toca el Prado*, Museo Nacional del Prado, Madri. Acervo pessoal. 2015.

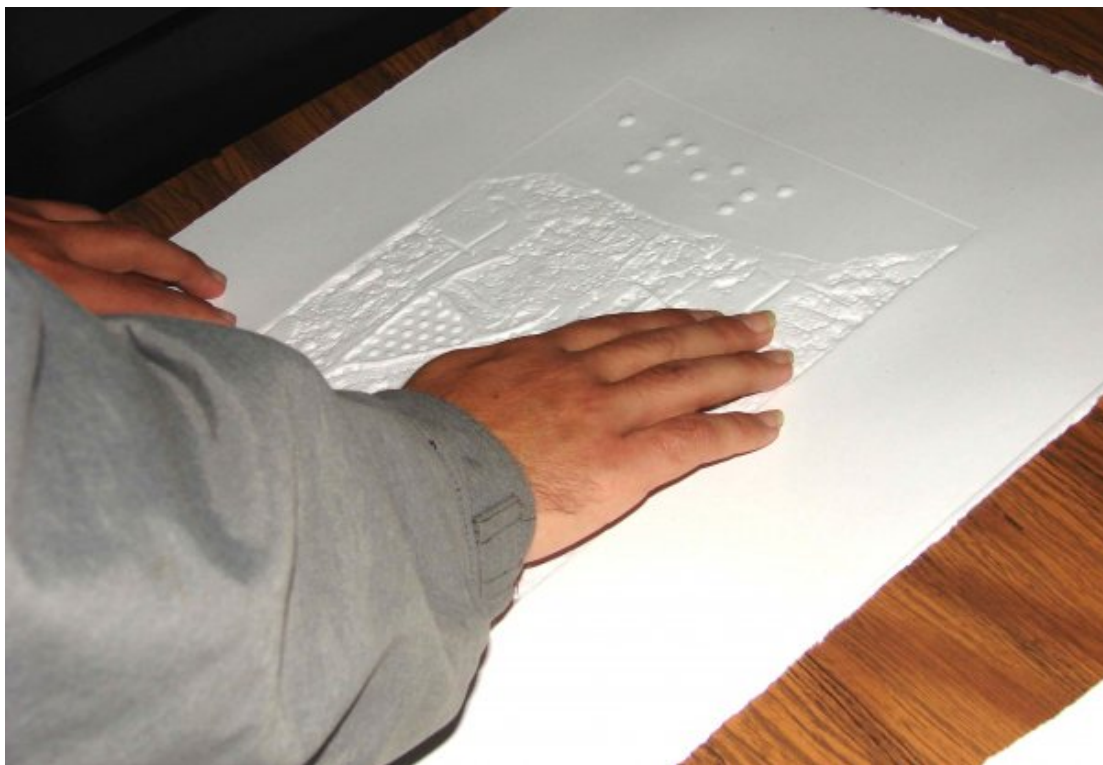


Figura 44. Detalhe da obra *A la luz de los dedos: arte para invidentes*. Fonte: https://www.facebook.com/juancano.v/media_set?set=a.53938602444.62441.583792444&type=3 2006.



Figura 45. Detalhe da obra *A la luz de los dedos: arte para invidentes*. Fonte: <https://www.facebook.com/TallerDeGrabadoJuanCano/photos/a.596683580372984.1073741830.416821791692498/597537993620876/?type=3&theater> 2007.

As três referências poéticas mencionadas anteriormente, além das propostas de acessibilidade de uma comunicação através da imagem, me acrescentam profissionalmente também quanto à propriedade relacional da arte. Como nos afirma Nicholas Bourriaud,

a possibilidade de uma arte *relacional* (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. (BOURRIAUD, 2009, p. 19-20)

Concordo com Bourriaud porque, na minha opinião, esses atuais princípios propostos pela arte contemporânea de se compartilhar ideias, linguagens e suas convicções quanto às interações sociais em um sentido humano, declaram uma verdadeira transformação naquela imagem modernista da arte inatingível, acessível apenas para grupos minoritários. É exatamente esta a minha proposta no compartilhamentos de interpretações expostas na segunda etapa da minha pesquisa: a interação humana.

4.1 Os relatos e os registros

Os registros dos contatos com os entrevistados foram feitos com uma câmera de um aparelho de telefone celular acoplado a um tripé, em uma mesa com dois lugares, no interior de uma sala de alvenaria utilizada como sala de leitura no Centro de Apoio Pedagógico para Atendimento às Pessoas com deficiência visual – CAP-GO. Tal estrutura física nos proporcionou privacidade e sigilo, resguardando o participante de possíveis inibições e até mesmo constrangimentos durante a participação na pesquisa, uma vez que o momento envolveria a oportunidade de expressões de suas particulares interpretações.

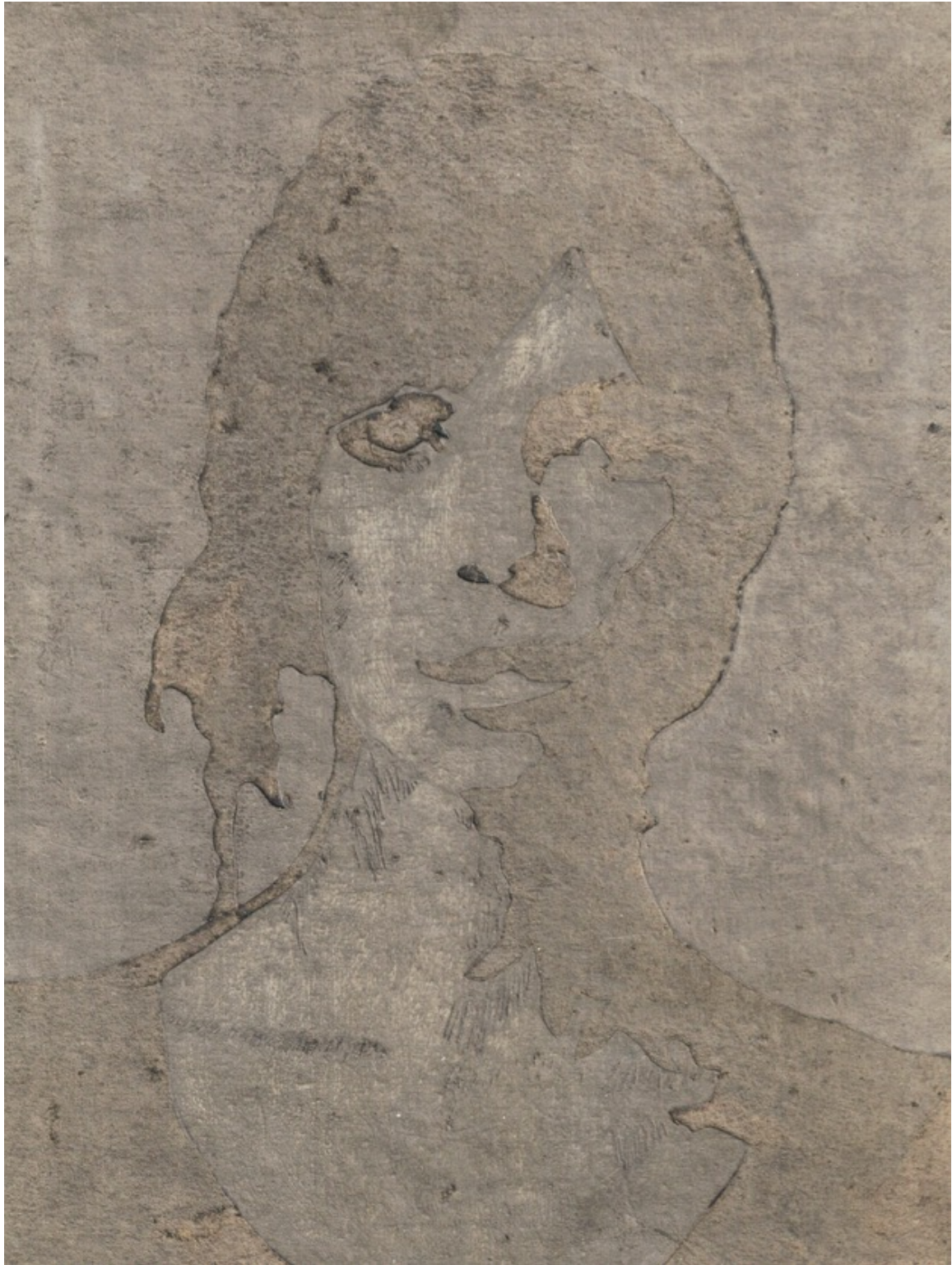


Figura 46. Matriz de papelão e cola vinil, 26 x 21,5 cm, 2014.

Para evitar o comprometimento do rendimento e o aproveitamento profissional do participante, as filmagens foram realizadas durante os intervalos entre aulas e/ou entre os turnos de funcionamento do referido centro de ensino especial.

Durante os diálogos entre a minha interpretação e a interpretação do grupo de deficientes visuais, inicialmente os entrevistados tiveram acesso, através da percepção tátil, à minha forma de expressão – uma matriz de gravura combinando o papelão e a cola vinil. As participações na pesquisa foram baseadas em suas particulares expressões verbais mediante ao toque e todo o processo foi registrado em áudio e vídeo.



Figura 47. Matriz de papelão e cola vinil, 26 x 21,5 cm, 2014.

Após nos acomodarmos na sala de estudos do CAP-GO, eu iniciava a nossa conversa explicando a proposta do compartilhamento entre as nossas interpretações: “Muito bem. Neste momento, eu vou compartilhar com você a minha interpretação de uma imagem. Essa minha interpretação não foi feita verbalmente nem redigida em um texto. Essa interpretação foi expressa em forma de um objeto, uma matriz de gravura, feita com a combinação de dois materiais considerados alternativos quando comparados às tradicionais chapas utilizadas para gravuras em metal, e madeiras utilizadas para as xilogravuras. Os materiais que me permitiram a elaboração dessa matriz são o papelão e a cola vinil. Você tocará em uma placa de papelão, coberta com algumas camadas de cola vinil, onde uma imagem foi desenhada e em seguida gravada, utilizando como ferramenta de gravação, um estilete. Ou seja, eu vou compartilhar com você essa minha interpretação em forma de matriz de gravura e eu quero que você compartilhe comigo, suas ideias, suas sensações, sua interpretação a partir desse material que você vai tocar.”

4.2 Uma interpretação de acordo com a percepção tátil

Propor para o deficiente visual uma etapa de exploração tátil de parte do processo de uma obra de arte me proporcionou um diálogo com as reflexões do historiador e crítico americano Bernard Berenson. Ele dispensa algumas páginas de um de seus livros proferindo sobre o valor tátil da imagem, e tudo isso se tornou para mim de certa forma tão irônico, mas ao mesmo tempo tão interessante, porque o autor explica exatamente que é o valor tátil que faz com que uma representação visual não seja um simples artefato e sim reconhecida como obra de arte. E eu uso o termo “ironia” porque quando poderíamos imaginar que o sentido que normalmente o deficiente visual utiliza como recurso de conhecimento, de entendimento, seria um dos aspectos filosóficos mais relevantes para as poéticas visuais?

Os valores táteis são encontrados em representações de objetos sólidos quando comunicados, não como meras reproduções, mas de modo a incitar a imaginação a sentir seu volume, a avaliar seu peso, a

compreender sua resistência potencial, a medir sua distância de nós, e a encorajar-nos, sempre imaginativamente, a entrarmos em contato íntimo com eles, a entendê-los, a cingi-los, a rodeá-los. (BERENSON, 1972, p. 61-62)

Os valores táteis são enriquecedores e não estimulam apenas admiração, mas dão gratificação e alegria. (...) Através de todas as épocas, e em todo lugar, sempre que uma representação visual seja reconhecida como obra de arte e não como simples artefato, não importa quão elaborado, elegante e surpreendente, ela possui valores táteis. Pode ter muito mais além disso, que seja de maior ou menor importância ou absolutamente de nenhuma, mas para ser aceita como obra de arte estas outras atrações devem repousar numa base de valores táteis, ou estar em conexão íntima com eles. (...) É assim que em certas fases da arte quase não existe nada exceto valores táteis para justificar sua fealdade, seu desajeitamento, sua falta de proporção e o grotesco de sua expressão. (...) Omitimos suas deficiências porque elas nos vitalizam com uma transmissão de energia que seria esmagadora se não fosse pelo fato importante de pertencerem ao reino de sensações ideadas e não da realidade. (BERENSON, 1972, p. 64)

Bernard Berenson já criticava uma postura social defensiva e taxativa de classificar um objeto visível como “visualmente agradável” ou o contrário, limitando esse objeto à condição de símbolo. Mas quando eu penso no deficiente visual, essa postura na maioria das vezes torna-se inexistente uma vez que esse indivíduo normalmente depende de uma descrição baseada na interpretação de um indivíduo vidente, e aí sim, podendo interferir na sua própria interpretação.

A luta para manter-nos vivos em um universo onde temos de defender-nos incessantemente de qualquer tipo de pressão e ameaça de fora, fez de nós criaturas que, com raras exceções, percebem em um objeto visível apenas aquelas feições que possam servir-nos ou desservir-nos, que devemos evitar e das quais devemos nos aproximar. Para a maioria de nós esse objeto é reduzido a um mero sinal. (BERENSON, 1972, p. 61-62)

Pensei então na minha atividade como pesquisador em arte, independente de voltado para um público vidente ou não, como um sujeito capaz de destacar um sentido diferente para um simples símbolo,

concordando com Berenson quanto à habilidade do artista para expressar através da imagem algo que transcenda a percepção visual.

O artista intuitivamente reanima o sinal, a cifra em que o objeto se tornou, para o que imagina ser a plenitude de seu próprio ser. Ele vê a configuração completa, percebe a necessidade orgânica de todo o contorno, de todo ponto de sombra e todo toque de cor. (...) Para o artista as meras configurações dos objetos não o satisfazem. Ele próprio precisa vivê-los e ser capaz de comunicá-los em termos que sejam enriquecedores; e estes termos são primeiro os valores táteis. Essa representação particular de configurações é além disso aquilo que queremos dizer com a palavra “forma”. A forma não deve ser confundida com a configuração. A forma é uma qualidade que está além do conhecimento comum. (...) É aquela radiância de dentro, que a configuração atinge quando em uma dada situação ela se realiza completamente. (...) A forma é o aspecto enriquecedor das coisas visíveis. (...) A palavra “forma” significa valores táteis primeiro e antes de tudo, e que estas duas denominações são encontradas com frequência como sinônimos. (BERENSON, 1972, p. 63)



Figura 48. Detalhe de uma das matrizes de encavo apresentadas aos participantes da pesquisa. Acervo pessoal. 2015.

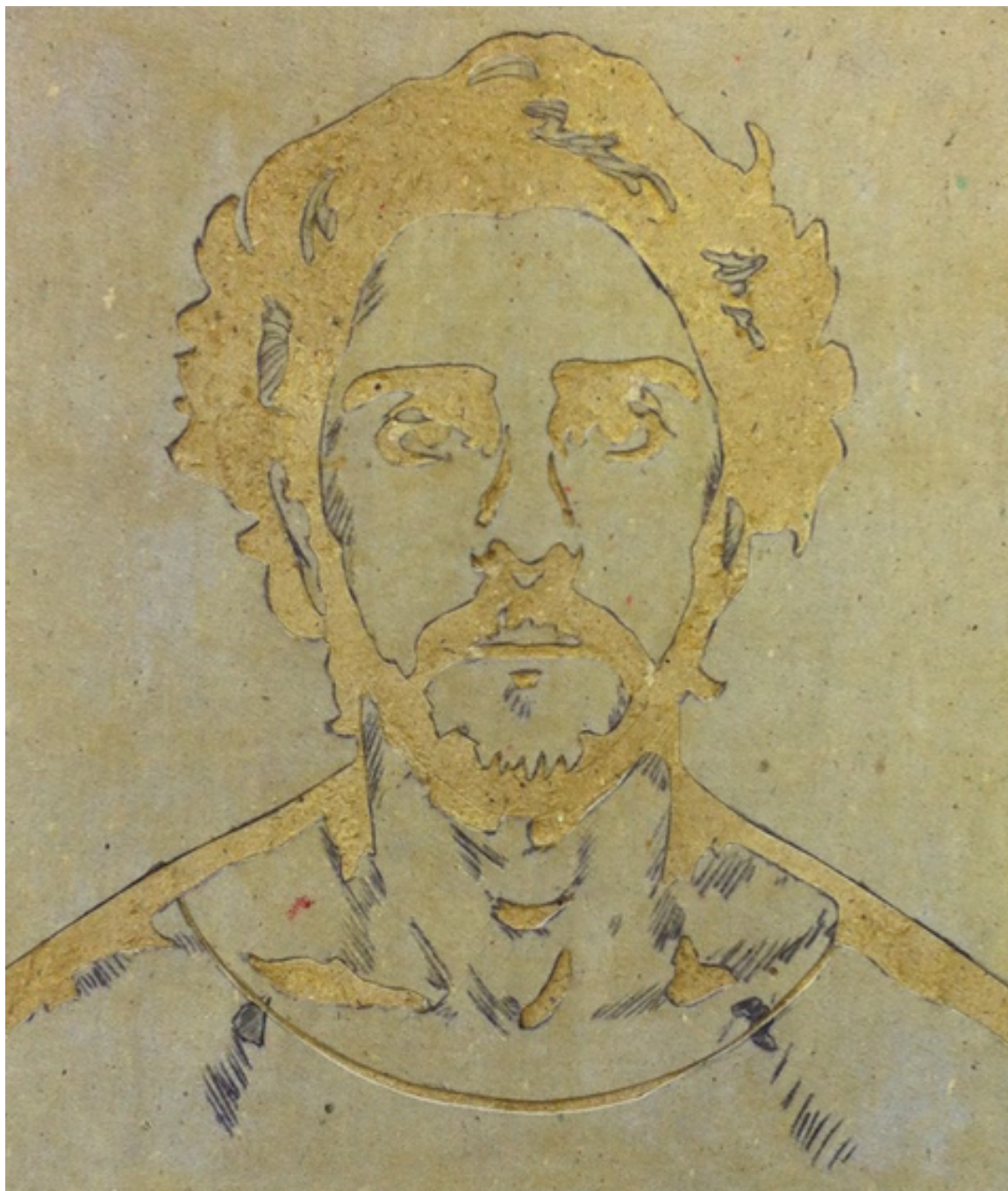


Figura 49. Matriz de papelão e cola vinil, 26 x 22,5 cm, 2014.

Pois bem. Após minha explicação sobre como seria o processo de interpretação da imagem na matriz, eu mostrava o objeto para a câmera e então o posicionava sobre a mesa, em frente ao participante dizendo: “Esteja à vontade para dizer o que você quiser, o que lhe vier à cabeça.” Esse momento das entrevistas me fez lembrar de uma reflexão de Susanne K. Langer quanto à abstração da forma:

As formas são ou abstrações vazias, ou têm conteúdo; e as formas artísticas têm um conteúdo, muito especial, a saber, seu *importe*. São formas logicamente