

Petricor: a paisagem como parte do processo de criação

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9703

*Renato Torres*¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo refletir sobre um conjunto de imagens gráficas desenvolvidas a partir do diálogo com a paisagem. Para estruturar a pesquisa, valemo-nos da metodologia de pesquisa em arte, que considera a constante relação entre a teoria e a prática artística (Rey, 1996; 2002). Como chave de leitura, o conceito de paisagem nas Artes Visuais, presente no desenvolver das gravuras, é pautado principalmente pelas discussões de Ferreira (2000), Maderuelo (2010), La Pastina (2022) e Meira (2000). Além disso, para analisar o processo de criação, Resende (2000), Krauss (1986) e Buti (1996) contribuem na contextualização da produção gráfica artística contemporânea. Com base nesse aporte, percebem-se singularidades nas tomadas de decisões ao criar imagens de gravuras em grandes formatos.

Palavras-chave: Paisagem; Processo de criação; Gravura; Artes Visuais; Arte Contemporânea.

Petricor: the landscape as part of the creation process

Abstract: This article aims to reflect on a set of graphic images, developed from dialogue with the landscape. To structure the research, we employed the art research methodology, which considers the constant relationship between theory and artistic practice (Rey, 1996; 2002). As key for analysis, the concept of landscape in the Visual Arts, present in the development of prints, is mainly based on the discussions of Ferreira (2000), Maderuelo (2010), La Pastina (2022) and Meira (2000). In addition, when analyzing the creation process, Resende (2000), Krauss (1986) and Buti (1996) contribute to the contextualization of contemporary artistic graphic production. Based on this framework, singularities can be seen in decision-making when creating large-format prints.

Keywords: Landscape; Creation process; Print; Visual Arts; Contemporary Art.

¹ UNESPAR, Campus de Curitiba I, EMBAP. Doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná (2017). Mestre em Educação pela Universidade Tuiuti do Paraná (2008). Bacharel em Gravura (2000) e licenciado em Desenho pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1997). Professor do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Campus Curitiba I - EMBAP (a partir de 2020). Curitiba, Paraná, Brasil. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2084327125379221>. ORCID: <https://orcid.org/0000-001-8970-2583>. E-mail: renato.torres@unespar.edu.br

Petricor: el paisaje como parte del proceso de creación

Resumen: Este artículo pretende reflexionar sobre un conjunto de imágenes gráficas, desarrolladas a partir del diálogo con el paisaje. Para estructurar el análisis, utilizamos la metodología de investigación en arte, que considera la relación constante entre teoría y práctica artística (Rey, 1996; 2002). Como clave de análisis, el concepto de paisaje en las Artes Visuales, presente en el desarrollo de los grabados, se sustenta principalmente en las discusiones de Ferreira (2000), Maderuelo (2010), La Pastina (2022) y Meira (2000). Sin embargo, al analizar el proceso de creación, Resende (2000), Krauss (1986) y Buti (1996) contribuyen a contextualizar la producción artística gráfica contemporánea. Con base en este enfoque, se pueden observar singularidades en la toma de decisiones a la hora de crear imágenes de grabado de gran formato.

Palabras clave: Paisaje; Proceso de creación; Grabado; Artes Visuales; Arte Contemporáneo.

Introdução

Quando criança, gostava de brincar na rua de terra em frente a minha casa. Em épocas de clima seco, a poeira imperava na região. Contudo, vez ou outra, eu percebia que o cheiro mudava, parecia poeira molhada... eu percebia que tinha ocorrido uma mudança no ar pois, além do cheiro, o vento ganhava força e logo os primeiros pingos de chuva me atingiam. Correr pra casa completava a diversão! Mais tarde descobri que esse fenômeno, o cheiro da chuva pouco antes dela se intensificar, tinha um nome: petricor.

Na década de 1990 comecei a praticar o montanhismo e a chuva voltou a chamar minha atenção. Em determinado momento, durante uma escalada técnica no Morro do Anhangava, no município de Quatro Barras no Paraná, senti aquele cheiro de poeira molhada que marcara minha infância. Preparando o rapel² para descer da via de escalada³, não me contive, fiquei olhando para o horizonte para encontrar a chuva. De repente, me dei conta de que a chuva vinha em minha direção. Fiquei preocupado em me abrigar, mas, ao mesmo tempo, estava fascinado por ver a chuva de longe e por perceber aquela quantidade de água despencando do céu e se movimentando em minha direção.

Esse breve relato da percepção da chuva sinaliza como nosso corpo pode perceber a paisagem. Para além da visualidade, que já abrange tanto a vastidão do espaço físico quanto os detalhes próximos ao observador, a paisagem provoca nossos sentidos e, desta forma, nossos corpos reagem ao cheiro, ao som, às luzes, à temperatura, entre outras sensações e, por vezes, proporciona experiências estéticas. Diante dessas premissas, a presente pesquisa tem por objetivo refletir sobre um conjunto de imagens gráficas desenvolvidas a partir de experiências decorrentes da percepção de paisagens.

Para estruturar a presente discussão, parto da metodologia de pesquisa em arte, na qual, de acordo com Sandra Rey (1996, p. 82), o pesquisador “concebe seu fazer artístico como *práxis*, sendo portador de uma dimensão teórica e, conseqüentemente, articulando seu fazer de atelier com a produção de conhecimento”. Em outras palavras, a pesquisa se faz em diálogo entre a produção prática e os referenciais conceituais ou artísticos do sujeito. Nesse âmbito conforme Rey (2002), estão interconectadas três dimensões: a primeira é relativa ao surgimento da ideia da obra, mesmo que muitas vezes sem grandes intenções; a segunda dedica-se aos procedimentos técnicos de confecção

² Rapel: técnica de descida em rocha, com utilização de equipamentos especiais.

³ Via de escalada: caminho a ser percorrido durante a subida pelas rochas na montanha, com equipamentos de segurança.

da obra; e a terceira dimensão encontra-se no tocante às várias formas de conhecimento, articulando conceitos e manifestações culturais. Dessa forma, a “obra em processo de formação insere-se de maneira específica, algumas vezes peculiar, numa discussão proposta pela produção contemporânea e/ou pela História da Arte” (REY, 2002, p. 126).

Em se tratando da paisagem, a obra gráfica parte da intenção do artista em explorar sua experiência inicial, transformando-a em uma espécie de guia aberto, mas que, ao mesmo tempo, solicita decisões durante o processo de criação. Para tratar desse assunto, este artigo está dividido em dois tópicos, sendo que o primeiro aborda uma reflexão sobre paisagem e o segundo discorre sobre o processo de criação de trabalhos desenvolvidos a partir de elementos da paisagem.

A compreensão da paisagem em diferentes contextos

Se pensarmos em paisagem como um gênero da pintura, estaremos acessando uma convenção normalmente relacionada à ideia de uma imagem recortada, como a visão de uma janela, na qual se evidencia a linha do horizonte, um espaço amplo e uma sensação de um lugar distante, longínquo. Todavia, ao refletir sobre produções artísticas recentes, provavelmente essa visão reducionista não dará conta de obras ligadas a algumas vertentes da Arte Contemporânea.

En todas las lenguas europeas podemos apreciar que existe una ambigüedad en la utilización del término paisaje que ha originado buena parte de la polisemia que hoy posee la palabra, ya que paisaje sirve tanto para cualificar un entorno real: el medio físico, como para designar una representación de ese entorno: su imagen. La inexistencia de dos o más palabras diferentes para nombrar tanto una realidad como su representación denota que, en la cultura europea, ambos conceptos han surgido y se han desarrollado juntos. (MADERUELO, 2010, p. 14)

Além da utilização da palavra “paisagem” para nomear tanto a realidade, em relação ao espaço físico natural, quanto sua representação, o referido termo teve diferentes significados ao longo do tempo, desde sua origem na China, cerca de mil anos antes que no ocidente. Na obra do poeta Zong Bing, o primeiro tratado sobre pintura de paisagem, o poeta utiliza a palavra *shanshui* para se referir à paisagem, que significa as águas da montanha (LA PASTINA, 2022). O autor declara que, para se adquirir os ensinamentos da paisagem, é necessário passar por uma vivência, sentindo o espaço, cheirando, contemplando e imaginando o local a ser representado, para depois e eventualmente pintá-la, como uma espécie de pré-requisito da ação artística.

Ao discutir a construção do conceito ao longo do tempo, Anne Cauquelin, em seu livro “A invenção da paisagem” (2007), reflete que a paisagem, em diferentes momentos e contextos, esteve associada à natureza, ao jardim, ao campo, ao espaço, entre outros. Na pintura, por exemplo, a paisagem ganhou destaque no Renascimento, a partir do artifício técnico da perspectiva, conectando a visão à razão.

Habitamos a paisagem, estamos circundados por ela, no entanto, é no estabelecimento de um enquadramento, de uma escolha por um estrato disso que nos rodeia e da transformação desse estrato em problema artístico – representação bidimensional daquilo que elegemos e enquadrámos – ela se torna paisagem (GODOY, 2010, p. 162).

A paisagem se conecta a uma narrativa, pois, “[...] o que se vê não são as coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 85), compondo um conjunto de

significados ligados à cultura europeia nesse período. “Porém, a paisagem encontrava-se ainda como fundo e não como motivo principal. Essa paisagem de fundo deveria conferir uma sensação de profundidade ao quadro, de acordo com as leis da perspectiva” (LA PASTINA, 2022, p. 127).

Esse ‘mostrar o que se vê’ fez nascer a paisagem, a separação do simples ambiente lógico – essa torre para significar o poder, essa árvore para significar o campo, esse rochedo escavado para abrigar o eremita. A *istoria* e suas razões discursivas passam para segundo plano: e, veja, falamos de ‘planos’, de proximidade e de longes, de distância e de pontos de vista, ou seja, de perspectiva. Luta, discórdia e reencontros, compromisso entre aquilo que é próprio da pintura e aquilo que ainda é próprio da solidez da coerência que atribuímos ao mundo (CAUQUELIN, 2007, p. 81-82, grifo da autora).

Foi somente mais tarde, no Romantismo, que a paisagem deixa de ser algo secundário para ganhar destaque. Nesse sentido, a figura humana pode aparecer até de costas, como na obra “Caminhante sobre o mar de névoa do artista” Caspar David Friedrich em 1817, “[...] de modo a enfatizar que o assunto principal do quadro não é a pessoa, mas a contemplação da paisagem” (LA PASTINA, 2022, p. 128). Nos trabalhos de Turner, como na obra “Vapor numa tempestade de neve”, por exemplo, a pintura em que ele buscava “[...] uma paisagem que é mais própria da obra do que mimese do que estava fora. Porém, ainda que distorcidas, tendentes à abstração, a referência ainda é, sem dúvida, a paisagem externa” (GODOY, 2010, p. 163).

Ainda no contexto do Romantismo, as discussões sobre o sublime estavam em voga, em um debate que colocava o estar diante da natureza como um motivador de diversas sensações, tais quais, assombro, admiração, respeito, terror, entre outras. Autores como Edmund Burke e Immanuel Kant, por exemplo, dedicam-se a aprofundar questões ligadas ao sublime (LA PASTINA, 2022).

Na modernidade, as tradições são questionadas, e por consequência, a pintura de paisagem se funde com novas experiências de linguagem. Para Maria Lúcia Bastos Kern (2010, p. 123), “A mudança das relações do homem com a natureza processa-se também graças ao modo de vida na cidade, que funciona como espaço relativamente independente, no qual o contato com a natureza não é mais profundo e passa a se constituir como fato do passado”. Nesse sentido, tratar da natureza passa a se relacionar com um plano simbólico e estético, uma vez que “No subjetivismo moderno não existe mais um mundo unívoco evidente, mas uma pluralidade de mundos particulares a cada artista; não existe mais uma arte, e sim uma diversidade quase infinita de estilos individuais de arte” (MEIRA, 2000, p. 101).

As paisagens de Cézanne contêm uma alteração profunda da representação do espaço. Na pintura, ela deixa de ser físico, objetivo e exterior, passando a ser intelectual, subjetivo e perceptivo. Sua concepção pictórica é cerebral. A pintura perde sua profundidade; o plano da tela é ressaltado como expressão prioritária (MEIRA, 2000, p. 103).

Para Meira (2000), o cubismo, tendo como princípio a geometrização das formas, proporcionou a mudança da observação para a valorização de como a inteligência percebe o espaço. Assim, a pintura moderna se vale mais da percepção artística que da representação fiel da realidade, lembrando que, nesse contexto, as maneiras de criar eram questionadas constantemente. Artistas como Henri Matisse, por exemplo, exploraram a paisagem em diálogo com a composição da obra, reinterpretando-a. Nesse sentido, em carta a Henri Clifford, Matisse (1948; p. 362, 2007) declara que: “Um artista deve apropriar-se da Natureza. Ele deve se identificar com seu ritmo, por meio de um esforço que lhe

permitirá adquirir esse domínio com o qual, mais tarde, poderá se exprimir em sua linguagem própria”.

“Ora, se, na contemporaneidade, é reconhecida a expansão de diferentes domínios artísticos, bem como a rarefação de suas fronteiras, também o conceito de paisagem foi ampliado, tocando em questões como meio ambiente, por exemplo” (PAIM; FERRETI, 2010, p. 236). Nesse sentido, na segunda metade do Século XX, a arte contemporânea provoca novas mudanças na percepção do espaço, pois, “a pintura de paisagem perdeu parte de seu poder de representação e os anos 1960 atestaram o despertar de diversos gêneros artísticos, os quais, em adaptações e apropriações, balizaram a sensibilidade do mundo atual” (MENDES, 2022, p. 39).

Na *land art*, a própria paisagem é transformada, pois “[...] é no interior de si mesma (*in situ*) que os artistas trabalham, tomando-lhe emprestado do material e a superfície de inscrição, como nas culturas primitivas originárias [...]” (REY, 2010, p. 272). Assim, nessa manifestação artística, obras feitas no deserto ou em locais distantes passam a operar por meio de modificações na paisagem, sendo muitas de grandes dimensões e, portanto, necessitando serem sobrevoadas para sua apreciação. “Com efeito, sabemos que os sítios da *land art* americana são de acesso extremamente difícil, ou categoricamente invisíveis, como o *Spiral Jetty*, Robert Smithson, recoberto de água a maior parte do tempo”. (CAUQUELIN, 2008, p. 70-71). Conforme Glória Ferreira (2000, p. 185):

A ação artística fora dos museus, galerias e do próprio espaço urbano desenvolvida pela Land Art, enfrentou, necessariamente, o embate com a paisagem, embora o uso dos materiais telúricos não tenha se restringido a esses espaços. O que estava em jogo era sobretudo uma nova relação entre forma e material, este não sendo apenas submetido à maestria do artista, mas carrega consigo outros níveis de significações que colocam em xeque os limites tradicionais entre os produtos da arte e os da natureza.

No Brasil, o artista Cildo Meireles propôs um trabalho que dialoga com esse debate, ao propor o aumento em um centímetro da altura do Brasil, colocando uma pedra no seu pico mais alto. Esse e outros trabalhos do artista se aproximam da *land art*, “pois, tanto a ação do artista diante da terra quanto a transformação de elementos da paisagem são característicos do movimento” (MENDES, 2022, p. 56).

Após essa breve reflexão sobre a paisagem na arte, explicito minhas escolhas em relação a essa temática. Minha produção gráfica, de maneira geral, sempre esteve conectada ao conceito de paisagem, embora no início não tivesse consciência desta relação. No final da década de 1990, eu produzia imagens abstratas derivadas de caminhadas pela Serra do Mar. Como praticante do montanhismo, comecei captando detalhes de elementos que me chamavam a atenção durante travessias em diversos locais. Eu elegia linhas e formas da natureza, provenientes de fungos, sementes, traços encontrados nas rochas, entre outros, que posteriormente eram trabalhados de forma gestual em diversas técnicas de gravura.

Outra questão presente em minha produção nesse período foi a busca pela criação de uma gravura tridimensional, possivelmente influenciado pelos debates sobre gravura contemporânea do período. Naquele momento, a gravura brasileira absorvia, por exemplo, as discussões sobre Campo Expandido, iniciada por Rosalind Krauss (1984). De acordo com Ricardo Resende (2000), foi na década de 1960 que surgiram as primeiras gravuras não tradicionais no Brasil, mas foi somente na década de 1990 que tais produções se difundem pelos ateliês convencionais e chegam aos circuitos oficiais, como as Mostras de Gravura em Curitiba. Lembro-me que, ao visitar tais mostras, ficava empolgado com as novas possibilidades de produções gráficas.

Durante a produção das obras “Adentre-se” e “Olhar Itinerante” (Figura 1), levei em consideração uma série de desafios, como a construção de uma gravura tridimensional, o diálogo com o espaço físico, a tentativa de fazer com que o espectador entrasse na obra, a produção de uma obra que provocasse o olfato desse visitante, a impressão de imagens de detalhes encontrados durante caminhadas e o desafio de criar gravuras em grandes formatos. Sobre esse último tópico, lembro-me da influência dos debates sobre a gravura no campo expandido e da admiração pelas monotipias de artistas como Daniel Senise e Carlos Vergara. Provavelmente, a obra desses artistas me impulsionou a experimentar o tecido *voil* como suporte para essas gravuras tridimensionais.

Ao participar da exposição “Planos Espaços”, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, fruto das produções desenvolvidas na Oficina Permanente de Gravura da Universidade Federal do Paraná (Figura 1), percebemos que grande parte das produções dialogavam com a ideia de gravuras não convencionais ou como Ricardo Resende (2000, p. 226) prefere definir, os “desdobramentos da gravura contemporânea”.



Figura 1 - TORRES, Renato. Primeiro plano, obra “Adentre-se”. Instalação (linóleo sobre voil tingido com urucum), 2,00 x 3,00 x 4,00 m. Segundo plano, obra “Olhar Itinerante”. Instalação (linóleo sobre voil tingido com açafraão), 1,70 x 1,70 x 3,00 m. Exposição “Planos Espaços” no Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador, 2005. Foto: Adriane Pasa.

Essas questões se tornaram recorrentes em minha produção e, embora goste da gravura tradicional e sempre volte para a gravura em metal, não me prendo a dogmas, procurando sempre que possível explorar novos caminhos dentro das artes gráficas. As experiências desse período serviram como base para a produção atual, que continua dialogando com elementos da paisagem.

A paisagem como parte do processo de criação

Conforme descrevi na introdução, há tempos a chuva tem roubado minha atenção, seja durante minhas caminhadas pelas montanhas, nos passeios por cidades históricas ou mesmo ao deslocar-me em rodovias. Compreendo esse fenômeno como parte da paisagem. O olhar atento à linha do horizonte me faz encontrar a chuva nos momentos mais inesperados. Certo dia, à beira do trapiche em Antonina, no Paraná, ao observar várias crianças locais brincando, me deparei com a chuva ao fundo que parecia vir em minha direção. De súbito, saquei meu celular e tirei uma série de fotos. Ao preparar estudos para novas gravuras, retomei essa imagem captada em 2021 e me pus a trabalhar (Figura 2).



Figura 2 - TORRES, Renato. Fotografia digital em baixa resolução. 2021

Em diversas gravuras, parto de imagens tiradas em anos anteriores, recorrendo a um arquivo de trajetos vivenciados. Acredito que é necessário passar um tempo observando as imagens e, para isso, costumo postar algumas imagens no Instagram, utilizando essa rede social, posteriormente, como uma espécie de repositório imagético, alimentando-o constantemente e o destinando para futuras produções gráficas. De acordo com Sandra Rey (2010, p. 267), “[...] a prática artística é permeada pela ideia de processo e projeto envolvendo questões e procedimentos distintos que se alternam e se permutam, apresentando-se ao mesmo tempo, independentes e interdependentes”.

Durante o processo de criação, interessa-me explorar o desgaste da imagem, a modificação que acontece ao passar de uma mídia para a técnica de gravura, alterando-a e incorporando uma espécie de ruído, causado sobretudo pelas qualidades estéticas das técnicas de reprodução de imagem. Diante dessa premissa, técnicas como a utilização da fotografia de baixa qualidade, o xerox, a xilogravura, a gravura em metal, entre outras, são exploradas durante o processo de criação. Gosto de experimentar a mesma imagem de diversas maneiras, gravando em várias técnicas, por vezes misturando procedimentos distintos, testando diferentes tamanhos e imprimindo em suportes variados. Os resultados dessas experiências visuais podem ou não se tornar obra de arte.

Em relação ao processo de criação anterior ao trabalho “Petricor”, parti da imagem em baixa resolução captada em Antonina (Figura 2), editei-a no próprio celular, recortando um detalhe, aumentando o contraste, equilibrando a luminosidade e, na sequência, levando para gravura em metal. Na placa, explorei a fotogravura na técnica do xerox, a qual aumenta ainda mais o contraste e evidencia as silhuetas dos personagens. Em seguida, adicionei camadas de gravações nas técnicas de água tinta e água forte, retirando a aproximação com a fotografia, acrescentando uma textura mais granulada e inserindo linhas de contorno levemente deslocadas em uma espécie de provocação visual (Figura 3).



Figura 3 - TORRES, Renato. “Sobre a pele”.
Gravura em metal, 29,9 x 19,6 cm. 2022.

Ao retirá-la de seu contexto inicial e a retrabalhar em diversas técnicas, a imagem resultou mais confusa e enigmática, com silhuetas que não mostram, por exemplo, parar onde exatamente os personagens estão olhando, assim, proporcionando ao observador a escolha de uma suposta narrativa. O desgaste em relação à imagem inicial planifica, cria uma perspectiva confusa, sobrepõe detalhes, altera e, por fim, cria uma possível paisagem ficcional, provocativa e livre para interpretações.

No trabalho “Petricor”, volto à fotografia tirada em Antonina (Figura 2) e me proponho a trabalhá-la na técnica de xilogravura. Pensei que, para ver a chuva, eu precisei estar longe, normalmente em um lugar alto. Para provocar essa sensação no observador a gravura precisaria ter grande dimensão, fazendo com que ele se distanciasse para conseguir apreciar a imagem como um todo. Ao projetar o trabalho, procurei me guiar pelas sensações vivenciadas pela paisagem, compreendendo-a como parte do “conceito operatório” do trabalho em questão (REY, 2002).

Achei desafiador trabalhar nessa dimensão, algo próximo a 2 m X 2 m, pois, desde a escolha do material a ser trabalhado como matriz até sua manipulação, durante o processo de criação, o processo exige preparo físico e um tempo maior de produção. Senti que força e resistência física foram necessárias durante todo o tempo, com momentos impossíveis de serem executados sem a ajuda de alguns auxiliares, que, nesse caso em específico, foram meus familiares, aos quais sou extremamente grato.

É possível que as reflexões sobre paisagem (FERREIRA, 2000; CAUQUELIN, 2007; MADERUELO, 2010; LA PASTINA, 2022; MENDES, 2022) e sobre gravura no campo expandido (KRAUSS, 1984; RESENDE, 2000) tenham contribuído muito nos momentos de decisões, do projeto de obra até o final de sua execução. Richard Sennett, em seu livro “o artífice (2012), disserta sobre como o fazer artesanal está conectado com os conhecimentos pessoais e com a cultura. Em se tratando de gravura, Marco Buti complementa essa questão tratando das artes gráficas como processo de pensamento, pois sua “manifestação no plano material corresponde uma rede de associações, influências, memórias, anseios, conhecimentos, reflexões, que justamente ao realizar-se atinge a máxima concentração e exigência: torna-se forma” (BUTI, 1996, p. 107). Voltando ao meu processo de criação, existe uma *práxis* interligando as reflexões teóricas às decisões sobre a prática em gravura.

Na escolha da madeira para matriz de xilogravura, procurei me desprender das orientações de madeira ideal, normalmente direcionadas para madeiras de lei. Em experiências anteriores com essa técnica, percebi que a textura fechada da madeira de lei, perdia seus detalhes em trabalhos em grandes dimensões, pois para visualizá-la tornava-se necessário se afastar. Diante disso, optei por trabalhar com 6 matrizes em madeirite de baixa qualidade, material usado para a fabricação de tapumes (Figura 4), e duas matrizes menores em imbuia, as quais eu mantinha guardadas há mais de 10 anos. A primeira delas, ganhada de um senhor ao encomendar uma estante, é uma casca de imbuia que estava guardada por ele há sete anos. Faço esse relato, pois fiquei muitos anos pensando em como poderia utilizá-la como matriz de xilogravura. Nessa escolha, procurei selecionar materiais que proporcionassem diferentes texturas.

Existe uma questão corporal ao trabalhar com grandes dimensões. No decorrer do trabalho, em diversos momentos, cansei-me além do normal, passando do meu limite, sobretudo na tentativa de chegar ao final de algumas etapas da produção. A troca das matrizes, o entalhe em madeiras de diferentes durezas e até a impressão exigem um esforço físico a mais que em gravuras de tamanho convencional.



Figura 4. Madeirite de pinus. 110 cm x 220 cm

Pensei também que seria interessante “quebrar a imagem”, então decidi trabalhar com três folhas de papel arroz, com sobreposições parciais, próximas das emendas da imagem. Em relação à impressão, cada folha receberia camadas de cor (azul claro, cinza claro, branco, cyan e preto).

Para a gravação da imagem, optei por entalhar com goivas e também utilizar ferramentas elétricas, como lixadeira, furadeira e serra tico-tico, alternando possíveis efeitos gráficos. Pensei em retirar toda a madeira em espaços que não queria a interferência da cor, como nas nuvens, deixando apenas o branco proveniente da própria cor do papel (Figura 5).



Figura 5 – Matriz em Madeirit durante o processo de gravação.

Já o trabalho com a imbuia destinou-se a uma parte da imagem que necessitava de mais detalhes, estabelecendo um jogo na composição entre figura e fundo. A figura humana foi pensada como

elemento secundário, em pequena escala em relação à imensidão da paisagem, assim como trabalhavam nas paisagens chinesas (618-1278) e em alguns trabalhos do Romantismo, no século XIX (LA PASTINA, 2022).

A impressão em grandes dimensões também solicitou uma série de adaptações, como a necessidade de entintar em excesso, a utilização de um baren⁴ maior e a intensificação da velocidade de impressão. Todavia, foi durante a impressão que mais precisei de ajuda, em especial para o encaixe do papel sobre a matriz e para retirar o papel após a impressão de cada cor. Devido à dimensão, o tempo de secagem de cada cor em cada camada foi maior que o esperado.



Figura 6 – Petricor. Xilogravura. 2,50 m X 2,00 m. 2024

A montagem, que a princípio parecia simples, também exigiu bastante, pois foram necessárias quatro pessoas para instalar a obra. O processo de criação esteve o tempo todo guiado pelo diálogo com uma paisagem vivenciada, assim como sugeriu o poeta Zong Bing em seu tratado de pintura sobre paisagem.

Considerações Finais

Na primeira parte do artigo procuramos desnaturalizar o conceito de paisagem, mostrando como em cada tempo e em cada contexto, recebeu significados diferentes. Buscamos também compreender

⁴ Baren: instrumento de base circular utilizado para realizar impressões manuais na técnica de xilogravura.

brevemente a maneira como a paisagem foi explorada nas artes visuais do renascimento à arte contemporânea. Na sequência da reflexão, a expansão das produções gráficas ganharam evidência.

O percurso do trabalho no ateliê, com as dificuldades e as decisões tomadas, mostraram um pouco de como as questões teóricas subsidiaram as práticas, impulsionando as técnicas e ajudando a definir o formato final. Nesse percurso, o pensamento sobre paisagem, em sintonia com as demais reflexões, resulta em uma imagem que, apesar de ser construída por uma técnica tradicional como a xilogravura, não deixa de flertar com a arte na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BUTI, M. A gravação como processo de pensamento. *Revista da USP*, São Paulo, n. 29, p. 107-112, mar./maio 1996.

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

_____. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008.

FERREIRA, G. Land Art: paisagem como meio da obra de arte. In: SALGUEIRO, H. A. (Coord.). *Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000. *Anais do I Colóquio Internacional de História da Arte CBHA-CIHA*. Comitê Brasileiro de História da Arte – ECA USP. P. 185 – 188.

GODOY, V. O. A paisagem e suas possibilidades nos desenhos de Iberê Camargo. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. B. (Orgs.). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 155 - 172. p. 155 – 172.

KERN, M. L. B. As invenções da paisagem na modernidade. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. B. (Orgs.). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 123-154.

KRAUSS, R. *A Escultura no Campo Ampliado*. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, n. 1, 1984.

LA PASTINA, C. C. As águas da montanha na pintura de paisagem. In: TORRES, M. (Org.). *Fronteiras da Paisagem*. Campo Mourão: FECILCAM; Curitiba: Editorial Casa, 2022. p. 107 – 142.

MADERUELO, J. Paisage: um término artístico. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. B. (Orgs.). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. P. 13 – 34.

MATISSE, H. Carta a Henri Clifford. 1948. In: MATISSE, H. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 361 – 363.

MEIRA, S. M. As diferentes representações da paisagem na pintura moderna do início do século XX. In: SALGUEIRO, H. A.(Coord.). *Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000. *Anais do I Colóquio Internacional de História da Arte CBHA-CIHA*. Comitê Brasileiro de História da Arte – ECA USP. p. 101 – 108.

MENDES, M. C. Arte Física: mutações geográficas: fronteira vertical: o crescimento poético do Yaripo, por Cildo Meireles. In: TORRES, M. (Org.). *Fronteiras da Paisagem*. Campo Mourão: FECILCAM; Curitiba: Editorial Casa, 2022. p. 39 – 68.

PAIM, C.; FERRETI, U. O outro lado da paisagem: construção com sons e imagens. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. B. (Orgs.). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 123-p. 154.

RESENDE, R. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In: KOSSOVITCH, L.; LAUDANNA, M.; RESENDE, R. (Orgs.). *Gravura Brasileira: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000. p. 226 – 250.

REY, S. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte*, Porto Alegre, n. 13, v. 7, p. 81-95, nov. 1996.

_____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (Orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.123-140.

_____. DesDOBRAMENTOS da paisagem. In.: KERN, M. L. B. (Orgs.). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: UFRGS, 2010. P. 267 – 280.

SENNETT, R. *O artífice*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.