Gravura

Gravura

Andréa Paula Pereira Tavares

© 2018 por Editora e Distribuidora Educacional S.A.
Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida ou transmitida de qualquer modo ou por qualquer outro meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer outro tipo de sistema de armazenamento e transmissão de informação, sem prévia autorização, por escrito, da Editora e Distribuidora Educacional S.A.

Presidente
Rodrigo Galindo

Vice-Presidente Acadêmico de Graduação e de Educação Básica
Mário Ghio Júnior

Conselho Acadêmico
Ana Lucia Jankovic Barduchi
Camila Cardoso Rotella
Danielly Nunes Andrade Noé
Grasiele Aparecida Lourenço
Isabel Cristina Chagas Barbin
Lidiane Cristina Vivaldini Olo
Thatiane Cristina dos Santos de Carvalho Ribeiro

Revisão Técnica
Luciara Bruno Garcia

Editorial
Camila Cardoso Rotella (Diretora)
Lidiane Cristina Vivaldini Olo (Gerente)
Elmir Carvalho da Silva (Coordenador)
Letícia Bento Pieroni (Coordenadora)
Renata Jéssica Galdino (Coordenadora)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tavares, Andréa Paula Pereira
T231g Gravura / Andréa Paula Pereira Tavares. – Londrina : Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2018.
216 p.

ISBN 978-85-522-0619-4

1. Gravura. I. Tavares, Andréa Paula Pereira. II. Título.

CDD 760

Thamiris Mantovani CRB-8/9491

2018
Editora e Distribuidora Educacional S.A.
Avenida Paris, 675 – Parque Residencial João Piza
CEP: 86041-100 — Londrina — PR
e-mail: editora.educacional@kroton.com.br
Homepage: http://www.kroton.com.br/

Sumário

Unidade 1 | Princípios e conceitos sobre gravura 7

Seção 1.1 - Conceito de gravura 9

Seção 1.2 - Introdução à história das técnicas de reprodução de imagem 24

Seção 1.3 - A gravura na tradição artística ocidental 42

Unidade 2 | Técnicas de gravura e estampa 63

Seção 2.1 - Gravura de encavo (gravura em metal) 65

Seção 2.2 - Gravura por relevo 86

Seção 2.3 - Planografia 100

Unidade 3 | Processo poético: xilogravura 117

Seção 3.1 - Gravar e imprimir 120

Seção 3.2 - Experiências com a impressão 134

Seção 3.3 - Seriação, multiplicação, difusão, espaço 148

Unidade 4 | Projeto poético: Xilo, Serigrafia e processos híbridos 167

Seção 4.1 - Desenvolvimento de projeto artístico 169

Seção 4.2 - Preparação da matriz 185

Seção 4.3 - Impressão 199

Palavras do autor

Costumamos ouvir que estamos em um mundo repleto de imagens. E repetimos essa frase. As imagens circulam e circulamos por elas. Fotografias e textos ocupam o nosso cotidiano. Dos cartazes e outdoors para a TV e os smartphones. Com estes últimos, produzimos, multiplicamos e fazemos circular textos e imagens. Como esse fluxo incessante de informações começou? Quais desejos e necessidades nos fizeram chegar a essa situação?

As técnicas de reprodução de imagem e as técnicas de gravura foram o princípio de todo esse movimento. A xilogravura foi a primeira técnica inventada para multiplicar informações com precisão mecânica, um processo simples que utiliza uma prancha de madeira como matriz de alto relevo para imprimir, por meio do decalque, imagens e textos sobre suportes bidimensionais (papéis e tecidos). Quando essa técnica foi aprimorada, sistematizada e difundida do oriente para o continente Europeu, estava dado o passo derradeiro para a revolução midiática. Estudar a gravura não é apenas conhecer o princípio dessa história, mas também perceber como damos continuidade a essa vontade de multiplicar conhecimento. Acreditamos que estudar a gravura e sua história é conhecê-la na experiência prática com as técnicas, produzindo imagens, gravuras e estampas. Estamos em um contexto específico, o das artes visuais, portanto, nesse recorte, vamos refletir sobre como as técnicas de reprodução foram e ainda são usadas para significar experiências contemporâneas.

As unidades deste livro foram pensadas para compor um percurso que parte da história da gravura e apresenta os principais conceitos envolvidos nas técnicas de reprodução da imagem até a produção de um projeto pessoal com as técnicas de gravura. A Unidade 1, Princípios e conceitos da gravura, vai introduzir os princípios materiais e conceituais das técnicas a partir da história da arte ocidental. Dando continuidade à essa introdução histórica, a Unidade 2, Técnicas de gravura e estampa, vai abordar a história das técnicas em suas particularidades e aprenderemos como elas foram se organizando segundo as demandas da sociedade.

Começaremos aqui, nesta unidade, as primeiras investigações práticas acerca das linguagens. A Unidade 3, Processo poético: xilogravura, será dedicada à investigação prática da xilogravura. Nunca nos esquecendo de refletir sobre a linguagem e o meio, também vamos conhecer o trabalho de artistas contemporâneos que utilizam esse meio para criar uma poética. A Unidade 4, Projeto poético: xilo, serigrafia e processos híbridos, será dedicada a pensar como fazer uso dos meios gráficos para constituir o seu projeto poético pessoal na construção de imagens híbridas que poderão utilizar a serigrafia e a xilogravura.

O trajeto proposto para o curso envolve sempre a prática reflexiva e a formação de um repertório. Contextualização e experimentação andam juntas. Nosso objetivo é pavimentar seu trajeto poético e dar subsídios para a criação de um universo imagético pessoal. É importante investigar o que foi feito e o que está sendo feito com esses meios, para que você possa construir o seu processo poético, sua linguagem.

Princípios e conceitos sobre gravura

Convite ao estudo

Você é um estudante de Arte e está desenvolvendo um projeto poético, uma trajetória de produção material e teórica. Seu interesse principal é o desenho, pois foi o desenho que o encaminhou até a faculdade. Desde criança, a ação de desenhar é muito importante para você: desenhos a lápis, tatuagens, grafites, projetos de arquitetura, cartazes, croquis, tudo isso lhe atrai. Você percebe o potencial do desenho como comunicação e como experiência de subjetividade, ou seja, o desenho tem a capacidade de ser um lugar de exercício do sujeito e também de comunicar as experiências dos indivíduos.

Na faculdade, ao sistematizar esses interesses, organizá-los e aprofundá-los, você tomou conhecimento das técnicas de reprodução de imagem e das técnicas de gravura. São justamente elas que, na história da humanidade, permitiram não só o registro de informação, mas também a sua difusão. Entre outras coisas, a gravura foi responsável por facilitar o acesso ao conhecimento e por simplificar, primeiramente, a produção de livros. Você é fascinado pelo objeto livro, um múltiplo que, em sua abundante existência, habita vários lugares ao mesmo tempo, transmitindo a mesma informação a ser decodificada e traduzida por cada leitor. Na faculdade, você também está sendo preparado para ser um educador, assim o acesso à informação e à construção de conhecimento são de extrema importância para você.

Agora você quer organizar a sua prática poética em torno da gráfica. Como artista, você precisa de um espaço de trabalho, um ateliê ou oficina onde possa produzir. A produção não é apenas seu trabalho autônomo, mas também o trabalho como

ilustrador, designer gráfico e educador. Esse espaço que você quer precisa ter uma organização adequada para comportar todas essas funções e se sustentar financeiramente. Será necessário pesquisar os recursos materiais para a sua prática.

As técnicas de gravura tradicionais, obsoletas para a produção em massa, como a xilo, a gravura em metal e a lito, já têm uma história bem estabelecida. A serigrafia, que ainda é muito presente no nosso cotidiano, também já se apresenta com todo um repertório técnico. É importante destacar isso para que se perceba que não estamos sós; as tradições técnicas nos auxiliam, aprendemos com os erros e acertos dos outros. Cada manual técnico é a reunião de experiências bem-sucedidas. Conversar com a tradição é fundamental, uma maneira de construir uma técnica própria que mais se adeque à nossa situação e à nossa vontade.

A pesquisa sobre as técnicas não está isolada da pesquisa estética, está, antes, totalmente implicada nela. Não é possível pensar em Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 – Nova Iorque, 1987) sem pensar em serigrafia: meio e mensagem andam juntos. Misturar o formato da pintura com uma técnica de produção de massa para questionar os limites da representação da subjetividade do gênero retrato, como nas suas imagens de Marilyn Monroe, é o que contribui para a constituição do significado.

Agora você precisa examinar a sua produção e suas condições materiais para saber como será seu ateliê e a qual ou quais procedimentos gráficos você vai se dedicar mais. Seu desafio é sistematizar seu conhecimento sobre a gravura, relacionando a sua produção a fim de aprofundar esse conhecimento segundo a sua necessidade e de forma a organizar seu processo poético.

Seção 1.1

Conceito de gravura

Diálogo aberto

Gravura é um nome genérico dado aos procedimentos mais tradicionais, principalmente analógicos, de reprodução de imagens e textos. São muitos os procedimentos técnicos, que variam no tempo e no espaço e no uso e funções dados pelos seus produtores e consumidores. Utilizar essas técnicas na produção artística orienta os sentidos e significados atribuídos às obras. A pergunta que deve ser feita a toda proposta artística é: por que ela faz uso de determinados meios e não de outros? Com quais histórias e conceitos aquela proposta quer dialogar?

Organizar uma prática de produção depende também de reconhecer e organizar um repertório. Olhando ao seu redor, no seu cotidiano, quais são os processos de reprodução de imagem e texto mais utilizados?

Estamos imersos em um mundo de imagens e informação, os smartphones são uma extensão do nosso corpo e da nossa memória, e os meios digitais parecem predominar. Diante disso, será que ainda existem, entre nós, pontos de contato com as técnicas tradicionais, mecânicas, de reprodução de imagem? Quais seriam suas funções hoje. Se você pretende desenvolver sua prática artística com esses meios, precisa enfrentar esta questão. Procure ao seu redor, no seu cotidiano, onde estão e para que servem as imagens impressas hoje? Pensando nisso, pesquise em fontes históricas e nas instituições artísticas culturais. Você consegue identificar semelhanças, continuidades e obsolências nas práticas e nos produtos gráficos?

É importante pesquisar isso para que você possa desenvolver a sua prática pensando no que já acontece, no que aconteceu e naquilo que você pode trazer de particular.

Não pode faltar

> De fato, as várias maneiras de se fazer impressões (incluindo as fotográficas) são os únicos métodos possíveis para se fazer enunciados pictóricos reprodutíveis com exatidão sobre qualquer coisa. A importância de ser possível repetir com exatidão um enunciado pictórico é, sem dúvida, maior para a ciência, a tecnologia e as informações gerais do que para a arte (IVINS, 1969, p. 1-2. Tradução nossa).

Olhe à sua volta, não precisa ir muito longe. Na verdade, pense no que tem na bolsa, sua carteira, um livro, o celular. Na sua carteira, deve ter algum dinheiro: a nota de dinheiro é uma gravura. As ilustrações do livro, costumamos chamar de gravuras. Em algum lugar das suas roupas, talvez haja uma impressão de serigrafia, se não em uma estampa mais evidente, muito provavelmente em uma etiqueta interna. As imagens reprodutíveis convivem muito de perto conosco, não em seus formatos mais tradicionais; hoje elas estão presentes junto aos meios analógicos, mas estão presentes: evoluíram para a impressão offset e até para o universo digital do smartphone.

Atualmente, com os aparelhos que se utilizam dos recursos fotográficos, produzimos uma imagem com apenas um toque, e com outro a multiplicamos nas redes sociais. Não há a produção de uma matriz material, apenas um arquivo digital é gravado, o qual se multiplica pela rede, e as imagens na nossa tela são uma interpretação do código gravado que, por sua vez, é traduzida em luminosidade, em cor-luz nos nossos monitores. Para converter esse código em matéria sobre um suporte, precisamos de uma impressora, que transforma o código numérico em cor-pigmento lançado sobre o papel. E cada vez fazemos menos isso; nós multiplicamos as imagens e as deixamos nas redes.

Pense nos objetos ou imagens que você denomina de gravura. Chamamos de gravura tanto as técnicas de reprodução de imagem, como os seus produtos, as imagens impressas, que são, na verdade, estampas de matrizes gravadas. Assim, temos matéria gravada e matéria impressa, matriz e estampa. Basta se lembrar de um carimbo, qualquer um: ele é uma matriz de alto relevo. Batemos o carimbo na almofada com tinta para imprimir sua imagem sobre um suporte, um papel.

Ele foi produzido para transmitir a informação, seja texto ou imagem. Matrizes são arquivos cortados ou desenhados e sua função é guardar signos e transmiti-los a um suporte. Portanto, matrizes de xilogravura são tábuas de madeira; de gravura em metal, placas de metal dúctil como o cobre ou latão; de litografia, um paralelepípedo de pedra com 98% de carbonato de cálcio na sua composição; de serigrafia, uma tela vazada de nylon esticado sobre um chassi.

É sempre bom lembrar que o que vemos no suporte do papel ou do tecido não é uma gravação, podemos chamar ilustrações de gravuras, mas estamos diante de impressões ou estampas. O foco de nosso estudo é, sem dúvida, a gravura de estampa, o processo pelo qual uma matriz é constituída com o fim de produzir uma imagem impressa. Essa confusão entre gravação e impressão está no cerne mesmo das palavras gravar e escrever.

> O inglês *write* origina-se do nórdico rita (gravar) e do alemão *reissen, enritzen* (fazer incisão, rasgar, fazer corte). O inglês *carve* (gravar, esculpir) vem do grego *graphein* (escrever) e do alemão *kerben* (gravar). O latim *scribere*, o alemão *schreiben*, o inglês *scribe* e *inscribe*, todos significando gravar, inscrever, tem conexão com o grego σκαριψασθαι (gravar, arranhar). O gótico *meljan* (escrever) significava inicialmente pintar, como na palavra alemã moderna *malen* (pintar). E a palavra eslava *pisati* (escrever) estava ligada originalmente à pintura como o revela sua ligação com o latim *pingere* (pintar). Entre as línguas semíticas, o radical *šṭr* (escrever) deve ter em algum momento significado cortar, pois há uma palavra árabe, *sātūr*, que significa grande faca; o radical *ktb* (escrever) significava originalmente gravar, tal como é indicado pela palavra siríaca *maktṭ bā* (punção, furar); a raiz *shf* ou *shf* significava não somente escrever como também escavar, esvaziar (REGO, 2006, p. 69).

Gravar, escrever, inscrever, cortar, escavar e também pintar: na história da linguagem, texto e imagem estão ligados, processos de subtração e adição também. Na pintura rupestre, temos processos de adição (tinta sobre a pedra) e de subtração (cortes na pedra) convivendo, e ambos produzem marcas. Assim, na história da linguagem, escrever e gravar, desenhar e pintar estão conectados. Com a linguagem, transmitem-se as histórias, preserva-se a memória.

Assimile

A palavra gravura serve para nomear de forma genérica tanto as técnicas de reprodução de imagens, como os produtos dessa técnica: as estampas. Nas técnicas de reprodução de imagem, temos a produção de uma matriz com o fim de produzir uma imagem impressa, também chamada de estampa. A matriz é um arquivo que guarda uma imagem para transmiti-la sempre igual. A impressão faz a imagem circular. A estampa é múltipla e móvel. Podemos repetir a impressão de uma imagem diversas vezes e aquela imagem estará presente em diversos lugares ao mesmo tempo, assim como uma nota de R$ 10,00 (dez reais): quantas não existem? E elas são exatamente iguais.

Informações são difundidas, conhecimentos são construídos. Conhecimento construído, informações precisam ser difundidas. Fazer circular informações, conhecimento, opiniões em imagens e textos foi um desafio para a humanidade. Inventamos a linguagem: escrevemos primeiro desenhos de figuras nas paredes, marcas que foram se tornando signos, letras, palavras e frases inteiras. A história oral foi pousando em tabletes de argila, pergaminhos e papiros passados de mão em mão, copiados com precisão religiosa, guardados com paixão: cópia produzida entre o olho e mão. Gregos e Romanos construíram grandes bibliotecas. Conflitos éticos eram debatidos, e se uma palavra faltasse de um volume para o outro, a doutrina estaria ameaçada? Monges copistas dedicaram as suas vidas para preservar e lançar ao futuro a palavra divina. Reproduzir qualquer texto era uma tarefa de muita responsabilidade, dela dependia toda a preservação e difusão do conhecimento humano.

Conhecimento precisa ser preservado e ele é preservado também ao ser difundido. Um livro é um arquivo de conhecimento e é também seu veículo. Escrevemos para guardar e comunicar, preservar e passar adiante.

Fazer cópias de imagens, no entanto, é um pouco mais complicado, o movimento entre o olho e a mão parece ser menos exato, não há um vocabulário predeterminado para as imagens. Foi preciso ser inventado um processo mecânico que envolvesse a elaboração de uma matriz para que "enunciados

pictóricos" fossem reproduzidos com exatidão. Para o autor citado anteriormente, William Ivins (1881-1961), a capacidade de reproduzir imagens com exatidão permitiu que o conhecimento e a tecnologia desenvolvidos na Idade Média fossem difundidos e aprimorados. Projetos de máquinas, navios e armas podiam circular: se inventados em um lugar, poderiam ser construídos em outro. Mapas eram desenhados, gravados e impressos, circulavam e faziam circular. As imagens religiosas, antes guardadas nas igrejas, poderiam acompanhar o fiel em todos os momentos de sua vida, vivendo agora em pequenos papéis costurados nas roupas ou pregados nas paredes.

A necessidade e a dificuldade de transmitir informações com exatidão, em especial os "enunciados pictóricos", já era relatada por Plínio, o Velho, em seu livro *História natural*, escrito no século I (IVINS, 1969, p. 13). Transmitir informações quer dizer torná-las móveis. Livros são transportáveis. O melhor material para dar suporte à imagem e ao texto impresso é, sem dúvida, o papel, que foi inventado pelos chineses por volta do século I (eles também são os responsáveis pela invenção da xilogravura). As impressões mais antigas que nos chegaram datam do século IX e, por seu grau de elaboração, não devem ter sido as primeiras.

Figura 1.1 | Página do Diamond Sutra, impresso no 9º ano da Era Xiantong da dinastia Tang, 868 – pertence ao acervo da *British Library* de Londres

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Diamond_Sutra#/media/File:Jingangjing.jpg>. Acesso em: 26 set. 2017.

O Diamond Sutra é o livro impresso datado mais antigo de que se tem notícia. Um sutra é uma espécie de sermão, palavras de sabedoria, proferido pelo Buda. Sua data está impressa no final do livro, que tem a forma de um rolo, bem como a sua função: "Reverentemente feito para distribuição universal por Wang Jie em favor de seus pais na 13ª da 4ª lua do 9º ano de Xiantong (11 de maio de 868)" (Tradução nossa. Disponível em: <http://diamond-sutra.com/>. Acesso em: 29 set. 2017).

Esse sutra, bastante popular até hoje, por ser curto e passível de ser recitado em 40 minutos, ensina a considerar o desapego da matéria. O diamante de seu título é metafórico, é a joia que corta a ilusão do mundo e revela a verdadeira natureza da existência. Ele foi encomendado por Wang Jie: em sua cultura, o ato de mandar imprimir e distribuir um sutra era um ato piedoso. Segundo as pesquisas da Biblioteca Britânica de Londres, o budismo criou uma demanda pela imagem impressa que, por sua vez, ajudou a difundir a crença budista. Como podemos ver na imagem (Figura 1.1), as linhas são finas e delicadas. O rolo tem 27,6 cm de altura e quase 5 metros de comprimento, e foram impressos vários do tipo, embora apenas esse tenha sobrevivido.

No Ocidente, as técnicas de reprodução de imagem como a xilogravura foram introduzidas mais tarde, por volta do século XIV. A matriz de madeira mais antiga preservada até hoje foi encontrada na França, em 1899, no monastério *La Férte*, e é chamada de *Bois Protat*. Os especialistas da Biblioteca Nacional da França, onde ela está agora, estimam que ela tenha sido gravada por volta de 1370. A primeira datação foi feita pelo especialista em gravura Henri Bouchot, que escreveu um pequeno livro sobre esse artefato em 1902. Seus dois lados estão gravados: o da crucificação teria sido o primeiro (Figura 1.2 A), cortado entre 1870 e 1880; já a outra imagem teria sido cortada depois, por volta de 1450, estimativa feita pelo estilo da imagem, uma cena de anunciação onde se vê um anjo ajoelhado (Figura 1.2 B).

Figura 1.2 | A. *Bois Protat*. Matriz e impressão da figura; B. *Bois Protat*. Verso, Anjo ajoelhado

A

B

Fonte: A. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_bois_Protat_-_block_and_print.jpg?uselang=fr>; B. <https://en.wikipedia.org/wiki/Bois_Protat#/media/File:Le_bois_Protat_-_verso.png>. Acesso em: 26 set. 2017.

O que chega até nós é apenas uma parte da matriz, um quarto da imagem de uma crucificação, medindo 60 x 20 cm (o tamanho total teria sido 100 x 60 cm). Pelo seu tamanho e tema, supõe-se que ela servia para imprimir uma bandeira de altar para a Quaresma ou Páscoa. Na cena sobrevivente, vemos um centurião romano que parece falar algo, e uma bandeira está próxima de sua boca, na qual está escrito *Vere filius Dei erat iste*, uma tradução latina de uma passagem do evangelho de São Mateus. Não haveria folha de papel no tamanho adequado para a impressão completa da imagem, sendo assim, não é provável que o papel tenha sido utilizado como suporte, mas, sim, o tecido. A bandeira era pendurada no altar em dias de festa ou levada em procissões. Podemos imaginar que sempre que fosse preciso, outra bandeira seria impressa, e mesmo as cores poderiam mudar. A matriz serve para multiplicar a estampa; os suportes fazem a imagem circular.

Exemplificando

Não existe nenhuma cópia de época da matriz *Bois Protat*. Devem ter sido produzidas muitas cópias, mas nenhuma foi preservada porque era uma imagem religiosa de culto, usada de forma efêmera. As impressões que temos do fragmento datam de 1900 e foram feitas pelo editor e colecionador Jules Protat, que comprou a matriz depois de ela ter sido encontrada no restauro de um monastério. Ele fez algumas impressões e as exibiu na Feira Internacional de Paris em 1900. Como escreveu Hyatt Mayor no livro *Prints and People* (1972), as imagens mais corriqueiras são as mais raras, são as que não sobrevivem. Imagens como essa não eram consideradas obras de arte.

Começamos este texto pedindo que você observasse seu entorno para perceber onde estão as impressões, estampas e imagens reprodutíveis no seu cotidiano: elas estão perto de você e de seu corpo. Usadas em livros ou folhas soltas, as estampas serviam como objetos para recordação, para devoção.

As imagens não estariam mais restritas a lugares específicos. Algumas imagens religiosas, como os santinhos, são criadas com o propósito de fazer recordar e de abençoar seu portador, como nesta imagem do Santo Sudário, uma das primeiras imagens de xilogravura assinadas de que se tem notícia.

Figura 1.3 | Santo Sudário (Hans Schlaffer, 1475) – xilogravura colorida à mão (28 x 20 cm), *Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque

Fonte: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP813521.jpg>. Acesso em: 26 set. 2017.

O artista que fez a imagem, Hans Schlaffer, era também o impressor e o editor. Era como se ele tivesse uma loja, um estúdio aberto ao comércio das imagens. O autor, Hyatt Mayor, um dos primeiros curadores de estampa do *Metropolitan Museum of Art*, onde está essa imagem, em seu livro *Prints and People* (1972), adverte-nos que, quanto mais popular a imagem em seu tempo, mais rara ela seria hoje. Imagens populares não eram feitas para durar, ninguém se preocupava em preservá-las, eram banais. Desse Santo Sudário, chegaram duas cópias até nós, preservadas dentro de livros. Deve ter sido uma imagem de grande apelo. Ela relembra uma passagem bíblica em que Santa Verônica pega o seu véu para limpar a face de Cristo enquanto ele carregava a cruz e, milagrosamente, a face de Jesus teria ficado impressa no tecido. A primeira impressão de que se tem notícia? Segundo Mayor (1972), essa teria sido a primeira monotipia relatada na história. O texto do site do museu também nos informa algo interessante: a imagem gravada por Schlaffer foi copiada de uma outra, mais delicada, feita em Nuremberg, cidade alemã que tem um papel importante na difusão das técnicas de reprodução e na fabricação de livros.

Há discussões sobre onde e como a xilogravura surgiu na Europa: sul da Alemanha, norte da Itália, norte da França. Há vestígios de imagens surgindo quase que simultaneamente nesses lugares. Importa que, no século XV, já havia uma indústria para atender à demanda pela circulação de informações.

Em Nuremberg, viveu e trabalhou Albrecht Dürer (1471–1528), que foi um importante artista gravador. Filho de um ourives, foi treinado desde cedo no ofício do pai. Já na pré-adolescência, mostrou muita aptidão para o desenho e foi encaminhado para um ateliê do pintor e gravador Michel Wolgemuth, em que as suas habilidades com as ferramentas de corte poderiam se aliar às do desenhista. Seu mestre foi o responsável pela execução das ilustrações para um dos projetos gráficos mais ousados de sua época: *As crônicas de Nuremberg* (1493), de Hartmann Schedel. Seu autor teria passado décadas escrevendo uma história do mundo, tentando explicar a sua origem divina e seu desenvolvimento, como era o mundo em que vivia. Seus estudos o levaram a visitar muitas bibliotecas, em que consultava e copiava trechos inteiros de livros. Cuidadosamente, Schedel, com sua visão humanista e atitude de enciclopedista, foi reunindo informações

para escrever o seu livro. Em sua época, não era preciso identificar as fontes, então, em seu texto, encontram-se passagens inteiras copiadas de outros autores a quem ele não atribui a autoria.

Reflita

Autoria. Autor. O que define a propriedade da invenção, da autoria, de uma imagem ou texto? Originalidade é sinônimo de novidade?

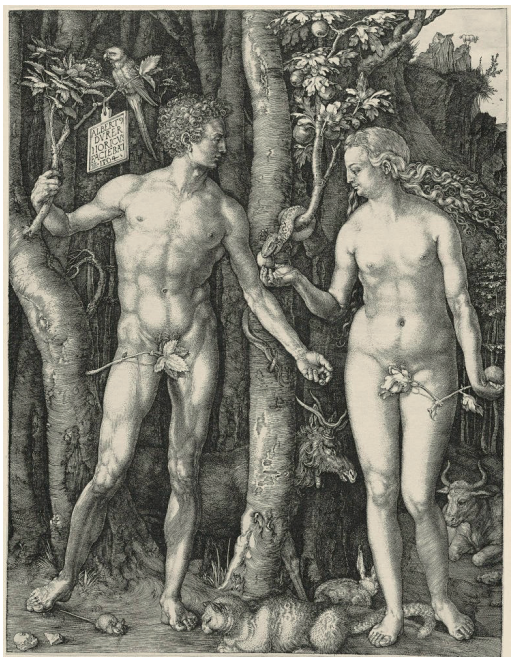
Para produzir esse texto, ele contratou a maior editora de sua cidade, a de Anton Koberger. Papéis foram feitos por encomenda para esse projeto ambicioso. Para o texto, foram usados tipos móveis, a invenção de Johannes Gutemberg (1398-1468), e o ateliê de Michel Wolgemuth foi contratado para criar as 1809 ilustrações impressas a partir de 645 matrizes que compõem as 300 páginas do livro impresso em 1.500 cópias em latim e 1.000 cópias em alemão. Dürer foi apenas um dos artistas envolvidos nesse projeto. Três anos depois da sua primeira publicação, o livro foi lançado por um editor de Augsburg, Johann Schönsperger, especializado em republicações ou, como diríamos hoje, cópias piratas, uma vez que eram impressas à revelia do autor. Em uma versão menor e com papel mais barato, as páginas tinham pouco mais da metade do tamanho original. Schönsperger ainda corrigiu os erros do texto original e manteve um grande número de ilustrações, publicando 1.500 cópias em alemão e a mesma quantidade em latim.

Figura 1.4 | Mapa Mundi em uma página das *Crônicas de Nuremberg* (Hartmann Schedel, 1493) – xilogravura colorida à mão (30 x 42 cm)

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hartmann_Schedel#/media/File:Schedel_weltkarte.jpg>. Acesso em: 26 set. 2017.

Há imagens religiosas, de devoção, imagens para difundir conhecimento, imagens para circular, imagens móveis, imagens do cotidiano, imagens sem autor ou com múltiplos autores. As primeiras estampas eram anônimas, como aquela do Bois Protat; é a geração de Dürer que passa a assinar as imagens. Ou seja, apenas na passagem da Idade Média, do gótico para o Renascimento, que imagens impressas passam a ter um autor, mas, mesmo assim, apenas quando ele se posiciona na sociedade como artista.

Figura 1.5 |Adão e Eva ou A queda do homem (Albrecht Dürer, 1504) – gravura em metal (24,9 x 19,2 cm)



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adam_Eva,_Durer,_1504.jpg>. Acesso em: 26 set. 2017.

Imagens como santinhos, cartas de baralho e imagens técnicas ficavam, na maior parte das vezes, sem autor. Veremos isso em detalhes nas próximas seções, ao examinarmos com mais atenção o uso e as funções da estampa. Vamos dar prosseguimento a essa investigação pela obra de Dürer, um artista que utilizou a xilogravura e a gravura em metal para criar uma poética singular. Atento aos detalhes e à representação deles, o artista trabalhou com destreza a técnica do corte a buril na gravura em metal. Perceba os detalhes da imagem de Adão e Eva (Figura 1.5), como o artista vai construindo os volumes

no desenho das linhas paralelas e cruzadas: não confundimos o pelo dos animais com a textura das folhas e das árvores. O casal é visto no momento em que o pecado primordial acontece, e a nudez dos corpos se revela. Adão segura-se no galho de uma arvore, no qual está pendurada uma plaquinha, e nela está a assinatura do artista e a data da obra. Dürer assinava nas matrizes, não no papel. Era comum, na época dele, artistas venderem suas matrizes para que outros as imprimissem e vendessem as estampas. Isso permitiu que as matrizes fossem impressas mesmo depois da morte dos artistas.

Na próxima seção, analisaremos mais profundamente a função das estampas no cotidiano em relação ao campo das Belas Artes, conheceremos mais sobre a gravura em metal e a invenção do papel.

Complemente seus estudos

Veja como era o processo de impressão de páginas de livro no século XV utilizando tipos móveis, blocos de madeira e entintagem manual neste vídeo de um impressor americano que utiliza a prensa de Gutemberg.

How a Gutenberg printing press works. Vídeo. Cor. 6'48". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DLctAw4JZXE>. Acesso em: 26 set. 2017. Ativar as legendas e a tradução automática para o português (*settings* – *subtitles*/CC – *auto-translate* – *Portuguese*)

Folheie as páginas das *Crônicas de Nuremberg* no site da Biblioteca digital da Universidade de Cambridge. Disponível em: <https://goo.gl/sjsxkG>. Acesso em: 26 set. 2017.

Sem medo de errar

Pesquisar uma técnica como a gravura, requer observação e análise do fluxo de imagens no nosso cotidiano, como foi indicado no texto desta seção. Como estudante de arte, você deve compreender que as técnicas são geradoras de sentido também. Assim, uma forma de entender melhor as técnicas de reprodução de imagem é atentar para seus usos históricos e contemporâneos. Como nós damos sentido às práticas mais tradicionais na constituição de obras contemporâneas? Certamente a xilogravura

é uma técnica obsoleta em termos de reprodução em massa. Técnicas como o offset são bem mais eficientes e mais baratas. Então por que utilizá-las hoje?

É necessário ver de perto impressões, obras que se utilizam desses procedimentos para entender as suas qualidades materiais, a sua aparência. Pergunte-se, ao ver uma obra em xilo, por que o artista fez a escolha de usar esse meio e o que a imagem ganha. Em que a imagem se diferencia ou não das imagens de nosso cotidiano? Para isso, é preciso frequentar acervos de arte, museus, centros culturais e galerias: você precisa adquirir repertório.

Essa experiência no tempo presente, com as obras, vai lançar luz sobre o passado, e você poderá entender melhor a maneira como os processos de multiplicação de imagem foram desenvolvidos e por que ainda hoje podemos recorrer a eles. Nesse processo, você vai definindo as suas escolhas poéticas do que pretende realizar.

Faça valer a pena

1. O crítico de arte Paulo Sérgio Duarte afirma que:

> **Durante muito tempo, fora da roda de especialistas – artistas, colecionadores, marchand e estudiosos –, a arte da gravura esteve muito mais identificada com as potencialidades de seu modo de produção no seu sentido restrito, com a obra multiplicada da qual deriva a possibilidade de circulação mais ampla, do que com questões estéticas imanentes (DUARTE, Paulo Sérgio. As técnicas de reprodução e a idéia de progresso em arte. In: *Mostra Rio Gravura*. Catálogo Geral. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1999. p. 24).**

Relacione a citação acima ao texto desta seção e assinale a alternativa correta:

a) As técnicas de reprodução de massa foram inventadas para multiplicar apenas texto.
b) As questões estéticas da estampa sempre foram o aspecto mais importante das técnicas de reprodução.
c) Apesar de logo terem sido utilizadas com fins estéticos, as técnicas de

reprodução de imagem estavam mais presentes no cotidiano para possibilitar o acesso e a circulação de informações.
d) As técnicas de reprodução de imagem não eram utilizadas no Ocidente, no século XV, para fazer circular imagens religiosas de devoção.
e) Nenhum artista do século XV viu potencial estético na gravura.

2. Você analisou seu entorno e agora percebe a presença das estampas. Há estampas na sua carteira, na sua roupa e nos lambe-lambes dos muros. Hoje temos outras formas de multiplicar imagens e textos muito mais rapidamente e que não têm como fim a geração de estampas, como os processos fotográficos digitais. Foi um longo caminho da invenção do papel, da xilogravura, passando pela gravura em metal, serigrafia, litografia e a fotografia. Como sintetizar esse percurso levando em consideração o nosso cotidiano?
Assinale a alternativa que responde corretamente à pergunta acima.

a) As evidências mostram que as primeiras imagens a serem multiplicadas eram mapas, os quais foram compilados em livros e em atlas. Hoje eles foram substituídos pelos aplicativos que se utilizam de GPS.
b) As evidências mostram que as primeiras funções das técnicas de reprodução de imagem eram guardar e fazer circular informações. O *Sutra Diamante* era um livro de orações, guardava os ensinamentos do Buda para os difundir. Assim também aconteceu com as *Crônicas de Nuremberg*, que pretendiam esclarecer o leitor sobre a história do universo. As técnicas de gravura tornaram possível a difusão de todo o tipo de conhecimento: religioso, científico, literário e estético. Hoje também nossos aplicativos de celular fazem todo o tipo de informação circular em uma velocidade que os xilógrafos da Idade Média não poderiam nem sonhar.
c) As imagens religiosas foram provavelmente as primeiras a serem reproduzidas, e as técnicas de gravura sempre foram e ainda são o meio privilegiado para a circulação delas. Ainda hoje santinhos circulam nas paróquias. Depois das imagens religiosas, as notas de dinheiro foram, como ainda são, reproduzidas em gravura. As ilustrações dos livros, as quais ainda chamamos de gravuras, são ainda produzidas pelas técnicas tradicionais.
d) A xilogravura foi inventada no Ocidente para reproduzir apenas imagens sacras, seu uso para reproduzir imagens laicas é muito recente. Por isso, as estampas não eram consideradas artísticas, e os artistas não se interessaram por elas até o século XX. Hoje elas podem ser usadas na arte contemporânea, no design e na decoração.
e) As gravuras são imagens múltiplas, podem existir simultaneamente em diversos lugares, assim como as fotos nas redes sociais.

3.

> De fato, as várias maneiras de se fazer impressões (incluindo as fotográficas) são os únicos métodos possíveis para se fazer enunciados pictóricos reprodutíveis com exatidão sobre qualquer coisa. A importância de ser possível repetir com exatidão um enunciado pictórico é sem dúvida maior para a ciência, a tecnologia e as informações gerais do que para a arte (IVINS, 1969, p. 1-2. Tradução nossa).

Como sintetizar o conteúdo do texto em relação a essa citação? Assinale a alternativa correta.

a) As técnicas de gravura foram inventadas, segundo Ivins (1969), para multiplicar enunciados gráficos com precisão. Imagens e textos seriam reproduzidos sempre da mesma forma, sem alterações, por meio da reprodução de matrizes gravadas. Com a invenção da fotografia analógica, foram sendo incorporadas as técnicas tradicionais, como a gravura em metal e a litografia. Hoje os arquivos digitais substituíram os arquivos materiais, e mesmo os produtos deles não precisam se materializar, podem ter existência efêmera e apenas luminosa, basta pensar que a maior parte das imagens geradas hoje existe apenas em telas de LCD ou LED.
b) Não houve nenhuma mudança de função no uso das estampas. As técnicas mudaram, mas é só com as estampas que fazemos circular imagens, e essa potência das técnicas sempre foi muito mais útil para as Belas Artes.
c) Nada permanece igual. A necessidade de circular enunciados gráficos com precisão mecânica não existe mais. Hoje se fala até da desaparição do livro em papel. Ninguém mais amplia suas fotos. Como guardamos nossas memórias hoje? Em arquivos digitais, códigos numéricos lidos e transmitidos por softwares para hardwares. Esses programas e aparelhos têm obsolescência programada, e a indústria sempre vem com uma novidade. LPs dão espaço para CDs, VHSs para DVDs e estes para Blu-ray. Arquivos de imagem .jpg ou .gif podem se tornar obsoletos também. Daqui a alguns anos, como poderemos acessar essas memórias?
d) Nas Belas Artes, há um desinteresse pelo caráter múltiplo da estampa. Do ponto de vista da estética, interessam mais as qualidades intrínsecas dos meios, a sua aparência, a sua materialidade. Dürer nunca imprimia mais do que umas três cópias de cada matriz.
e) As técnicas de fotografia não são tão importantes ou fundamentais para a multiplicação de enunciados visuais como as técnicas de xilogravura e gravura em metal. O aspecto mais importante na multiplicação da imagem é a relação entre o olho e a mão, entre o sujeito que copia a imagem e uma matriz.

Seção 1.2

Introdução à história das técnicas de reprodução de imagem

Diálogo aberto

Montar um ateliê de gravura e desenvolver sua prática com esse meio requer bastante pesquisa e reflexão. Não só as técnicas precisam ser pesquisadas, como também a história da arte e a estética para que se compreenda a relação entre a criação das formas e os significados. Observamos, na história das técnicas de reprodução de imagem, que foi preciso aliar conhecimentos técnicos de outras profissões tão diferentes como a ourivesaria, a pintura e a engenharia. Foi preciso adaptar ferramentas que já existiam, como o buril, e criar outras, como os tampões de couro para a entintagem das matrizes. Foi necessário inventar uma prensa pesada, mas que não estragasse o papel. E por falar em papel, foi preciso inventar uma maneira para confeccioná-lo com os recursos locais. Diferentemente dos modos orientais, os europeus criaram moinhos para processar o papel e utilizaram não a fibra em estado bruto, mas restos de tecidos para a composição da massa do papel. Com as técnicas de reprodução de imagem, surgia a indústria do papel.

A gravura, vale sempre lembrar, envolve dois momentos: a produção da matriz e a impressão. Portanto, uma estampa é produto do encontro entre uma superfície cortada e uma superfície amistosa. Quer dizer, o suporte da estampa, da tinta doada pela matriz, precisa concordar em receber essa doação. Os suportes mais amistosos para esse contato são os papéis e os tecidos. Na sua pesquisa sobre os usos tradicionais da gravura, certamente foram esses os suportes que prevaleceram.

Contudo, como a sua prática se dá nos dias de hoje, é necessário que você pesquise os materiais que estão disponíveis para você no mercado. Examine como os papéis são feitos hoje e como é a expectativa de vida deles. Sabemos de papéis feitos no século VII d.C. que sobreviveram até hoje, mas tem muito livro velho com cerca de 40 anos ou menos se desfazendo. São várias as circunstâncias que

explicam essa diferença, desde a composição dos papéis até os modos como foram armazenados e manuseados.

Se você pretende desenvolver um trabalho em gravura, você deve conhecer também seus suportes para escolher o mais adequado à sua poética, mas também para explicar a alguém que adquiriu o seu trabalho quais são as melhores formas de preservá-lo. Como organizar uma pesquisa sobre papéis? Por onde começar?

O objetivo é saber não só as características dos suportes, mas também buscar aqueles que estão ao seu alcance. A princípio, é sempre bom olhar ao seu redor os papéis e tecidos com os quais você já trabalhou, mesmo que seja em outras linguagens, e é claro, procurar pessoas com prática no métier e olhar os trabalhos dos outros com atenção. Como você organizaria um arquivo de papéis para guiar sua prática? Este é o desafio: organizar as informações sobre os papéis, relacionando sua capacidade e melhor forma de uso, os locais onde encontrá-los, e também — por que não? — em quais obras você os viu sendo utilizados. Você pode colocar outros quesitos nessa compilação, quais seriam?

Bons estudos!

Não pode faltar

Na seção anterior, foram apresentadas informações sobre a história das técnicas de reprodução de imagem, principalmente a xilogravura. As técnicas de corte e impressão da madeira foram inventadas na Ásia, possivelmente na China, mas não há como determinar com precisão uma data ou um inventor. O Diamond Sutra é o livro impresso em xilogravura mais antigo de que que temos registro, cuja data está escrita no próprio texto: 868. No entanto, poderiam ter exemplares de estampas mais antigas, considerando-se que a xilo pode ter sido usada para imprimir coisas mais cotidianas como tecidos, recibos, santinhos, notícias, calendários e mapas; coisas que as pessoas não se preocupariam em preservar devido à sua natureza utilitária. O caso das matrizes Bois Protat atesta esse fato. Datadas de 1450, elas foram encontradas entre escombros no porão de um monastério e eram usadas para imprimir bandeiras de comemoração. Não eram objetos valiosos ou de culto, as matrizes eram um veículo, ferramentas para a produção de estampas, e não estavam nem assinadas. Nenhuma estampa dessas matrizes sobreviveu, pois bandeiras não eram objetos

de culto, eram decorações festivas e eram jogadas fora quando ficavam velhas. Ninguém, durante o século XV, pensaria em colecioná-las e preservá-las, pois não eram consideradas objetos artísticos feitos para contemplação estética.

A xilogravura servia a várias demandas, podia ser usada para impressão de documentos, livros, imagens religiosas e também para coisas mais mundanas como cartas de baralho. Os jogos de baralho foram disseminados na Europa no século XIV, apesar da oposição da Igreja, que temia passatempos fúteis e jogos de azar; eles eram populares entre todas as camadas sociais. Com a invenção da xilogravura, os baralhos passaram a ser impressos a partir de matrizes e não mais desenhados à mão carta por carta. O historiador Hyatt Mayor conta logo na introdução de seu livro *Prints and People*:

> **Antes 1000 D.C. os Chineses parecem ter lido a sorte usando dados de papel possivelmente tão cedo quanto 1100 os árabes Cairenos jogavam com cartas pintadas que parecem ter formado um baralho completo por volta de 1400 e que está agora em Istambul. Cartas de tarot venezianas copiavam os naipes Islâmicos de copas, ouros, espadas e paus (*bastone*). A disseminação do papel fez das cartas impressas com xilogravura tão comuns que Regensburg e Constance as proibiram em 1378. No início de 1400 cartas de xilogravura contentavam as massas, enquanto que a classe média jogava com cartas impressas com gravura em metal, e príncipes encomendavam obras primas pintadas e douradas. Deve ter sido um risco a impressão de cartas de baralho, já que folhas inteiras remanescentes eram coladas juntas para fazer "papelão" para capas de livros. Em 1441 Veneza protegeu seus impressores xilógrafos por proibir a importação (da Alemanha?) de tecido impresso e cartas de baralho (MAYOR, 1972, p. 24, tradução nossa).**

As afirmações de Mayor (1972) esclarecem algumas coisas: que os jogos de azar, os jogos de baralho, vieram do Oriente, tanto dos chineses quanto dos árabes cairenos do Egito e se popularizaram na Europa, a ponto de duas cidades alemãs, Regensburg e Constance, banirem o jogo. O autor propõe ainda que a disseminação do papel também fez com que o jogo se popularizasse, criando um mercado

disputado, tanto que Mayor (1972) informa que Veneza outorgou uma lei em 1441 para proteger seus artesãos. As técnicas de impressão e seus produtos constituíam um importante mercado fincado nas demandas do cotidiano. Como o historiador escreveu, nobres encomendavam baralhos mais luxuosos para o seu entretenimento, e são desse tipo aqueles que mais sobreviveram ao tempo.

Figura 1.6 | Naipe de Sinos (atual naipe de ouros) (Peter Flötner, c. 1540 – publicado por Hans Christoph Zell em Nuremberg) – xilogravura sobre papel, colorida à mão com aquarela e tinta opaca (10,5 X 5,9 cm cada carta), *The Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque

Fonte: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b5A6028BC-BDDB-495F-88D8-4A3D2275E5E5%7d&oid=704744>. Acesso em: 9 out. 2017.

O baralho de Peter Flötner, datado de 1540, foi impresso em xilogravura e colorido à mão. Segundo o curador do *The Metropolitan Museum of Art*, Tim Husband, esse baralho possui o brasão de armas de Francesco D'Este, irmão do Duque de Ferrara e Modena. Atrás das cartas, estão notações musicais pintadas à mão para diversas vozes, supondo também que o verso do baralho pudesse levar a um jogo musical. Cada naipe do baralho de Flötner se relaciona a um tema moralizante (HUSBAND, 2016). Esse da imagem (Figura 1.6) é o naipe

dos sinos, o naipe de ouros no baralho moderno, e tem imagens relacionadas à vaidade e ao pecado. A carta número oito mostra uma figura estranha, alongada, entre dois sacos de dinheiro, que seria a carta da ganância. As cartas usam figuras e símbolos conhecidos da época que nos são estranhos hoje. O baralho de Flötner se comunica com o cotidiano de sua época.

Você já ouviu falar de um jogo de cartas chamado *Cards Against Humanity* (Cartas contra a humanidade)? É um baralho com cartas pretas e brancas: as pretas são afirmações para serem completadas ou perguntas, e as cartas brancas contêm as possíveis complementações e respostas. A cada rodada, um jogador pega uma carta preta e os outros devem responder usando uma de suas cartas brancas. Não há ganhadores: a ideia é que os jogadores se divirtam com a situação. As sentenças e perguntas são todas baseadas em situações e fatos recentes. Você pode comprar o jogo e receber as cartas em casa ou pode fazer o download de graça e imprimir você mesmo. Hoje contamos com impressoras domésticas, continuação dessa história das técnicas de reprodução de imagem e texto. Nem precisamos mais imprimir, pois as imagens existem nas telas: livros inteiros, enciclopédias, arquivos digitais têm saída em todo tipo de telas de computadores, celulares e outros dispositivos móveis.

O livro se desenvolveu dos tabletes de argila dos sumérios e babilônios, passando pelos rolos e chegando ao formato de folhas costuradas e coladas como conhecemos hoje. Nos tabletes de argila, as palavras e imagens eram esculpidas, depois escritas a pena de ave ou bambu letra a letra com tinta, tendo primeiro o papiro como suporte, daí o pergaminho e depois o papel, hoje os *tablets* — leitores de texto — carregam bibliotecas inteiras.

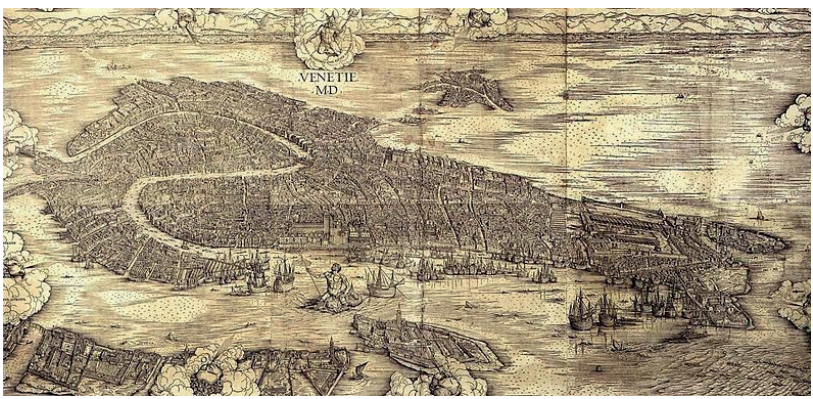
Reflita

Estudamos a história por meio de documentos e vestígios como esses citados aqui, alguns muito simples como cartas de baralho e outros mais elaborados como textos de leis. Estudamos não apenas seu conteúdo, mas também sua materialidade para tentar reconstituir um modo de pensar de uma determinada sociedade. Que vestígios poderíamos pensar que a nossa sociedade estará deixando para o futuro? Será que os arquivos digitais estarão disponíveis para os futuros arqueólogos?

O aprimoramento das técnicas de reprodução de imagem coincide com a era das grandes navegações. Os mapas e as vistas das cidades europeias e dos territórios do Novo Mundo precisavam ser propagados. Na seção anterior, a primeira, você conheceu o livro enciclopédico as *Crônicas de Nuremberg*, o qual continha muitos mapas e vistas, mas faltavam a eles precisão.

Décadas mais tarde, tanto a técnica de desenho de perspectiva, como a xilogravura se desenvolveram de tal forma que vistas mais precisas se tornaram possíveis, como esta da imagem a seguir (Figura 1.7), uma vista da cidade de Veneza.

Figura 1.7 |Vista perspectiva de Veneza (Jacopo de' Barbari, 1500) – xilogravura sobre papel (135 x 282 cm), *Museo Correr*, Veneza



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_de%27_Barbari_-_Plan_of_Venice_-_WGA01270.jpg>. Acesso em: 9 out. 2017.

Em 1500, Veneza era uma cidade mercantil, poderosa e rica. Era também um centro de edição e impressão de livros, assim como Nuremberg. Em 1497, o livreiro Anton Kolb, nativo daquela cidade alemã, propôs à municipalidade de Veneza produzir uma vista da cidade. Sobre essa vista, ele teria os direitos autorais, ninguém poderia copiá-la por um período de 4 anos. Depois desse período, ela serviria de referência para muitos outros panoramas da cidade. Assim, o livreiro alemão contratou um pintor e gravador conhecido pelo seu estilo preciso, acurado e detalhista: Jacopo de' Barbari.

A execução do trabalho, do início do desenho à publicação dos mapas, durou três anos. Jacopo subiu em muitas das torres de Veneza para observar e desenhar a partir da observação de vistas da cidade,

reuniu os desenhos e criou um panorama que foi então gravado em seis matrizes, as quais foram impressas em seis folhas para depois serem coladas umas nas outras. As folhas de papel também foram encomendadas especialmente para o trabalho, que exigiu folhas de tamanhos maiores, mais resistentes e homogêneas que o normal. Acredita-se que ele e seu ateliê tenham criado um sistema muito particular para fazer impressões dessa escala, para que a tinta não secasse durante a impressão. As matrizes estão no *Museo Correr*, mantido pela municipalidade de Veneza, na Itália.

Pouco depois de terminar esse trabalho monumental, Jacopo de' Barbari foi para Nuremberg, onde conheceu, influenciou e foi influenciado pelo colega Albrecht Dürer, como já mencionado anteriormente — ele tem uma obra gráfica muito importante e trabalhou tanto com xilogravura, quanto com gravura em metal.

Assimile

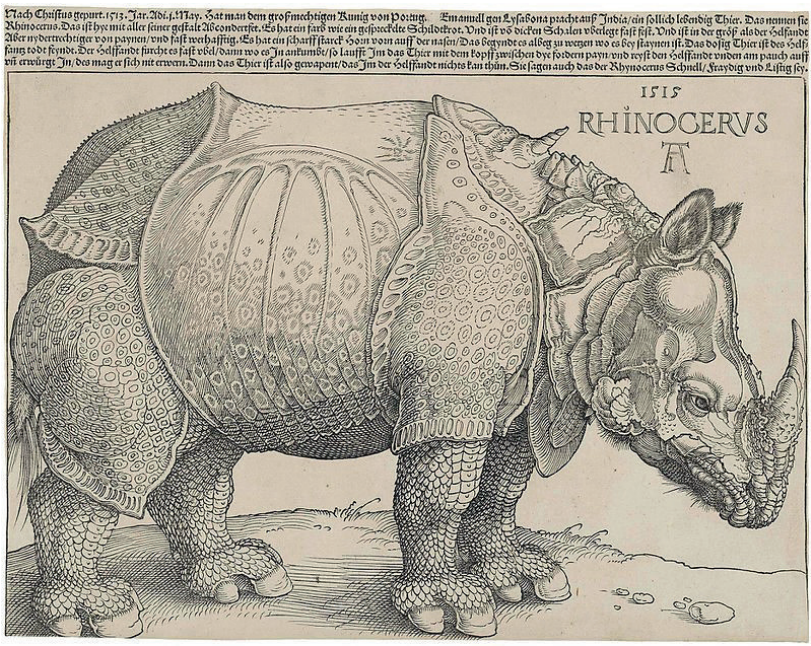
As estampas tinham a função de circular informação para entretenimento ou estudo filosófico, científico ou religioso. Também circulavam nas estampas histórias curiosas, como a do rinoceronte que naufragou no Oceano Atlântico.

Talvez você já tenha visto essa imagem em livros de História da Arte, o rinoceronte de Dürer (Figura 1.8), mas não tenha se dado conta de que se trata de um documento que conta uma história importante e curiosa. Em 1514, o vice-rei das Índias Portuguesas negociava com o sultão Muzaffar II a construção de um forte. Eles não chegaram a um acordo, mas o sultão gentilmente presenteou os portugueses com um lindo exemplar de rinoceronte, o qual foi encaminhado para Portugal como um presente para o rei Manuel I e que, depois de 120 dias, chegou a Lisboa com o seu tratador.

A história rodou a Europa: o animal era uma celebridade, e estudiosos e curiosos queriam vê-lo. Tendo lido uma passagem do texto clássico de Plínio, o Velho, *História natural,* sobre a inimizade natural entre rinocerontes e elefantes, o rei organizou, em junho de 1515, um espetáculo público, em uma arena, onde colocou cara a cara os dois animais de sua coleção. Relatos contam que a multidão barulhenta assustou o elefante que saiu correndo em direção à plateia e precisou ser caçado pelo seu cuidador, causando muitos danos.

A saga do rinoceronte continuou. Para impressionar o Papa e ter seu apoio na manutenção das colônias indianas, o animal foi oferecido ao Papa Leão X. Em 1516, a caminho da Itália, o navio em que ele estava naufragou e, estando preso, o animal não pôde se salvar. Essa história chegou a Nuremberg por intermédio de um alemão que estava em Portugal e escreveu para um editor dessa cidade contando detalhes da história e enviando alguns desenhos. Assim, Dürer criou uma estampa (Figura 1.8) para essa história que repercutiu pela Europa.

Figura 1.8 | Rinoceronte (Albrecht Dürer, 1515) – (23,5 x 29 cm)



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rinoceronte_de_D%C3%BCrer#/media/File:D%C3%BCrer%27s_Rhinoceros,_1515.jpg>. Acesso em: 29 set. 2017.

O texto no topo da estampa descreve resumidamente a saga do rinoceronte e seu comportamento. A imagem não é precisa, parece que o animal possui uma armadura ou carapaça, como uma tartaruga, mas certamente convence como a descrição de um animal exótico e majestoso.

Exemplificando

As estampas tinham a função de circular informação para entretenimento ou estudo filosófico, científico ou religioso. Podiam ser compradas diretamente no ateliê dos artistas, em lojas similares a livrarias, e com comerciantes ambulantes, no caso das mais populares e baratas. Elas não foram emolduradas e colocadas na parede até o século XVIII. Até então, eram objetos guardados em pastas, gavetas, escrivaninhas e baús para serem consultados assim como os livros. Se alguém estivesse estudando a vida de um santo ou um texto religioso, as imagens poderiam ajudá-lo a ter uma impressão mais presente do assunto. Assim, algumas estampas eram pregadas diretamente sobre a parede com preguinhos, para manter o assunto estudado visível no escritório ou na biblioteca, por exemplo.

Estampas circulavam, contavam histórias, divertiam, descreviam paisagens e faziam refletir sobre a vida. Para que essa realidade se desenvolvesse, era preciso garantir um suporte para estampas, não muito caro, cuja produção pudesse ser mantida de forma contínua: esse suporte é o papel.

> **Pouco depois de 100 d. C., os chineses inventaram o papel, adaptando técnicas artesanais antigas às novas necessidades. Acostumados a fazer feltro para suas tendas nômades e tecidos pisando os pelos de animais em poças de água rasas, eles trituraram fibras de plantas panos, peneiraram a massa resultante para depositar um feltro vegetal, que é papel (MAYOR, 1972, p. 14, tradução nossa).**

Esse papel que os chineses inventaram era feito a partir de fibras vegetais, trituradas com água até formar uma massa e, por vezes, até cozida. Essa massa é deitada sobre telas de tecido para que a água escorra como em uma peneira, sobrando a massa que se solidifica depois de seca. As folhas resultantes são depois prensadas para que o papel fique com a superfície lisa e homogênea. Se você já viu fazerem ou fez você mesmo papel reciclado, deve lembrar da consistência de purê mole que a pasta de papel e água tem. Mas você pode estar se

perguntando: e o papiro? Ele não veio antes? Sim, mas o papiro não é papel, no sentido que ele não é uma folha moldada a partir de uma massa, ele é uma superfície tramada.

> **O papiro é uma planta que cresce abundantemente nos pântanos do vale e do delta do Nilo. Era empregado para fabricar diversos objetos do dia-a-dia, tais como cordas, esteiras, sandálias e velas de barcos. Seus caules fibrosos permitiram fabricar um suporte que iria revolucionar o mundo da escrita, dando à luz a "folha". O tratamento consistia em cortar do caule tiras finas, juntá-las, entrelaçando-as. Sobrepondo perpendicularmente duas camadas, obtinha-se uma superfície plana e flexível, pronta para secar por compressão ante de ser polida. Cerca de 20 folhas seguidas eram coladas com pasta de amido, a fim de obter um rolo de vários metros de comprimento (JEAN, 2008. p. 39).**

Georges Jean, autor de *A escrita: memória dos homens* (2008), descreve o nascimento do princípio do suporte da escrita, uma folha homogênea e lisa, pronta para receber o gesto, a letra, a imagem. Há, entre essas folhas e o papel feito de polpa vegetal (chamada de pasta de celulose), várias diferenças: as folhas de papiro são mais duras, não recebem bem materiais secos de desenho, sua fabricação é mais difícil, e o método só funciona com a planta que lhe dá o nome. O processo de moer, bater, triturar fibras vegetais para formar uma polpa funciona com diversos tipos de plantas e também com restos de tecidos, o que facilita sua produção em larga escala. O processo consistia em entintar com tintas mais líquidas, similares às nossas aquarelas e guaches, usando escovas e pincéis. O papel era, então, sobreposto à matriz e pressionado com a ajuda de um objeto rígido e liso.

Os europeus importavam papéis da China desde o século XII d. C., mas diante das dificuldades de manter uma regularidade na importação frente à demanda, foi preciso investigar modos de produção dentro do território europeu. Os dois primeiros polos de produção foram Amalfi e Fabrianno na Itália, os quais, no século XIV d. C., utilizavam técnicas hidromecânicas para fazer com que as rodas de um moinho fizessem o serviço pesado de

bater e triturar as fibras vegetais, cânhamo ou algodão em trapos para criar a pasta de celulose. Um desses primeiros fabricantes de papel, o moinho Fabrianno, existe até hoje, e você talvez já tenha comprado papel deles, pois fabricam papéis de algodão para vários tipos de técnicas como aquarela e gravura.

Pesquise mais

Para conhecer um pouco do processo de produção de papel na tradicional japonesa, veja a reportagem a partir do 1'27":

PLANETA VANGUARDA. **Papel artesanal método japonês Tame Zuki**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qwC_x8SYskM>. Acesso em: 18 out. 2017.

Para entender melhor o processo de fabricação do papel, vale a pena assistir ao vídeo, produzido pela UNESCO, sobre o processo tradicional japonês, que preservou os modos de produção dos primórdios de sua invenção. Embora o vídeo não esteja traduzido, as imagens são capazes de demonstrar o processo de produção:

Washi, craftsmanship of traditional Japanese hand-made paper. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J6C8ESEAeAo>. Acesso em: 17 out. 2017.

E também o vídeo sobre a fabricação tradicional de papel a partir de trapos de algodão em uma pequena cidade na França. Observação: ative legendas e tradução automática para o português.

601 PRODUCTION LTD.**Traditional Paper Making Process**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lltkdyE1OG0>. Acesso em: 17 out. 2017.

Os chineses inventaram o papel e os processos de impressão com blocos em alto relevo. Para a impressão, utilizavam tinta líquida similar à aquarela e ao nanquim. A tinta era aplicada com pincéis chatos ou escovas de forma homogênea. Sobre a matriz, já com tinta, seria fixada a folha de papel. Para fazer passar a tinta da matriz para o papel, era necessário esfregar as costas das folhas com um objeto rígido e liso, como uma espátula de bambu ou as costas de uma colher. Há um instrumento chamado Baren, de uso tradicional no Japão, que parece ter sido inventado (não sabemos por quem, nem exatamente onde) para a impressão por contato. O Baren é

um disco formado por papelão, corda e folha de bambu, construído de tal forma que o impressor possa exercer pressão sobre o papel sem estragá-lo. Foram os europeus que criaram a prensa e o prelo de impressão: máquinas que facilitavam o trabalho, acelerando a produção, aplicando pressão por igual por toda a matriz.

O alemão Johannes Gutenberg foi o inventor que, no século XV, deu início à Revolução da Imprensa. Aplicando o princípio da impressão por contato com blocos de alto relevo, ele criou todo um sistema para a reprodução de textos e imagens. Criou um meio de se fazerem letras — os tipos móveis — fundidos em chumbo, assim, não seria necessário cavar uma matriz para cada página de texto, bastava compor as páginas com as letras e, depois que todas fossem impressas, as letras soltas poderiam ser reorganizadas em outras composições de textos. Para imprimir com velocidade ele também inventou uma prensa, do tipo prelo, baseada na prensa de uvas usadas para fazer vinho. Além disso, inventou uma tinta à base de óleo, que demorava mais para secar e tinha uma aplicação mais uniforme. Ainda, para aplicar a tinta, ele inventou tampões de couro. O primeiro livro a ser publicado sob esse processo foi a Bíblia, na sua tradução em latim. O projeto de publicação desse volume se iniciou em 1450 e terminou em 1455.

Figura 1.9 | Xilogravura anônima ilustrando o processo de impressão de tipos móveis de Johannes Gutenberg

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Gutenberg#/media/File:Printer_in_1568-ce.png>. Acesso em: 9 out. 2017.

um instrumento chamado Baren, de uso tradicional no Japão, que parece ter sido inventado (não sabemos por quem nem exatamente onde) para a impressão por contato. O Baren é um disco formado por papelão, corda e folha de bambu, construído de tal forma que o impressor possa exercer pressão sobre o papel sem estraga-lo. Foram os europeus que criaram a prensa e o prelo de impressão: máquinas que facilitavam o trabalho, acelerando a produção, aplicando pressão por igual por toda a matriz.

O alemão Johannes Gutenberg foi o inventor que, no século XV, deu início à Revolução da Imprensa. Aplicando o princípio da impressão por contato com blocos de alto relevo, ele criou todo um sistema para a reprodução de textos e imagens. Criou um meio de se fazerem letras — os tipos móveis — fundidos em chumbo, assim, não seria necessário cavar uma matriz para cada página de texto, bastava compor as páginas com as letras e, depois que todas fossem impressas, as letras soltas poderiam ser reorganizadas em outras composições de textos. Para imprimir com velocidade ele também inventou uma prensa, do tipo prelo, baseada na prensa de uvas usada para fazer vinho. Além disso, inventou uma tinta à base de óleo, que demorava mais para secar e tinha uma aplicação mais uniforme. Ainda, para aplicar a tinta, ele inventou tampões de couro. O primeiro livro a ser publicado sob esse processo foi a Bíblia, na sua tradução em latim. O projeto de publicação desse volume se iniciou em 1450 e terminou em 1455.

Pesquise mais

Para explicações sobre o processo de impressão de Gutenberg, sugerimos que você assista ao vídeo:

Grandes momentos da tecnologia: Johannes Gutenberg e a Máquina de Impressão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z3BswXJvakE>. Acesso em: 17 out. 2017.

Para refletir sobre o percurso que vai da cópia manual de livros até as atuais impressoras 3D e as redes sociais, sugerimos um episódio do programa Nerdologia.

NERDOLOGIA **Imprimindo história. Nerdologia** 134. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2xSRTAxcYTY>. Acesso em: 17 out. 2017.

Até aqui, consideramos os usos da gravura, especificamente da xilogravura, a estampa a partir de matriz em alto relevo. O que poderia parecer muito simples — a produção de uma impressão por contato que utiliza o mesmo princípio da impressão de nossas digitais — se mostrou um processo muito complexo. Para que diversas demandas de multiplicação de informações em texto e imagens fossem atendidas, foram necessários séculos de desenvolvimento das técnicas. Inventores, produtores, comerciantes cruzando fronteiras e compartilhando ou até mesmo tomando e roubando conhecimento e técnicas.

Até este momento, debruçamo-nos pouco sobre o conteúdo artístico das imagens gráficas, mas esse será um assunto central na próxima seção: vamos conhecer melhor os artistas que usaram as técnicas de reprodução de imagem para a construção de uma obra poética. Também na próxima seção, vamos entender o que é a gravura em metal ou calcografia.

Sem medo de errar

Nossas situações-problema estão dirigidas para uma pesquisa que une a pesquisa prática e a teórica. Nas aulas, você vai tomando contato com a história das técnicas de reprodução e testando também alguns modos de produção. Sua pesquisa deve se aprofundar para resolver as situações propostas.

Nesta seção, sugerimos uma pesquisa voltada para o papel. Enfatizamos que você poderia começar olhando para o seu entorno e ver quais, os tipos de papel disponíveis no seu cotidiano. Pode observar o que está na sua bolsa ou mochila, observe os papéis utilizados nos livros que está lendo, no seu caderno, na sua agenda e veja que são bem diferentes do papel moeda, que possui fibras de algodão, enquanto os papéis para impressão offset, como o papel pólen e o sulfite, são feitos com pasta de celulose de fibra de eucalipto, por exemplo. Esse processo surgiu em meados do século XIX, quando vários inventores passaram a pesquisar formas de triturar fibras vegetais longas para depois cozinhá-las com pressão e soda cáustica para formar uma pasta:

> A celulose é um polissacarídeo (similar ao açúcar) que é o principal componente da parede celular das fibras das plantas. Junto com a lignina, as resinas e os minerais (compostos inorgânicos), a celulose é um dos compostos que constituem a madeira - cerca de 50%. Suas moléculas, agrupadas pela lignina, formam feixes de fibras que constituem as células vegetais que compõem as fibras presentes na madeira (CMPC, [s.d.], [s.p.]).

Indo a uma papelaria, você poderá encontrar uma grande variedade de papéis. Pesquise na internet, mas também vá a lojas e pergunte pelos mostruários; as boas papelarias especializadas em papéis artísticos costumam enviar mostruários que descrevem para quais técnicas aquele papel foi inventado. Há papéis mais próprios para aquarela, desenho a carvão e outros para gravura. Isso não quer dizer que não possamos usar um papel feito para aquarela para desenhar a carvão: não há regras. Aconselhamos que você selecione algumas folhas e vá experimentando nelas vários materiais para ver como reagem. Um mesmo tipo de papel pode ter várias gramaturas, por exemplo, o sulfite que usamos muito em nosso cotidiano é normalmente vendido em duas gramaturas: 65 g/m^2 e 90 g/m^2. O papel Canson também possui gramaturas diferentes.

O que com certeza vai ajudar você é ir a museus, galerias e centros culturais para observar as obras com o objetivo de observar os suportes e anotar o que conhecer. Pergunte aos colegas e artistas quais papéis eles usam. Você vai descobrir que há maníacos por papel, e você pode se tornar um! Profissionais do design gráfico podem dar várias dicas.

Diante do que você reuniu e coletou, tente organizar o seu mostruário, vá anotando para quê usou o papel e como ele reagiu. Se usou um papel jornal para fazer uma aquarela, será que ele rasgou no processo? Enrugou enquanto você pintava e não voltou ao normal? Pode haver maneiras de melhorar a reação do suporte. Por exemplo, no caso do papel jornal com aquarela, uma saída seria prender todas as bordas da folha com fita crepe, buscar não exagerar na água e, depois de seco, colocar um peso sobre a folha.

Sugerimos que mantenha anotações detalhadas sobre a pesquisa e um mostruário de papel que lhe será útil na tarefa de montar seu ateliê.

Avançando na prática

Impressões do mundo

Descrição da situação-problema

Nesta seção, apenas a impressão em alto relevo foi citada. Carimbos são impressões em alto relevo, e qualquer superfície com textura pode se tornar uma matriz de alto relevo. Quando criança, você deve ter feito frotagens, colocado um papel sobre uma superfície e esfregado um lápis ou um giz sobre ela, produzindo, assim, uma impressão. É possível você passar tinta sobre uma superfície e depois colocar sobre ela uma folha de papel. Depois, esfregando as costas do papel com as costas de uma colher ou um pano, você poderá obter uma estampa.

Olhe ao seu redor. Você consegue perceber objetos que podem ser usados como carimbo? Superfícies cujas texturas possam produzir estampas interessantes? Experimente, colete impressões do seu entorno. Já notou as tampas de bueiros? E as tampas de garrafas? Elas poderiam ser impressas?

Resolução da situação-problema

Pode começar com uma almofada de carimbo. Pegue objetos pequenos e utilize-os como carimbos. Observe superfícies maiores com texturas mais complexas. Como produzir uma estampa a partir delas? Tente utilizar tintas próprias para xilogravura ou offset, que são mais baratas e fáceis de usar. Espalhe sobre a superfície com um rolo de borracha, coloque o papel por cima e esfregue com as costas de uma colher ou um pano ajeitado para ficar bem compacto. Testes vários papéis. Vá formando uma coleção de estampas. O mundo é sua matriz.

Faça valer a pena

1. "Como signo icônico, ainda que uma tosca representação de algo, ou como signo abstrato, como pequeno traço de escrita cuneiforme, todo signo tem como vocação traduzir a ideia daquele que o executou" (FARIAS, 1999, p. 32).

Assinale a alternativa correta, aquela que relaciona o conteúdo da seção ao texto acima:

a) Ao escrever sobre a prática contemporânea da gravura em um catálogo, o crítico de arte Aguinaldo Farias aponta que todo signo traduz a ideia de quem o executou. Assim, todo o signo comunica algo. As estampas possibilitaram a disseminação de muitos tipos de informação, como a Bíblia de Gutenberg. Não podemos esquecer de que as estampas também tinham a função de entreter, quando serviam para a impressão de cartas de baralho.
b) Segundo o crítico de arte Aguinaldo Farias, "todo signo tem como vocação traduzir a ideia daquele que o executou" porque os signos estão sempre assinados.
c) Podemos entender, a partir da citação, que apenas signos complexos, elaborados e realistas são capazes de traduzir a ideia de seu autor.
d) Para o crítico de arte Aguinaldo Farias, apenas signos abstratos têm a capacidade de comunicar, ao contrário da escrita cuneiforme e dos signos que ela produz, que são desprovidos de ideias.
e) Uma representação tosca de algo é melhor como modo de comunicação do que um signo abstrato, segundo o texto de Aguinaldo Farias. Ele chega a essa conclusão após a análise de obras contemporâneas feitas com técnicas de gravura.

2. "As primeiras coleções remanescentes de imagens impressas datam do final do século XV. São figuras religiosas provavelmente distribuídas em centros de peregrinação, imagens de Nossa Senhora e de santos de um desenho simples e, aparentemente impressas à pressão natural" (DUARTE, 1999, p. 32).
Assinale a alternativa que apresenta uma síntese do texto acima:

a) O texto do crítico Paulo Sérgio Duarte se opõe às informações estudadas até aqui porque sabemos que as imagens de devoção eram feitas à mão, copiadas uma a uma até o século XVI.
b) O texto do crítico Paulo Sérgio Duarte se opõe às informações estudadas até aqui porque as imagens de devoção eram complexas, altamente elaboradas e caras, e só os nobres tinham acesso a elas.
c) Como aprendemos até aqui, as imagens de devoção impressas com matrizes de xilogravura eram raras no século XV, por isso poucas sobreviveram.
d) O conteúdo estudado na seção complementa a afirmação do crítico de arte carioca Paulo Sérgio Duarte. Sabemos que as primeiras imagens de devoção impressas em xilo eram muito populares, baratas e simples.
e) O texto acima explica que as imagens de devoção eram impressas por pressão mecânica, em prensas como as que Johannes Gutenberg inventou.

3.

> Os chineses guardaram em segredo esse processo de fabricação, só o revelando aos seus conquistadores mongóis, no século VIII, que o transmitiram aos persas de Samarcanda, os quais, por sua vez, ensinaram-no aos comerciantes árabes que o introduziram na Espanha e na Sicília. No século XIII, importantes fábricas de papel eram implantadas na Europa. Com uns poucos aperfeiçoamentos, o processo de fabricação continuou o mesmo que os chineses puseram em funcionamento (JEAN, 2008, p. 95).

Leia com atenção as alternativas, avalie e assinale qual delas melhor sintetiza a história do papel.

a) O papel inventado pelos chineses no século VIII chegou na Europa no século XIII por Veneza, que já era um polo livreiro. Os comerciantes dali financiaram as indústrias de papel, que forneciam o material para toda a Itália e para a Alemanha.
b) O papel entrou na Europa pela Espanha, graças à rota de comércio árabe. A tecnologia foi levada para a região de Nuremberg, na Alemanha, e ali surgiu o primeiro moinho de papel no século XIV.
c) A indústria de papel se estabeleceu na Europa a partir do século XIII, desenvolvendo os procedimentos aprendidos pelos chineses. Os italianos estabeleceram suas fábricas, agilizando o processo de trituração das fibras utilizando a força hidráulica dos moinhos. Os princípios da fabricação continuariam muito parecidos, embora os europeus utilizassem trapos e não fibras virgens, polpa de celulose úmida posta para secar sobre telas, sendo as folhas prensadas depois de secas para ganharem uniformidade.
d) Os moinhos de papel só se estabeleceram na Europa a partir do século XVI, desenvolvendo os procedimentos aprendidos com os árabes. Os princípios da fabricação continuariam muito parecidos, embora os europeus utilizassem trapos e não fibras virgens, polpa de celulose úmida posta para secar sobre telas, sendo as folhas prensadas depois de secas para ganharem uniformidade.
e) Embora o papel já fosse fabricado no século XIII na Europa, por ser muito caro, era reservado para obras de arte encomendadas por nobres. Dos primeiros moinhos estabelecidos na Itália, alguns ainda sobrevivem, como a fábrica Fabrianno, na região de mesmo nome, perto de Florença.

Seção 1.3

A gravura na tradição artística ocidental

Diálogo aberto

> O artista organiza qualidades sensíveis: é uma sintaxe tão rigorosa quanto a verbal, mas seu sentido é inseparável da materialidade (BUTI, 2002, p. 15).

Todo o conhecimento de manual, quando colocado em um compêndio, torna-se genérico e, sendo genérico, tende a ser universal. É o uso das técnicas pelos sujeitos que as torna significativas como conhecimento. Assim, a maneira de Albrecht Dürer (Nuremberg, 1471-1528) de cortar a madeira de topo com buril não é a mesma de Marcantonio Raimondi (Argine, c. 1480 – Bologna c. 1530). Cada maneira de desenhar cria um significante; artistas diferentes utilizam a mesma técnica para propostas diferentes, tornando-as particulares. Os manuais nos dão princípios técnicos que serão adaptados às nossas necessidades e, assim, outras técnicas serão desenvolvidas e tomadas por outras pessoas.

É necessário que cada produtor entenda como produz para imaginar como produzir. Podemos também atentar para o fato de que técnicas são desenvolvidas ao longo do tempo por vários sujeitos, são informação acumulada. Com o tempo, essas informações se consolidam e geram princípios. Técnicas de gravura se fundamentam em princípios consolidados historicamente, como o corte (a gravação), a matriz (geradora da estampa), o contato (a impressão), a tradução (a relação entre o corte e a impressão), a cópia (multiplicação da imagem). Qualquer um, ao usar uma técnica, o faz porque quer se utilizar dos princípios delas. Os artistas as utilizam para criar significado, utilizam uma técnica cujo conceito é a multiplicação para lidar com esse conceito, seja para concordar, discordar ou ampliar o seu campo de ação. A maneira como um artista faz uso de meios, linguagens e técnicas constitui a sua poética em relação às questões-problema que ele investiga.

Se antes você pesquisou bastante a história e a prática dos outros, é hora de olhar mais para si. Você, que sempre desenhou, que entrou na faculdade de Artes e desenvolveu uma série de experimentos, tem uma poética. Qual é a sua poética? No momento em que você decidiu montar seu ateliê, identificou um desejo maior por alguma técnica, talvez também por algum assunto ou formato. Como forma de entender melhor a sua prática, procure trabalhos que demonstrem uma coerência formal e de assunto. Reúna esses trabalhos de alguma forma, em uma pasta ou em portfólio fotográfico, mostre aos seus amigos e discuta como eles percebem o seu caminho. A partir disso, crie um pequeno texto sobre a sua produção para organizar suas ideias. Por que isso é útil para montar o seu ateliê? O que você acha?

Não pode faltar

A história das técnicas de reprodução da imagem se entrelaça à história da arte no Ocidente desde seu princípio. Estamos aqui construindo um panorama histórico da gravura. Já nos debruçamos principalmente sobre a xilogravura, que é a técnica da gravura sobre madeira. Agora vamos abordar com mais atenção a gravura em relação à arte e conheceremos a obra de artistas que utilizaram também a gravura em metal. Vamos analisar como e em qual contexto alguns artistas utilizaram esses meios para criar uma poética própria.

A tradição das Belas Artes se iniciou no Renascimento, quando os artistas reivindicaram para si a posição de profissionais liberais, cultos, produtores de conhecimento. Pintores e escultores queriam consolidar seu status social, não queriam ser simples artesãos, e reivindicavam a capacidade de seus produtos gerarem conhecimento sobre o mundo pelo uso da matéria plástica, fosse a tinta ou o mármore.

Essa reinvindicação se deu, inicialmente, na Itália, onde foi fundada a primeira academia de artes, a *Accademia delle Arti del Disegno de Florença*, em 1563. Foi idealizada por Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 – Florença, 1574), pintor e arquiteto que tinha a intenção de fornecer instruções àqueles que já manifestavam o "gênio", mantendo a tradição inaugurada pelos mestres Michelangelo Buonnaroti

(Caprese, 1475 – Roma, 1564), Leonardo Da Vinci (Anchiano, 1452 – Amboise, 1519) e Rafael Sanzio (Urbino, 1483 – Roma 1520). Vasari pretendia solidificar as qualidades desses três artistas na Arte italiana: do primeiro, o gênio que dava vida às figuras; de Leonardo, a racionalidade; do último, a harmonia entre o gênio e razão, que o fazia ser chamado de cavalheiro Rafael e que, como os outros, era extremamente habilidoso e culto, mas, além disso, era confiável, cumpria prazos e encomendas.

Para Vasari, todas as artes se construíam com base no desenho, por isso o nome da academia. O que tornava uma obra mais nobre que outra era também a sua função, assim a pintura histórica, que narrasse um evento histórico, religioso ou mitológico, era um gênero mais propício à obra de um gênio que precisa aliar sua sensibilidade ao seu conhecimento. Era necessário que o pintor desenvolvesse muito bem suas habilidades com a técnica, mas ele precisa também conhecer a fundo a história para torná-la mais real, afetando o espectador. O artista deveria fazer uma obra única e singular capaz de aliar o verdadeiro, o belo e o bom. As obras deveriam ser edificantes, mover os espectadores, exortá-los ao bem.

Assimile

É importante entender a relação entre o belo, o verdadeiro e o bom, da qual decorre a resistência em se considerarem as técnicas de reprodução como dignas de serem consideradas Belas Artes. A filósofa e Prof.ª Taisa Palhares escreve:

> **Uma outra relação importante efetuada pelos antigos é a associação entre o conceito de Belo e as noções de Verdade e Bem. Nesse sentido, será belo tudo o que é verdadeiro, justo e bom. Para o pensamento cristão, Deus como a Verdade e o Bem em si, é também identificado ao Belo em si. A corporificação da beleza no mundo nada mais é do que a manifestação da divindade [...].**
>
> **Segundo Plotino, as artes não imitam as coisas visíveis, antes se elevam às formas ideais, das quais decorre a própria natureza. As discussões sobre essas histórias indicam o movimento, fundamental para compreender**

> a concepção de Arte do Renascimento, de valorização da atividade artística como *cosa mentale*, como disse Leonardo da Vinci, em primeiro lugar, e da relação intrínseca entre belo e arte. Na verdade, a partir de agora, o artista deve se basear em uma Idea, uma forma a priori, ou no Cânone, obra na qual se encarnam todas as regras da arte, como uma espécie de lei. A produção pictórica de Rafael é o exemplo mais cabal desses pensamentos, o grande arquétipo de todo Classicismo posterior, no qual vingará de vez o conceito de Belo Ideal (PALHARES, 2006, [s.p.]).

Pela concepção do Renascimento, as obras de arte partem de uma elaboração mental, em que cabe a invenção e observação da natureza, desde que elas sirvam ao belo e ao bom.

Assim, o modo mais nobre da expressão artística nas academias do Renascimento ao Neoclássico seria a pintura histórica e religiosa, seguidas do retrato e da paisagem. As linguagens nobres eram a pintura e a escultura, seu formato e sua função social e pública lhes garantiam a importância. A ourivesaria, a miniatura, a tapeçaria e a gravura eram as artes menores. Esta última, foco de nossa investigação, apresentava um problema para o conceito de obra de arte como objeto único: ela permite a produção de múltiplos. Como fica o conceito de autoria e originalidade se a técnica produz cópias iguais?

As autoridades venezianas tiveram que enfrentar esse problema. Em uma viagem à Itália, Albrecht Dürer tomou conhecimento que um outro artista gravador, Marcantonio Raimondi (c. 1470-1482 – c. 1534) estava copiando suas imagens. Sim, Dürer trabalhava na Alemanha, mas suas estampas se espalhavam por toda a Europa. Seu estilo detalhista era admirado, Marcantonio queria assimilar a sintaxe linear do artista alemão, aprender como ele desenhava a paisagem (MAYOR, 1972, p. 213-216). Percebendo o sucesso comercial de sua obra, começou a copiar uma série de imagens muito populares *Cenas da vida da Virgem*, em que o monograma de Dürer aparecia tornando-as idênticas aos originais. Ao identificar a fraude, Dürer

apelou para a corte veneziana, em 1506. Há vários relatos sobre o que teria acontecido, o mais provável diante das evidências (HIND, 1923, p. 92-94) é que a sentença tenha contemporizado a questão, permitindo o desenho ser copiado, mas proibindo que a assinatura, seu monograma 'AD' fosse forjado; os compradores deveriam saber quem estava produzindo a estampa, e Raimondi foi obrigado a modificar a matriz, retirando o monograma de Dürer e deixando apenas o seu.

Figura 1.10 | Glorificação da Virgem (Albrecht Dürer, c. 1502) – Xilogravura (29,85 x 20,96 cm) – Série A vida da Virgem Maria

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Glorification_of_the_Virgin_(NGA_1943.3.3592).jpg>. Acesso em: 27 out. 2017.

Observe a cópia dessa obra de Dürer no link (Figura 1.10), uma versão feita por Marcantonio Raimondi, intitulada de *Glorificação da Virgem* (ou *Virgem adorada pelos Santos*), da série *A vida da Virgem Maria* (1510). Trata-se de uma gravura em metal (buril) sobre papel, com 295 x 215 cm de dimensão e está no *Achenbach Foundation*

for Graphic Arts (disponível em: <http://www.artnet.fr/artistes/marcantonio-raimondi/das-marienleben-portfolio-of-17-after-albrecht-AlhsjhnOHYizWCAc9yGFUg2>. Acesso em: 8 nov. 2017). Podemos comparar as duas imagens: a de Dürer é uma xilogravura, e a de Marcantonio é uma gravura em metal. Você pode olhar com cuidado, pois a semelhança é grande.

O italiano Marcantonio era um especialista em traduções, estudou a fundo a maneira de Dürer modular a luz usando linhas. Sim, são linhas que criam modulação do volume. Dürer, em sua época, foi considerado um artista, produziu pinturas, mas sua obra maior é gráfica e autônoma. Ele estava no norte da Europa, onde o cânone da tradição clássica não era observado como na Itália.

O artista alemão estava realmente irritado. Na folha de rosto da segunda edição do álbum *A vida da virgem*, Dürer escreveu:

> **Atenção! Vocês astutos, estranhos para o trabalho e ladrões dos cérebros de outros homens. Não pense precipitadamente em colocar as suas mãos no meu trabalho. Cuidado! Não sabes que tenho uma concessão do mais glorioso imperador Maximiliano, que ninguém em todo o domínio imperial terá permissão para imprimir ou vender imitações fictícias dessas gravuras? Ouça! E tenha em mente que, se você fizer isso, através do despeito ou da cobiça, não só seus bens serão confiscados, mas seus corpos também colocados em perigo mortal (PATRY, 2005, [s.p.]).**

O processo movido por Dürer contra Raimondi na corte veneziana foi o primeiro processo a reivindicar direitos autorais sobre a imagem. Tudo indica que a decisão permite o uso da imagem, mas não o plágio.

Reflita

O filósofo Walter Benjamin (Berlim, 1892 – Portbou, 1940) reflete sobre o papel das técnicas de reprodução na nossa cultura, ou melhor, na

dele. Ele escreveu este ensaio em 1936, abordando o cinema e a fotografia como os últimos desenvolvimentos da história das técnicas de reprodução:

> É no aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.
> A esfera da autenticidade, como um todo, escapa a reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva — ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o
> Coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto (BENJAMIN, 1985, p. 164-165).

dele. Ele escreveu este ensaio em 1936, abordando o cinema e a fotografia como os últimos desenvolvimentos da história das técnicas de reprodução:

Observe atentamente a quantidade de informações presentes na *Glorificação da Virgem* (Figura 1.10). Já pensou em descrever todos os elementos da imagem? Há toda uma parafernália de coisas, e o

próprio ambiente é curioso. O historiador Erwin Panofsky (Hanôver, 1892 – Princeton, 1968) descreve a cena esclarecendo o significado dos símbolos:

> A Virgem Maria, o menino Jesus em pé no seu colo lendo os evangelhos que lhes são apresentados por um anjo enquanto outro anjo toca harpa, está rodeada por um grupo composto por São José, São João Batista, Santo Antônio, Santo Agostinho, São Gerônimo com seu leão, São Paulo, e mais proeminente de todas Santa Catarina. Este grupo de santos e anjos, unidos em adoração a Cristo, se reuniu no cômodo caracterizado como "Thalamus Virginis" (a câmara nupcial da virgem). Ele contém uma cama e um distinto castiçal e através de uma abertura na parede, abaixo da figura de Moisés, pode ser visto um sombrio quarto dos fundos que parece ser o tabernáculo do Velho Testamento. Percebe-se uma nota mais alegre no primeiro plano onde quatro putti com asas se entretém, um toca flauta, um segundo está pegando coelho, o terceiro e o quarto estão nos cantos inferiores da composição, segurando escudos vazios. Estes escudos eram obviamente deixados para serem preenchidos com o brasão de seus respectivos donos, o brasão do marido, claro, à direita, e o da esposa à esquerda; este último é ainda menor em tamanho, e de forma bem-humorada está sendo atingida pelo putto com um par de chaves, tradicionalmente um símbolo da soberania feminina quanto aos assuntos domésticos (na lei germânica essa limitada independência da esposa ainda é chamada de "Schlusselgewalt" ou "Schlusselrecht". Este motivo, combinado com o fato de o coelho ser o símbolo mais comum de fertilidade, que as peônias no vaso a baixo da Madonna parearem em beleza com os lírios e rosas e de atribuir poderes de repelir espíritos do mal e curar doenças, e que Santa Catarina era a patrona das virgens e noivas (consequentemente o buquê de lírios do vale, um símbolo da pureza virtuosa associado com frequência a própria virgem) sugere que a "Glorificação" foi originalmente concebida, não como parte integral da "Vida da Virgem" mas como uma imagem devocional independente, para ser presenteada a casais jovens no dia de seu casamento (PANOFSKY, 1955, p. 97-98).

Pesquise mais

Para conhecer mais obras de Dürer, acesse o site da Biblioteca Digital Hispânica. Foi um excelente trabalho na digitalização de seu acervo de estampas. Ali você pode baixar os livros e imagens do artista. Disponível em: <http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?numfields=1&field1=autor&field1val=%22D%C3%BCrer%2c+Albrecht%22&field1Op=AND&exact=on&advanced=true&language=esEn>. Acesso em: 7 nov. 2017.

No site do Museu Albrecht's Dürer House, você também pode conhecer mais sobre o lugar em que o artista viveu. A casa em que ele viveu e trabalhou em Nuremberg foi preservada e hoje é um museu aberto à visitação. Disponível em: <https://museums.nuernberg.de/albrecht-duerer-house/permanent-exhibition/duerer-house-over-centuries/>. Acesso em: 7 nov. 2017.

A descrição de Panofsky (1955) nos faz atentar para os detalhes, para a organização da composição. Perceba quantas coisas há em uma folha do tamanho de um A4. Você já foi apresentado a algumas imagens do artista, consegue perceber um modo e uma visualidade particulares? Diria que ele tem paciência e atenção? A questão ou o assunto da estampa eram amplos, uma cena da vida da Virgem. Qualquer um poderia retratar essa cena, mas a poética do artista, seu modo de fazer e dar significado à cena são o que tornam a sua obra particular, e que, no caso dele, agradou muito as demandas de seu tempo e por isso mesmo alvo de copistas.

A função da imagem também é importante, devocional, um presente de casamento para lembrar o casal do pacto entre eles, quase um documento. Poderiam ser impressas muitas, vários casais poderiam ter a mesma imagem. Além disso, o álbum da virgem tem pelo menos duas edições: a primeira, que foi copiada, e uma outra em que Dürer adverte os copistas. Para a tradição de Belas Artes fundada no Renascimento, uma técnica que servia a fins tão utilitários, objetos cotidianos e que era fundada na ideia de cópia e multiplicação contrariava a ideia de gênio; a ideia de objeto de arte como objeto de exceção negava a aura do objeto artístico. As gravuras eram produzidas em colaboração. Rafael Sanzio e

Marcantonio Raimondi trabalhavam em colaboração para criar estampas que reproduziam pinturas e desenhos. Segundo Mayor (1972, p. 95), o ateliê de Raimondi produziu cerca de 1.000 matrizes em 15 anos, ele teria sido muito habilidoso em treinar outros artesãos para produzir as estampas. Há, nesta passagem de meios, uma tradução muito particular por parte de quem grava. Vamos examinar, no exemplo a seguir, a tradução de um desenho de Rafael feito com pena e tinta para a gravura com buril.

Figura 1.11 | Massacre dos Inocentes (Rafael Sanzio, c.1510-1514) – Desenho à pena e tinta sobre papel (sem dimensões indicadas) – Coleção *British Museum*

Fonte: Site British Museum. Disponivel em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=184500018objectid=715573>. Acesso em: 2 fev. 2018.

Segundo o site do *British Museum*, Rafael fez vários desenhos para produzir a gravura; pelo menos seis são conhecidos, feitos de vários materiais como tinta, sanguínea e ponta de prata. Veja um exemplo além da Figura 1.11, um estudo em sanguínea sobre ponta de chumbo, grafite e carvão, com 24,6 x 41,3 cm, de dimensão, de c.1510-1514, para uma gravura de Marcantonio (Figura 1.12) (disponível em: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/912737/the-massacre-of-the-innocents>; acesso em: 8 nov. 2017). Foi a partir desses estudos que Raimondi gravou a imagem, completando o trabalho com elementos não previstos nos desenhos, como o fundo e as roupas das personagens, mas manteve a relação dinâmica entre os corpos, o

movimento, ao mesmo tempo que indicou um espaço para a ação. As linhas abertas e soltas dos desenhos preliminares deram lugar às linhas bem planejadas, organizadas sem lugar para improviso. Marcantonio criou uma sintaxe linear, uma ordem para que as linhas formassem a cena, similar ao que Dürer fazia.

Figura 1.12 | Massacre dos Inocentes (Marcantonio Raimondi – a partir de desenhos de Rafael – 1512–1513) – Gravura em metal (buril) sobre papel (28,1 x 43,0 cm) – *Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342748>. Acesso em: 7 nov. 2017.

Exemplificando

Em parceria, Rafael e Marcantonio Raimondi criaram uma obra gráfica bastante interessante, fazendo a obra de Rafael circular pelo mundo, compondo definitivamente o repertório artístico Ocidental. As estampas tornam as imagens presentes, o múltiplo perpetua a existência do original.

Uma obra muito conhecida do século XIX, do pintor francês Édouard Manet, *Le dejeneur sur l´ herbe* (Figura 1.13), faz referência direta a uma imagem de Rafael gravada por Raimondi:

Figura 1.13 | Almoço sobre a relva (Édouard Manet, 1863) – Pintura a óleo sobre tela (208 x 264,5 cm) – Musée D´Orsay

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 7 nov. 2017.

Figura 1.14 | O julgamento de Paris (Marcantonio Raimondi – a partir de desenho de Rafael – ca. 1515–1516) – Gravura em metal (buril) sobre papel (29,2 x 43,6 cm)

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Urteil_des_Paris.jpg>. Acesso em: 7 nov. 2017.

A arte é um diálogo entre autores, tempos e linguagens. A circulação das imagens permite esse diálogo por meio das técnicas e meios de reprodução.

Até aqui, percebemos particularidades da gráfica; imagens que partem de uma matriz, que nem sempre é gravada por quem concebeu a imagem; a capacidade da gravura em traduzir outros meios; e o amplo alcance de circulação das estampas. As cópias de uma mesma matriz são originais, ainda que sejam exatamente iguais. As matrizes são arquivos de informações que podem ser acessados e materializados. A gravação sobre a matriz fixa informações que precisam ser mediadas pelo papel e a tinta para serem visualizadas, como um arquivo digital precisa de um software de leitura. Por isso, fizemos questão de falar de gravura de estampa antes de entrar nas considerações técnicas. Estamos criando um panorama sobre sua história, sobre as demandas e potências das técnicas de reprodução analógicas.

A relação entre arte e técnicas de reprodução era problemática. Veremos, na próxima unidade, que a gravura de estampa só foi realmente aceita no cânone das Belas Artes como possibilidade de criação autônoma e autoral no século XIX por uma reivindicação de artistas franceses que se organizaram em uma espécie de grupo, em 1889, em Paris, a Sociedade dos Pintores-gravadores Franceses. Dela, fizeram parte artistas como Manet, Degas, Pissarro e Matisse, que entendiam seu potencial expressivo e experimental.

Sem medo de errar

A situação-problema desta seção pede que você organize, analise e debata a sua produção. A organização pode ser feita considerando-se as questões sobre as quais você tem trabalhado. Há algum assunto de seu interesse? Talvez seja difícil responder a essa questão prontamente, mas olhe para os seus trabalhos, mesmo aqueles feitos para as disciplinas. Vá selecionando os que mais o agradam ou que agradaram aos outros e não se desfaça daqueles que não o agradam. Em um caderno, vá anotando algumas palavras, como tags, que poderiam se aplicar ao que você tem diante de você. Tente identificar o que o agrada ou não nos trabalhos e coloque em palavras, sem a necessidade de criar um texto completo. Lembre-se de como fez os trabalhos, das etapas, do processo, do tempo gasto.

Nessa dinâmica, você está produzindo uma espécie de mapa conceitual. Identifique os materiais utilizados, escreva o que lhe interessa neles, pesquise a história desses materiais, busque, na sua memória, artistas que lhe interessam e continue anotando essas informações em um caderno. Vai levar um tempo. Visite o caderno e leia, releia, acrescente comentários e informações.

Com as obras separadas, sejam os originais ou fotos, procure seus amigos e professores e apresente as suas conclusões. Se pergunte como aliar a sua poética às técnicas de reprodução da imagem e qual das técnicas à sua disposição é a mais adequada a seu projeto pessoal.

Avançando na prática

Descrição e análise

Descrição da situação-problema

Como descrever uma imagem que o encanta? Por onde começar? Onde buscar informações? Nesta seção, foi sugerido que você pesquise mais sobre Albrecht Dürer e também lemos a análise que o historiador Erwin Panofsky fez da imagem da glorificação da Virgem. O trabalho do historiador foi o de descrever os elementos da imagem, revelando suas possibilidades de sentido. Suas palavras nos guiavam pelo espaço físico e representativo da imagem. Para desvendar os símbolos, ele precisou de uma formação sólida sobre iconografia e iconologia, também buscou informações primárias e documentos de época, como as várias versões do álbum da vida da Virgem.

Sugerimos uma tarefa um pouco mais simples. Tente descrever a imagem que trazemos aqui. Pergunte-se: O quê? Como? Por exemplo, o que está retratado e como. As figuras, um homem e uma mulher, dançam. Perceba as linhas de força no desenho, do pé direito dela à sua mão esquerda, que segura a mão dele e termina no gesto da mão esquerda do homem, aberta, com a palma para cima. Eles formam um espiral, há um movimento dinâmico. Atente para as linhas: como elas criam volume? Qual é a relação de proximidade, justaposição e sobreposição entre elas? Tente fazer essa descrição em um parágrafo.

Figura 1.15 | Casal de camponeses dançando (Albrecht Dürer, 1514) – Gravura em metal (buril) sobre papel (11,8 x 7,5 cm)

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_Tanzendes_Bauernpaar.jpg>. Acesso em: 7 nov. 2017.

Resolução da situação-problema

Comece descrevendo a imagem a partir do título: *Casal de Camponeses Bailando*. Uma estampa realizada em 1514, data apresentada na parte superior ao centro da imagem, logo acima do monograma do artista **AD**. Pequena, com 11,8 x 7,5 cm de dimensão, corresponderia ao nosso tamanho padrão A6. O casal ocupa toda folha. Ela é vista de frente, com as costas encostadas nas dele. Vemos seu rosto: ela sorri. Vemos o cabelo despenteado dele. Dürer representa as roupas em muitos detalhes, os tecidos do vestido dela parecem mais leves e farfalhantes que a roupa do companheiro. Tudo parece estar em movimento. Ela carrega uma

bolsa, chaves e uma pequena faca. Ele tem botas de couro. A luz da cena parece vir da esquerda, deixando sombras à direita, as linhas, as tramas, então, concentram-se aí.

No lado esquerdo, mais claro, linhas mais suaves justapostas, e no direito, linhas mais largas e em maior quantidade. O chão sobre o qual dançam parece ser irregular, ali, também linhas se cruzam, dando uma ideia de solidez. A imagem é dinâmica: as figuras formam uma espécie de movimento em espiral que se inicia no pé esquerdo dela, que impulsiona seu corpo à direita, para seu braço levantado e sua mão esquerda, que segura a mão dele e leva o impulso pelos seus ombros, terminando no gesto da mão esquerda do homem, aberta, com a palma para cima. Eles rodopiam. As direções das linhas enfatizam o movimento do giro.

Faça valer a pena

1. O artista e professor Marco Buti escreveu:

> **A elaboração de uma gravura, assim como de qualquer obra de arte, é acompanhada de uma intensa atividade mental. À 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. É um processo vivo, cuja consequência mais digna é a própria obra (BUTI, 2002, p. 15).**

Mesmo que as técnicas de reprodução da imagem não tenham sido inventadas por razões artísticas, elas foram utilizadas, desde seu início, por artistas. A potência de disseminar imagens e suas características materiais foram e ainda são exploradas pelos artistas.
Assinale a alternativa correta.

a) A gravura não pode ser considerada uma prática artística porque não envolve elaboração mental.
b) A gravura não pode ser considerada uma possibilidade artística porque é estanque, não se atualiza.
c) A obra resultante de um processo de trabalho na gravura ou em outro meio é produto de uma rede de associações e saberes teóricos e práticos.

d) A forma é apenas visualidade e não um processo de associações.
e) As obras gráficas são processos desassociados de saberes, sem particularidades alguma.

2. Walter Benjamin, em seu texto fundamental *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, resumiu o desenvolvimento das técnicas de reprodução em relação à arte:

> Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa - a reprodução técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. À xilogravura, na Idade Média, seguem-se à estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX (BENJAMIN, 1985, p. 164).

Há uma distinção entre imitação e reprodução técnica. A primeira sempre esteve acessível, mas a segunda só aconteceu com a invenção da xilogravura, abrindo também a possibilidade para a reprodução de textos; a revolução da imprensa se iniciava.
Assinale a frase que sintetiza corretamente o raciocínio de Walter Benjamin.

a) Maneiras de reprodução técnica parecem ter sempre existido, mesmo na Antiguidade temos registros de copistas de textos, assim, podemos afirmar que a arte sempre se utilizou das técnicas de reprodução.
b) O princípio da cópia parece ter estado desde sempre presente nos processos artísticos, pode-se copiar para aprender. No entanto, foi preciso aliar vários tipos de conhecimento para se produzirem técnicas de reprodução mecânica como a xilogravura e gravura em metal.
c) Cada nova técnica de reprodução torna a anterior obsoleta. Assim, com o surgimento da gravura em metal, ninguém mais utilizou a xilogravura.

d) Imagens e desenhos sempre foram tecnicamente reprodutíveis e circulavam com intensidade na Antiguidade Clássica.
e) A litografia é, atualmente, a técnica mais utilizada para a reprodução de imagens na arte.

3. Sobre a gravura de tradução o prof. Amir Brito Cadôr escreve:

> O processo de reprodução de imagens utilizando técnicas de gravura até o século XVIII ainda era artesanal e dependia da habilidade do gravador. Desenhos, pinturas, esculturas e até mesmo gravuras eram copiados, recebendo o nome de "gravura de reprodução", para estabelecer uma distinção entre este tipo de gravura e as que eram produzidas como obras autônomas. Por causa do surgimento dos museus públicos e das técnicas de reprodução mecânica, as pinturas eram conhecidas principalmente por meio de cópias impressas, que na maioria das vezes utilizavam um código linear para representar o claro e escuro na gravura. Este tipo de gravura, em metal ou madeira, também era chamado de "gravura de tradução", por traduzir em termos lineares uma imagem pictórica formada por manchas e áreas de cor. Assim como um poema traduzido deriva de outro poema, a característica dessas gravuras é o fato de derivar de outra obra de arte, seja um afresco, uma pintura ou escultura (CADÔR, 2014, p. 19).

A gravura de reprodução ou tradução, como vimos no exemplo de colaboração entre Rafael e Marcantonio Raimondi, era uma forma de difusão de imagens da arte.
Assinale a alternativa correta.

a) A parceria entre Marcantonio Raimondi e Rafael gerou muitos frutos, mas sem representar nenhum impacto no cânone artístico Ocidental.
b) Raimondi utilizava a cópia apenas como recurso para a aprendizagem, como podemos atestar pelas suas cópias das obras de Dürer. O italiano nunca pretendeu vender suas obras como se fossem do alemão.
c) As obras gráficas nunca foram consideradas autônomas porque são apenas formas de se copiar obras realizadas em outros meios. Assim elas, por princípio, são inexpressivas.
d) A gravura de tradução faz a passagem entre meios. Uma pintura é produto de ação direta; essa ação produz um objeto único. Uma gravura

pressupõe a composição de uma matriz que vai gerar cópias. Gravar uma matriz a partir de uma pintura, escultura ou desenho permite que uma imagem possa ser traduzida de um meio ao outro.
e) Dürer trabalhou em colaboração com Raimondi. Este último era responsável por vender as estampas do artista alemão na Itália.

Referências

BENJAMIN, Walter et al. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRITISH LIBRARY. **Diamond Sutra**. Sacred texts. Online Gallery. Disponível em: <http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/diamondsutra.html>. Acesso em: 20 set. 2017.

BRITISH MUSEUM. **The Massacre of the Innocents c**. 1510. Disponivel em: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/912737/the-massacre-of-the-innocents>. Acesso em: 08 nov 2017.

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

CADÔR, Amir Brito. Apropriação e plágio em livros de artista. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dezembro de 2014. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0ahUKEwj-rrq65O3WAhUHlJAKHUqzAxkQFggzMAI&url=http%3A%2F%2Fseer.ufrgs.br%2Findex.php%2FRevistaValise%2Farticle%2Fdownload%2F45412%2F32332&usg=AOvVaw1VDqm5p6fn7zeFvYzRYZb6>. Acesso em: 10 out. 2017.

CMPC – Celulose Riograndense. **Celulose**. Disponível em: <http://www.celuloseriograndense.com.br/produtos>. Acesso em: 1 out. 2017.

DALEY, Jason. **Five things to know about the diamond sutra, the world's oldest dated printed book**. SMITHSONIAN.COM, 11 maio 2016. Disponível em: <http://www.smithsonianmag.com/smart-news/Five-things-to-know-about-diamond-sutra-worlds-oldest-dated-printed-book-180959052/>. Acesso em: 20 set. 2017.

DUARTE, Paulo Sérgio. As técnicas de reprodução e a ideia de progresso em arte. In: **Catálogo Geral Mostra Rio Gravura**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1999.

FARIAS, Aguinaldo. Aquém e além da gravura (um exemplo de cada). In: Ca**tálogo Geral Mostra Rio Gravura**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1999.

JEAN, Georges. **A escrita**: memória dos homens. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HIND, Arthur M. **A history of engraving and etching**: from the 15th Century to the Year Nova Iorque: Dover Publications,1923.

HUSBAND, Tim. E**xpanding Concept**: indelicate images in the playing cards of Peter Flötner. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/blogs/in-season/2016/the-playing-cards-of-peter-flotner>. Acesso em: 20 set. 2017.

IVINS, William M. Jr. **Prints and visual communication.** Cambridge: The MIT Press, 1969.

MAYOR, Hyatt A. **Prints and People**. A social history of printed pictures. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. 1972. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/art/metpublications/Prints_and_People_A_Social_History_of_Printed_Pictures>. Acesso em: 20 set. 2017.

MORSE LIBRARY. **Nuremberg Chronicle.** Beloit College. Disponível em: <https://www.beloit.edu/nuremberg/inside/about/index.htm>. Acesso em: 20 set. 2017.

PALHARES, Taisa Helena P. Belo: a breve história de uma idéia. Com Ciência: **Revista eletrônica de jornalismo científico**, 2006. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=15&id=145>. Acesso em: 27 out. 2017.

PANOFSKY, Erwin. Albrecht Dürer. **Princeton**: Princeton University Press, 1955. Nova Iorque: Dover, [s.d.].

PATRY, William. Albrecht Dürer and Copyright. **The Patry Copyright Blog**. 26 set. 2005. Disponível em: <http://williampatry.blogspot.com.br/2005/09/albrecht-drer-and-copyright.html>. Acesso em: 7 nov. 2017.

REGO, Claudia de Moraes. **Traço, letra, escrita** – Freud, Derrida, Lacan. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

TRIPOSO. **Bois Protat**. Burgundy, France. Disponível em: <https://www.triposo.com/poi/T__1fef89166b39>. Acesso: 30 ago. 2017.

Técnicas de gravura e estampa

Convite ao estudo

Na unidade anterior, conhecemos os princípios e conceitos da gravura, como marcar, cortar e registrar com o fim de multiplicar informações. Entendemos as técnicas de reprodução de imagem pelo seu potencial de multiplicar informações, atendendo a diversas demandas e assumindo diferentes funções. Fomos apresentados a um cenário em que demanda e evolução tecnológica alimentaram-se mutuamente.

A necessidade de imagens e textos multiplicáveis criou uma necessidade pelo suporte papel, e a indústria de papel fez crescer as possibilidades de uso da estampa. Invenções como as de Gutenberg, os tipos móveis e a prensa tipográfica iniciaram a indústria da informação, a imprensa, a cultura de massa. Esse movimento dirigido à democratização da informação nos faz refletir sobre o momento em que vivemos hoje. Nossos telefones conectados à rede tornam possível o acesso a todo tipo de informação, bem como permitem que qualquer um publique todo tipo de informação.

A xilogravura e a gravura em metal, quando surgiram na Europa, por volta do século XV, atenderam a uma grande demanda por reprodução de imagens. Foram tanto imagens originais e autônomas — como cartas de baralho, santinhos, bandeiras de altar, mapas ilustrações religiosas, ilustrações técnicas — quanto imagens de tradução. Havia uma grande demanda por gravuras que reproduziam outras imagens, como pinturas, afrescos ou mesmo esculturas. Traduzir mecanicamente uma imagem de um meio para o outro exigiu a criação de recursos gráficos e sintáticos. Você já tentou desenhar uma pintura ou escultura? Como traduzir o que é

cor, volume e textura em uma escala de valor tonal linear? Quer dizer, aquilo que se vê na pintura, as nuances de luz e cor e os volumes, eram traduzidos por linhas pretas.

Nesta segunda unidade, intitulada "Técnicas de gravura e estampa", vamos conhecer mais detalhadamente os procedimentos técnicos envolvidos nos procedimentos de reprodução de imagem. Veremos as técnicas de gravura em metal ou calcografia, a xilogravura, a monotipia, a litografia, o estêncil e a serigrafia. Será um panorama técnico e histórico. Você deverá observar, no conteúdo apresentado, como os artistas usaram as técnicas para criar sentido em sua prática poética.

Vamos iniciar esta unidade com uma seção sobre calcografia ou gravura em metal. Vamos conhecer as técnicas de gravação e impressão, além de alguns trabalhos de artistas como Rembrandt Van Rijn (Leida, 1606 – Amsterdã, 1669), Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, 1746 – Bordéus, 1828), entre outros. É importante observar nas obras a maneira como as técnicas são usadas para a criação de uma poética, por isso traremos imagens para a discussão.

Você, a partir de agora, vai começar a se aproximar das técnicas que poderão ser muito úteis no desenvolvimento da sua poética.

Bons estudos!

Seção 2.1

Gravura de encavo (gravura em metal)

Diálogo aberto

Nossas situações-problema criam um cenário em que você está desenvolvendo um trabalho pessoal e sua prática artística está baseada nas técnicas de reprodução da imagem. Na Unidade 1, vimos, entre outras coisas, como essas técnicas têm a capacidade de reproduzir outras. Na Unidade 2, vamos tratar das técnicas de forma mais descritiva. Nesta primeira seção, você vai conhecer mais sobre a gravura em metal. Lembre-se de como artistas gravadores foram capazes de traduzir obras realizadas em meios como o desenho, a pintura e a escultura para uma sintaxe linear, fosse na xilogravura, fosse na gravura em metal. Como seria, então, reproduzir uma imagem fotográfica por um meio analógico e manual?

Você se propôs um desafio: copiar uma imagem fotográfica utilizando a técnica da água-forte, uma técnica na qual você não precisa dominar uma ferramenta como o buril, um processo que registra bem os gestos envolvidos no desenho. Essa técnica apareceu no período Barroco, era adequada para o espírito mais expressivo e dramático da época e foi muito utilizada por Rembrandt Van Rijn. Muito provavelmente, você conhece esse artista muito mais pelo seu trabalho como pintor, mas ele foi um gravador muito prolífico e um desenhista incansável.

Figura 2.1 | Leão deitado (Rembrandt Van Rijn, 1650-59) – Desenho à pena e tinta sobre papel (14,1 x 20,4 cm)

Fonte: RJKS Museum CC0. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/rembrandt-harmensz-van-rijn/objects#/RP-T-1961-81,20>. Acesso em: 6 ago. 2017.

Antes de se aventurar na chapa de cobre, você precisa conhecer bem a sua imagem e imaginar como transformar a fotografia. É necessário refletir sobre o que é importante nela para você, se quer fazer algo extremamente fiel à foto e realista ou se prefere abstrair da informação original. Para conhecer a imagem, não basta olhar, o exercício aqui é material. Como criar esboços para esse projeto? Quais materiais de desenho podem ter alguma semelhança com a água-forte?

Não pode faltar

Surgida no século XV, a gravura em metal é herdeira da ourivesaria, e não podemos dizer que exista um inventor para ela. Historiadores como Arthur M. Hind (1923) e William M. Ivins Jr. (1969), em suas obras seminais, atribuem o surgimento da gravura em metal ao desenvolvimento das técnicas de gravação da ourivesaria com a intenção de reproduzir imagens. A forma de cortar o metal produzindo desenhos com o buril era chamada de talho doce, justamente pela sua delicadeza. Ourives, que também eram exímios desenhistas e, por vezes, pintores, teriam interesse em trabalhar com imagens reprodutíveis. As imagens sobreviventes mais antigas são provenientes do centro da Europa, do vale do Reno, entre Alemanha, Países Baixos, Borgonha, Suíça e Itália (MUBARAC, 2006, p. 252).

Sua origem na ourivesaria está na técnica do Nielo: placas de metal esculpidas com buril com fins ornamentais, como tampas de caixas ou espelhos, recebiam um esmalte composto de:

> **[...] porções de cobre, prata, chumbo e enxofre, introduzido nos encavos de uma placa de metal precioso gravada a buril, mas também era o nome da prova sobre papel feita pelo ourives-nielista, antes da esmaltação da referida placa decorativa. (MUBARAC, 2006, p. 253).**

Essas impressões eram feitas com uma tinta a óleo densa passada nas placas, de modo que entrassem nas talhas, depois o excesso era retirado da superfície, e um papel era aplicado sobre a placa e pressionado contra ela para capturar a tinta. Assim nascia a gravura em metal ou calcografia.

Como em toda técnica de reprodução de imagem, temos uma matriz que produz uma estampa. Nesse caso, a matriz é de metal, uma

chapa tendo entre 0,6 e 2 mm, sendo o cobre o metal mais utilizado por ser dúctil, mais barato que a prata e passível de ser corroído por uma grande variedade de ácidos e sais. Ao contrário da xilogravura, em que a matriz é de alto relevo, na gravura em metal, a matriz é trabalhada em baixo relevo. Na matriz de metal, criamos sulcos para depositar a tinta neles, criamos cortes para acolher a tinta.

A gravura em metal precisa de um aparato técnico maior e mais custoso, desde a tinta até a prensa. O professor e artista gravador Claudio Mubarac explica:

> **Ourives, desenhistas, escultores e pintores foram a um só tempo os primeiros gravadores em metal e não eram simples artesãos a trabalhar com buris sobre metais preciosos. Eram agentes de uma pequena indústria de luxo, que servia a abades, prelados, príncipes e ricos comerciantes, como Ghiberti, Verrocchio, Pollaiuolo, Mantegna, Schongauer e Dürer, por exemplo. Não é diferente o caso de muitos dos chamados mestres anônimos. Portanto, a estampa em talho-doce, em seus primeiros tempos, não se dirigiu muito frequentemente ao comércio popular de imagens.**
> **(...)**
> **Na primeira metade do XV, calcula-se que devam ter sido produzidas nesse cenário algo em torno de três mil tiragens a partir de matrizes de metal, contra aproximadamente dez mil feitas com imagens xilogravadas, sendo as edições xilográficas muito maiores em total de provas, o que explica a raridade dos primeiros talhos-doces. (2016, p. 249, 252)**

Entre os artistas aos quais você já foi apresentado nesta disciplina, está Albrecht Dürer. O pai desse artista era mestre ourives, tendo ensinado ao filho seu ofício e o encaminhado para um ateliê de gravura aos 15 anos. A sua formação teria sido fortemente influenciada por Martin Schongauer, um artista que trabalhou o buril de forma muito precisa e delicada, criando uma sintaxe própria.

Na imagem "Santo Antônio atormentado por demônios" (Figura 2.2), podemos mesmo ver essa delicadeza: note a variedade de linhas e sinais utilizados. São simples pontos e linhas, mas, trabalhados na composição, vão formando texturas diferentes; as peles dos demônios apresentam pelos, escamas, penas. Percebemos o tecido pesado da roupa do santo, o emaranhado dos seus cabelos. A posição das figuras

está organizada para formar uma espécie de círculo: os demônios suspendem o santo, que está sem ação, sendo atacado por todos os lados. Acreditava-se que os santos mantinham um contato tão íntimo com o universo espiritual que acabavam ficando vulneráveis aos ataques demoníacos, só a entrega e a fé ao divino eram capazes de dar-lhes forças para não sucumbirem. Como resposta ao ataque, Santo Antônio mantém o semblante calmo.

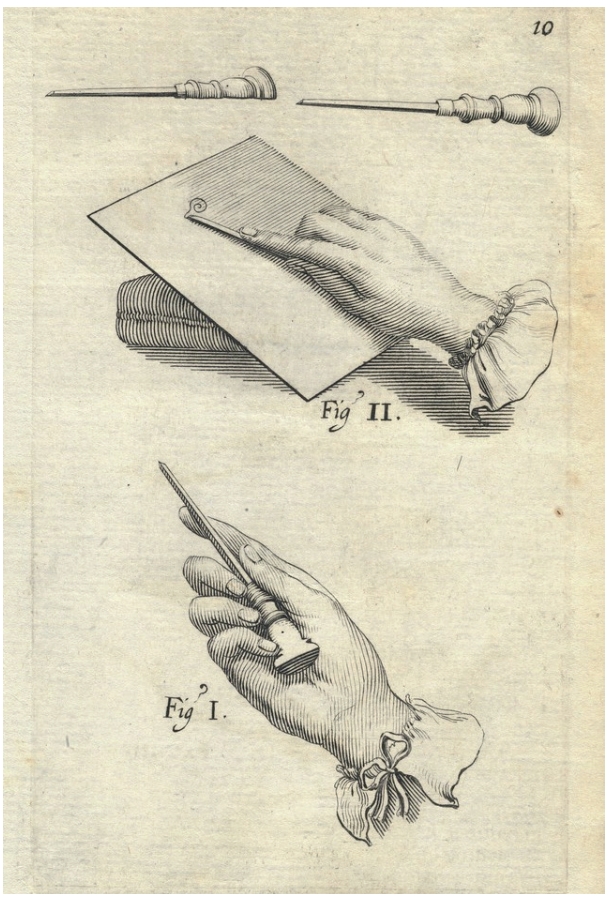
Figura 2.2 | Santo Antônio atormentado por demônios (Martin Schongauer, c. 1470 75) – Gravura em metal, buril sobre papel (29.1 x 22 cm) – Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schongauer,_Martin_-_St_Antonius_-_hi_res.jpg>. Acesso em: 21 nov. 2017.

Essa complexa cena foi composta em uma placa de cobre; a matriz, com o buril, uma ferramenta que empunhada de um modo bem particular e que exige treino para ser usada. É necessário que o sujeito encontre o ângulo certo entre matriz e ferramenta de acordo com a profundidade e a largura pretendida. Uma das características

da gravura, de todas as técnicas de reprodução de imagem, em especial as que usam matrizes analógicas, é que o artista trabalha sem ver de imediato o resultado de sua ação, a matriz é gravada com a finalidade de produzir estampas. A estampa só poderá ser vista depois de a matriz ser gravada e impressa. É uma espécie de salto no escuro. Existe, definitivamente, um trabalho projetivo, muito diferente do ato de desenhar e pintar, nos quais vemos o trabalho se formar enquanto o executamos.

Figura 2.3 | Exemplos de como segurar um buril em Tratado da gravura a água-forte, a buril e em madeira negra com o modo de construir as prensas modernas e de imprimir em talho doce (Abraham Bosse, 1645)



Fonte: Getty Research Institute. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/abraham-bosse-examples-how-to-hold-the-burin> e <https://www.artsy.net/artwork/abraham-bosse-examples-how-to-hold-the-burin/download/abraham-bosse-examples-how-to-hold-the-burin-1645.jpg>. Acesso em: 21 nov. 2017.

Reflita

O texto do professor e artista gravador Marco Buti, "A gravação como processo de pensamento" nos faz refletir sobre a prática da gravura, a relação entre a poética e a técnica:

> Como a palavra, os signos gráficos tecem uma rede de relações significativas: a matéria altamente organizada se transcende. A atividade gráfica exibe uma face técnica e material muito vistosa. Um *atelier* de gravura tem numerosos equipamentos, prensas, e uma série de atividades manuais em andamento. Um observador desavisado, que não conhece bem o sentido daquelas operações, é facilmente levado a supervalorizar o aspecto técnico, que se exibe com tanta intensidade. Acredita que é a chave da realização da obra, ou talvez seja levado a deduzir daquele fazer uma correspondente falta de pensar. A gravura tem um complicador a mais: a falta de resultado imediato. É um procedimento indireto, cujo resultado só é conhecido no fim, com a impressão. Mesmo o aspecto exterior dos procedimentos gráficos mal pode ser observado: à maior destreza não corresponde necessariamente a melhor obra. O próprio artista, enquanto grava a matriz, não tem certeza do resultado. É essa a grande dificuldade na prática da gravura, e não a inversão da imagem: a ação exercida sobre a matriz só terá sua plena consequência no ato da impressão; portanto, numa materialidade totalmente distinta, constituída pela soma da tinta com o papel.
>
> Essa particularidade introduz um aspecto de grande exigência intelectual e sensível: o gravador trabalha com probabilidades e não com certezas. Ele não dispõe da resposta imediata da pincelada ou da tela eletrônica no momento da construção da imagem, que nem por isso deverá ser menos articulada. Existe um esforço mental constante para visualizar algo que ainda não existe, fazer cada signo *gravado* corresponder às necessidades construtivas da imagem *impressa*. Trabalha-se por antecipação, procurando controlar um fenômeno que só vai se realizar plenamente no futuro. Cada lance da gravação implica uma cadeia de outros lances, 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 o determinam, tomaremos o mero deslocamento de peças pelo jogo. (BUTI, 2002. p. 16)

Podemos identificar dois tipos de procedimentos básicos na gravura em metal: corte direto e corte indireto. As técnicas de corte direto, como o nome diz, utilizam ferramentas de corte para fazer os sulcos. As técnicas de corte indireto envolvem a utilização de ácidos para a criação de sulcos e só surgiram no final do século XVI. Primeiro, vamos conhecer as ferramentas de corte direto, buril, ponta, seca, berceaux e roleta. Você já foi apresentado ao buril (Figura 2.4). Uma ferramenta originária da ourivesaria, composta por pera e lâmina. A pera é essa forma de madeira (Figura 2.4), similar à fruta, que é o suporte da lâmina e o ponto de apoio da mão. As lâminas podem ter vários formatos: triângulo (buril faca), losango, quadrado, raiado. A parte inferior da lâmina é chamada ventre.

Figura 2.4 | Buril losango e buril faca

Fonte: acervo pessoal da autora.

O buril abre um corte limpo, que tira o metal para criar um sulco, e é nesse encave que a tinta será depositada. A matriz gravada com o buril pode originar muitas centenas de cópias; o corte bem talhado da ferramenta demora muito para se desgastar.

Já a ponta seca (Figura 2.5), que também é uma ferramenta de corte direto, é diferente nesse aspecto: o corte com essa ferramenta pode até retirar material da matriz, mas o que ela realmente faz é criar um corte, ou talha, empurrando material para o lado, criando rebarbas. As linhas produzidas pela ponta seca, quando impressas, produzem uma aparência mais suja, porque a tinta adere às rebarbas. Assim, a aparência na impressão é de uma linha ou superfície aveludada. A ponta seca pode ser feita de aço ou com uma ponta de diamante de baixo quilate, como alguns cortadores de azulejo. As linhas de ponta-seca sofrem com a pressão exercida pela prensa, portanto, matrizes inteiramente gravadas com ponta seca não produzem tantas cópias como as de buril ou água-forte.

E como ferramenta auxiliar, temos o raspador e o brunidor (Figura 2.5), que servem para raspar e polir a superfície da matriz, para tornar as áreas cortadas lisas novamente, impedindo a tinta de aderir à chapa.

Figura 2.5 | Ponta-seca de diamante, ponta seca, raspador-brunidor

Fonte: acervo pessoal da autora.

As técnicas de gravura em metal também foram se adequando aos tempos, aos espíritos de época. Assim, na passagem do Renascimento para o Barroco, período que na Itália se resolveu chamar de Maneirismo, é inventada a técnica da água-forte. Expressividade, sensualidade, contrastes fortes são características valorizadas no período. Um processo indireto, a água-forte permite o gesto expressivo e solto, muito mais próximo do desenho e do pensamento moderno. Mas é no século XVII que a técnica se populariza. O uso do buril dependia de um

treino específico (você viu como se segura a ferramenta, apoiando a pera na palma da mão). O gravador tinha de ser preciso para encontrar o ângulo de corte, pensando de antemão onde parar a sua linha: não havia muito espaço para o gesto espontâneo. É completamente diferente de como seguramos uma pena, um pincel ou um bastão de grafite, materiais disponíveis no século XVII.

As particularidades da água-forte se adequam mais ao espírito moderno de um desenhista como Rembrandt, que gostava de desenhar a partir da observação em suas chapas de cobre como se fossem folhas de papel. Essa facilidade se deve ao processo de gravação. Nele, uma camada de verniz — que pode ser feito, por exemplo, de betume líquido, cera de abelha, parafina e resina damar — é aplicada na superfície da chapa e aquecida para que todo o solvente se evapore. Depois de seco, o verniz fica rígido, e o gravador pode então desenhar sobre a chapa com algum tipo de ponta que retire o verniz. O cobre fica, assim, exposto. Sobre essa placa, é derramado ácido. No século XVII, utilizavam-se soluções de ácido nítrico, chamado *aqua fortis*, daí o nome do processo. Não é preciso fazer força sobre a chapa para retirar o ácido, o toque de uma agulha é suficiente para raspar o verniz e expor o metal. Com essa técnica, Rembrandt criou toda a sua obra gráfica: cerca de 300 matrizes entre 1626 e 1665, segundo a historiadora Nadine Orenstein (2004) do departamento de desenhos e estampas do The Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque.

Figura 2.6 | As três árvores (Rembrandt Van Rijn, 1643) – Água-forte, ponta-seca, impressão sobre papel (21,3 x 28,3 cm)

Fonte: The MET. H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/354633?sortBy=Relevance&ft=The+Three+Trees&offset=0&rpp=20&pos=2>. Acesso em: 21 nov. 2017.

A diversidade de texturas e linhas deixa transparecer o gesto e modela a luz. Temos muitas informações na imagem (Figura 2.6). Se as árvores são o tema central, pesando do lado esquerdo, elas roubam a atenção dos homens à direita: um deles está desenhando. Você consegue vê-los? E, ao fundo, há uma extensa paisagem com casas e moinhos. Equilibrando o peso gráfico das árvores, à esquerda há o céu, com nuvens: indicam uma ventania? Procure a imagem na internet e vá dando zoom, você ainda encontrará um casal escondido nos arbustos à esquerda, no escuro, namorando. Para acentuar os pretos e dar a eles esse aspecto aveludado, o artista utilizava a ponta seca por cima da gravação à água-forte. O método não lhe garantia uma sequência grande de impressões com esse veludo, pois, como já dissemos, as rebarbas criadas pela ponta-seca se desgastam no processo de impressão. Esse artista não trabalhava com grandes edições e estava sempre disposto a modificar e reimprimir suas matrizes. Existem várias versões dessa matriz das "Três árvores" (Figura 2.6), com alterações no desenho e até mesmo na cor da tinta; o artista também gostava de usar uma cor sépia, quase preta.

Assimile

Corte direto: processos de gravação com a ação direta das ferramentas sobre a matriz de metal. As ferramentas são buril, ponta seca, roleta e berceau (maneira negra). Na língua inglesa, toda técnica de corte direto é chamada de *engraving*.

Corte indireto: processo de gravação que utiliza a ação do ácido para criar a talha que acolhe a tinta. Como exemplo: água-forte para a linha e água-tinta para a manchas. Na língua inglesa, recebem o nome de *etching* e *aquatint*.

Os processos de gravação, como já dissemos, também eram usados para reproduzir obras feitas em outras linguagens e também acompanhavam o espírito de época. As técnicas que vimos até agora davam conta apenas de gravar linhas. No final do século XVII, há uma demanda por retratos que possam ser reproduzidos mantendo as características tonais da pintura. Parece ter sido o artista gravador alemão Ludwig von Siegen (Utrecht, 1609 – Volfembutel, 1680) que inventou um método de criar uma superfície cheia de rebarbas e incisões, a qual se tornava negra na impressão. A partir

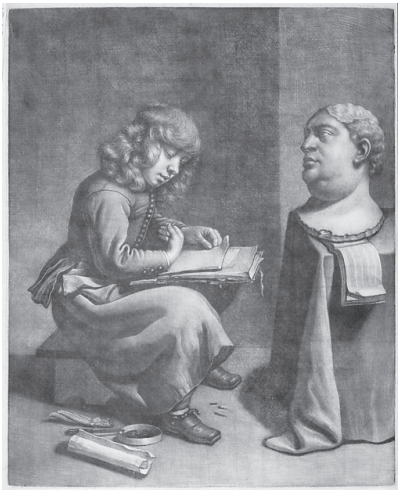
dessa superfície cheia de acidentes, ele ia raspando e brunindo para criar áreas cinzas. O príncipe Rupert du Rhin, duque da Baviera e de Cumberland (Praga, 1619 – Westminster, 1682), da família real inglesa, inventou uma ferramenta chama berceau. Uma placa arredondada e cheia de ranhuras na ponta, fixada em um cabo de madeira, o berceau é aplicado na chapa inteira em um movimento de balanço (em francês, berceau quer dizer berço, balanço) criando uma superfície preta na impressão. Depois de usar o berceau sobre a placa para criar uma superfície negra, o gravador desenha abrindo luzes, criando tons com os raspadores e brunidores.

Figura 2.7 | Berceaus

Fonte: acervo pessoal da autora.

Foi seu tutor, o pintor francês Wallerant Vaillant, que aprimorou a técnica, aplicando o conhecimento sobre construção de meios tons na pintura na nova técnica. Ele foi o primeiro gravador a usar profissionalmente a técnica, estabelecendo seu ateliê em Amsterdã por volta de 1650. Seu ateliê foi responsável por difundir a técnica que se popularizou em toda a Europa 20 anos depois de sua invenção. No século XVIII, a técnica ficou conhecida como "*maniere anglaise*" (maneira inglesa), devido à sua popularidade entre a alta burguesia inglesa (BARKER, 2003).

Figura 2.8 | Garoto desenhando um busto do Imperador Romano Vitellius (Wallerant Vaillant, ca. 1665–75) – Maneira negra sobre papel (33,4 x 27,2 cm)



Fonte: The MET. Gift of Arthur Sachs, 1918. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360122>. Acesso em: 21 nov. 2017.

Podemos perceber que não existem fortes linhas de contorno, mas manchas, nuances de cinzas. Ao fundo, é possível perceber a textura das marcas que a ferramenta produziu, um granulado de pontos. Sua textura aveludada lembra mais a massa da pintura.

Como a prática da gravura também se dirigia à reprodução de obras feitas em outras técnicas, com a demanda pelo colecionismo de desenhos a crayon no século XVIII, foi inventada uma ferramenta chama *rolette* ou roleta (Figura 2.9). Trata-se de uma haste de metal ou madeira cuja ponta termina em curva, servindo de suporte para uma roleta toda pontilhada que produz marcas pontilhadas e rebarbas na chapa de metal.

Figura 2.9 | Roleta

Fonte: acervo pessoal da autora.

Os artistas franceses Jean Charles François (Liège, 1722 – Paris, 1776), Gilles Demarteau (Nancy, 1717 – Paris, 1769), Louis Bonnet

(Paris, 1736 ou 1743 – Saint Mandé, 1793) disputam a invenção da ferramenta, mas são eles que a desenvolveram, criando habilidosamente imagens que se assemelham ao desenho a pastel.

Figura 2.10 | Cabeça de idoso (Louis Bonnet, a partir de desenho de François Boucher, século XVII)

Fonte: The MET. The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1957. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/394213>. Acesso em: 21 nov. 2017.

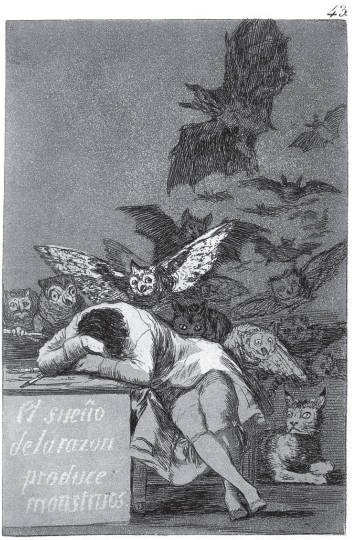
A imagem acima (Figura 2.10) não se parece com um desenho a crayon? É uma reprodução de um desenho do artista francês François Boucher (Paris, 1703 – Paris, 1770), cuja obra está identificada com o Rococó. As impressões à maneira do crayon, como essa da imagem, podiam ser coloridas com uma ou mais cores. A marca da ferramenta reproduz com fidelidade o gesto do crayon, sua expressividade, permitindo a criação de volumes e o jogo de luz e sombra.

A água-tinta é outra técnica que permite a criação de manchas, uma técnica de gravação indireta que faz uso da ação de ácidos para a criação de manchas; essas são mais similares às aguadas, como o nanquim e aquarela. O pintor holandês Jan van de Velde IV (Utrecht, 1610 – Haarlem, 1686) inventou o processo em 1650, mas, num primeiro momento, não houve muito uso para ele. Foi

no século XVIII que a técnica foi aprimorada por vários gravadores pintores. O processo consiste em pulverizar uma chapa de metal com alguma resina vegetal moída em grãos finos, a mais utilizada é o breu amarelo, e então aquecer a chapa pela parte de baixo para que o breu derreta e cole na chapa. Os grãos protegem a placa da ação corrosiva do ácido, que corrói apenas seu entorno. Isso cria uma retícula, pontos que serviram de depósito para a tinta e pontos brancos limpos. Os diferentes tons correspondem a diferentes tempos de corrosão. Assim, quanto mais tempo a chapa fica no ácido, mais fundos os buracos e mais tinta eles recebem, criando uma superfície mais escura na impressão.

O pintor Francisco de Goya y Lucientes utilizou as técnicas da água-forte e da água-tinta para criar suas obras gráficas, e suas principais séries são: *os Caprichos* (1799), *os Desastres de Guerra* (1810-1820), *La Tauromaquia* (1816) e *Disparates* (ca. 1816–23).

Figura 2.11 | O sonho da razão produz monstros (Francisco de Goya y Lucientes, 1799 – da série Caprichos) – Água-forte e água-tinta sobre papel (21 x 15 cm)



Fonte: <https://es.wikipedia.org/wiki/El_sue%C3%B1o_de_la_raz%C3%B3n_produce_monstruos#/media/File:Francisco_Jos%C3%A9_de_Goya_y_Lucientes_-_The_sleep_of_reason_produces_monsters_(No._43),_from_Los_Caprichos_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 21 nov. 2017.

A imagem de Goya (Figura 2.11) é a prancha 43 da série dos Caprichos, uma série de imagens que criticam todos os aspectos da sociedade espanhola, do obscurantismo religioso à medicina.

A imagem mostrada aqui tem uma dupla leitura. Seu título em espanhol (*El sueño de la razón produce monstruos*) é ambíguo, pois sueño pode significar tanto sonho quanto sono. Assim, podemos ter um duplo entendimento de que a razão, quando ausente, produz monstros, ou que, quando sonha, projeta-os, cria-os. As técnicas de reprodução de imagem tornaram possível a circulação das obras de Goya, tornando-o conhecido em toda a Europa. Ele fez uso desses procedimentos para veicular suas críticas. As técnicas de gravação indireta guardam a liberdade do gesto, da linha, e a água-tinta trabalha a variação tonal de características pictóricas. Goya era um pintor e, ao trabalhar a linguagem gráfica, usava o conhecimento da pintura da manipulação tonal para criar suas imagens.

Até aqui você foi apresentado à história das principais técnicas da gravura em metal e conheceu algumas obras muito distantes de nós no tempo, por isso, pode estar se perguntado se hoje os artistas contemporâneos utilizam esses processos. O professor Amir Brito Cadôr escreve:

> **Com a presença maciça dos meios de comunicação no cotidiano, hoje temos uma geração de artistas que olham para a cultura ao invés da natureza como fonte de trabalho (EVANS, 2009, p. 92 apud CADÔR, 2014, p. 21).**

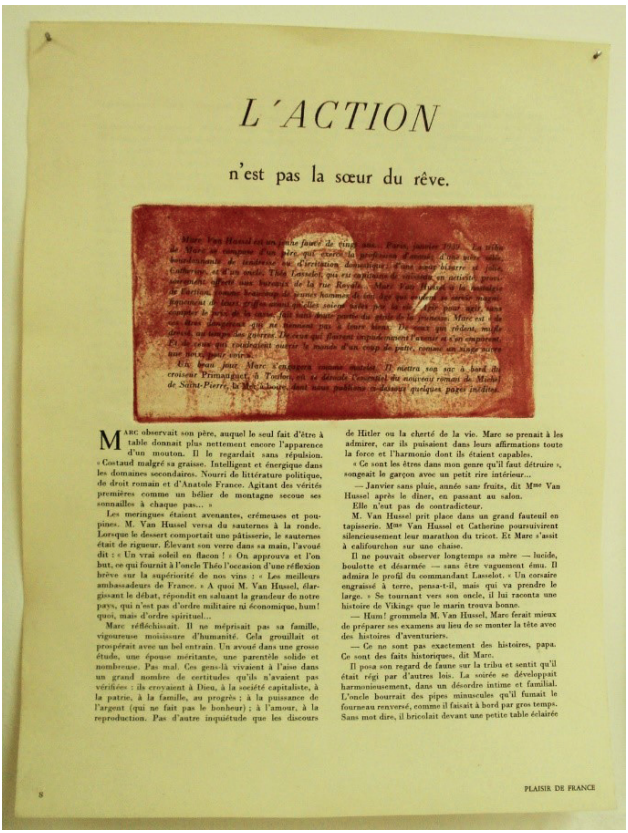
O contato com o mundo se dá por meio de reproduções de imagens da televisão, da internet, de livros ou revistas. No início do século XX, o pintor Utrillo "produziu suas vistas fascinantes de Paris não a partir da natureza, mas por meio de cartões postais" (BENJAMIN, 1985, p. 93). O uso de imagens de segunda geração, ou imagens apropriadas, tornou-se uma prática comum no século XX, acompanhando o desenvolvimento dos processos de reprodução fotomecânica de imagens. "A imagem é percebida como um palimpsesto, que remete a imagens anteriores a ela. A produção de imagens a partir de outras imagens passa a ser chamada de apropriação na década de 1970" (CADÔR, 2014, p. 21).

Num mundo onde parece não haver mais um original, uma essência, as imagens se multiplicam incessantemente. Imagens são criadas, recombinadas, e podem até morrer; são velozes e fugazes, difíceis de fixar. Vivemos em uma cultura da apropriação da imagem.

A arte pode usar as técnicas de gravura para pensar essas questões.

Reflita

Figura 2.12 | A ação não é a irmã do sonho (Andréa Tavares, 2013) – Água tinta sobre folha de revista da década de 1940.



L'ACTION

n'est pas la sœur du rêve.

MARC observait son père, auquel le seul fait d'être à table donnait plus nettement encore l'apparence d'un mouton. Il le regardait sans répulsion. « Costaud malgré sa graisse. Intelligent et énergique dans les domaines secondaires. Nourri de littérature politique, de droit romain et d'Anatole France. Agitant des vérités premières comme un bélier de montagne secoue ses sonnailles à chaque pas... »

Les meringues étaient avenantes, crémeuses et poupines. M. Van Hussel versa du sauternes à la ronde. Lorsque le dessert comportait une pâtisserie, le sauternes était de rigueur. Élevant son verre dans sa main, l'avoué dit : « Un vrai soleil en flacon ! » On approuva et l'on but, ce qui fournit à l'oncle Théo l'occasion d'une réflexion brève sur la supériorité de nos vins : « Les meilleurs ambassadeurs de France. » A quoi M. Van Hussel, élargissant le débat, répondit en saluant la grandeur de notre pays, qui n'est pas d'ordre militaire ni économique, hum! quoi, mais d'ordre spirituel...

Marc réfléchissait. Il ne méprisait pas sa famille, vigoureuse moissonne d'humanité. Cela grouillait et prospérait avec un bel entrain. Un avoué dans une grosse étude, une épouse méritante, une parentèle solide et nombreuse. Pas mal. Ces gens-là vivaient à l'aise dans un grand nombre de certitudes qu'ils n'avaient pas vérifiées : ils croyaient à Dieu, à la société capitaliste, à la patrie, à la famille, au progrès ; à la puissance de l'argent (qui ne fait pas le bonheur) ; à l'amour, à la reproduction. Pas d'autre inquiétude que les discours de Hitler ou la cherté de la vie. Marc se prenait à les admirer, car ils puisaient dans leurs affirmations toute la force et l'harmonie dont ils étaient capables.

« Ce sont les êtres dans mon genre qu'il faut détruire », songeait le garçon avec un petit rire intérieur...

— Janvier sans pluie, année sans fruits, dit Mme Van Hussel après le dîner, en passant au salon.

Elle n'eut pas de contradicteur.

M. Van Hussel prit place dans un grand fauteuil en tapisserie. Mme Van Hussel et Catherine poursuivirent silencieusement leur marathon du tricot. Et Marc s'assit à califourchon sur une chaise.

Il ne pouvait observer longtemps sa mère — lucide, boulotte et désarmée — sans être vaguement ému. Il admira le profil du commandant Lasselot. « Un corsaire engraissé à terre, pensa-t-il, mais qui va prendre le large. » Se tournant vers son oncle, il lui raconta une histoire de Vikings que le marin trouva bonne.

— Hum! grommela M. Van Hussel, Marc ferait mieux de préparer ses examens au lieu de se monter la tête avec des histoires d'aventuriers.

— Ce ne sont pas exactement des histoires, papa. Ce sont des faits historiques, dit Marc.

Il posa son regard de faune sur la tribu et sentit qu'il était régi par d'autres lois. La soirée se développait harmonieusement, dans un désordre intime et familial. L'oncle bourrait des pipes minuscules qu'il fumait le fourneau renversé, comme il faisait à bord par gros temps. Sans mot dire, il bricolait devant une petite table éclairée

8

PLAISIR DE FRANCE

Fonte: acervo pessoal da autora.

A imagem acima é uma apropriação. A figura em vermelho é uma gravura em metal, é uma fotogravura a partir de uma imagem recortada de um jornal; uma fotografia de uma terrorista islâmica. O papel por sua vez também foi apropriado de uma revista; jornais e revistas circulam informações. Retirados de seus sistemas de circulação e recombinados, imagem e palavra se tornam um objeto único. A chamada da reportagem se torna legenda da imagem; a imagem dá outro sentido ao texto.

Sim, artistas modernos e contemporâneos produziram e produzem obras gráficas, Pablo Picasso, Henri Matisse, Marcel Duchamp, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Alfredo Giacometti, Giorgio Morandi, Flávio de Carvalho, Lygia Pape, Fayga Ostrower, Oswaldo Goeldi. Contemporâneos brasileiros temos muitos: Evandro Carlos Jardim, Claudio Mubarac e Marco Buti, também Laurita Salles, Leya Mira Brander, Andréa Tavares, Ernesto Bonato, Fabrício Lopez e muitos outros que aconselhamos procurar. Cada um desses artistas utiliza os procedimentos a seu próprio modo, cabe a você investigar quais são esses.

Pesquise mais

No site da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, é possível fazer o download do manual de gravura de Abraham Bosse, em uma edição portuguesa de 1801. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4355?locale=en>. Acesso em: 21 nov. 2017.

No site do MOMA (Museum of Modern Art New York), você pode ver animações didáticas que ilustram os procedimentos de gravuras apresentados aqui. Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/projects/2001/whatisaprint/print.html>. Acesso em: 21 nov. 2017.

Assista ao vídeo "Gravura e Gravadores - Aspectos da Cultura Brasileira", produzido pelo Itaú Cultural, para conhecer alguns artistas brasileiros que utilizam as técnicas de gravura tradicionais para realizar suas obras. Vídeo. Cor. 9'50". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sXyDTMtFJEw>. Acesso em: 21 nov. 2017.

Sem medo de errar

Para resolver o seu desafio de copiar uma imagem fotográfica utilizando a técnica da água-forte, seu exercício é esboçar essa imagem até encontrar uma opção que possa guiar seu trabalho na matriz de cobre antes de se aventurar na placa. Olhe bem a sua imagem, a sua foto. Perceba as características da composição, a relação entre as formas, perceba as variações de tom. Experimente desenhar a partir da observação dela com lápis, caneta, pena e nanquim. A ideia também é que você possa variar a tradução do desenho, você pode fazer algo muito realista ou pode inventar

mais. Utilize vários tamanhos de papel. Não jogue nada fora. Olhe tudo, você deve levar suas tentativas para serem discutidas pelos colegas. Debata com seus colegas, também, quais seriam os materiais cujo resultado se assemelha ao da água forte. Pesquise imagens de artistas que, como Rembrandt, utilizaram a técnica e a partir daí tirem suas conclusões.

Faça valer a pena

1.

> Mestre do Gabinete de Amsterdã, cujo nome provém do fato de oitenta trabalhos conhecidos desse artista estarem no Gabinete de Estampas do Rijksmuseum, em Amsterdã, é um dos mais interessantes gravadores desse período inaugural da estampa no Ocidente. O número de obras não difere muito do de mestres conhecidos como Martin Schongauer, que tem contabilizadas setenta e sete gravuras ou Israel van Meckenem, com cinquenta e um exemplares documentados como de sua autoria. Mas a raridade do conjunto desse mestre anônimo reside no fato de serem estampas gravadas a ponta-seca e não a buril, que é a ferramenta adotada por todos os primeiros gravadores em metal. Também conhecido como Mestre da "Hausbuch", o total de sua obra conhecida não ultrapassa em muito a uma centena de estampas diferentes, sendo que setenta são provas únicas.
>
> No momento nascente da gravura como fenômeno de repetição é notável a presença desse artista que, ao que tudo indica, usa um meio de reprodução como baliza para experiências com o desenho, abrindo mão de tiragens elevadas. Some-se a isso, a escolha da ferramenta. Uma ponta-seca, por mais que bem gravada, não ultrapassa a algumas dezenas de cópias, ao contrário de um buril, que pode nos dar muitas centenas de exemplares. (MUBARAC, 2006, p. 249–50)

Assinale a alternativa que concorda com o texto do professor Claudio Mubarac:

a) Entre os primeiros gravadores da Europa, era comum o uso exclusivo da ponta-seca.
b) A ferramenta menos utilizada para gravar a matriz de cobre era a ponta-seca, uma vez que ela era muito cara.

c) Não surpreende haver 80 trabalhos reunidos do "Mestre do Gabinete de Amsterdã".
d) A ponta-seca, quando bem gravada, pode originar muitas centenas de cópias.
e) O trabalho do "Mestre do Gabinete de Amsterdã" surpreende pela originalidade na escolha da ferramenta.

2.

> Ao usar a palavra gravura não podemos desprezar as nuanças que esta generalização oculta. Na verdade, existe uma gravura genérica e muitas particulares. A primeira é uma gravura inexistente, ou que pretenderia ser a soma de todas as gravuras, englobando suas características mais amplas. Não tem um autor, ou tem todos, do mais genial ao mais medíocre. Cada gravura particular tem um autor definido, um artista que pode operar sozinho ou com a colaboração de um grupo de técnicos, mas cuja presença impregna a imagem: ela é afetada por um momento histórico, tecnológico e cultural, e por uma personalidade definidos. A gravura genérica é potencial, enquanto a particular é uma realização viva, carregada de particularidades que criam um significado. (BUTI, 2002, p. 23)

De acordo como texto, existe uma gravura de manual que é fruto da colaboração de muitas pessoas de diversos tempos, e existe uma gravura praticada que gera significado.
Assim assinale a alternativa correta:

a) Os artistas devem se apegar às técnicas de manual, repetindo-as com precisão para criar um trabalho significativo.
b) O artista só cria a sua técnica original e significativa trabalhando sozinho.
c) A colaboração com técnicos não modifica a imagem a ser realizada pelo artista.
d) A gravura particular está na prática do artista, ela é vivida em um momento histórico que a afeta.
e) A gravura genérica deixa seu potencial de lado porque é neutra, sem um autor.

3.

> Uma realização técnica é também cultural, na medida em que permite manifestar no plano concreto o que existia apenas potencialmente, como ideia, teoria ou projeto, possibilitando então pensar coisas que não podiam ser pensadas. Quando o que existia no plano teórico adquire a possibilidade de se realizar praticamente, as consequências podem alterar o mundo. Basta pensar na imprensa, na fotografia, no cinema, na televisão, ou na máquina a vapor, na energia elétrica, na bomba atômica. A técnica nunca é um fator isolado, mas totalmente integrado - e poderosamente influente na rede de relações humanas. (BUTI, 2002, p. 24)

> A produção de imagens a partir de outras imagens passa a ser chamada de apropriação na década de 1970. O termo crítico "apropriação" tem a sua própria história, que pode ser traçada a partir dos argumentos que surgiram na época da exposição Pictures, apresentada por Douglas Crimp no Artists Space de Nova York em 1977. Os artistas da Pictures Generation (Robert Longo, Richard Prince, David Salle, Sherrie Levine e Cindy Sherman, entre outros), combinam em suas obras elementos da cultura de massas e estratégias da Minimal Art e da Arte Conceitual, adotando processos industriais e removendo da obra as marcas pessoais. (CADÔR, 2014, p. 21).

Leia os textos e compare as afirmações. O primeiro reflete que uma realização técnica está integrada ao mundo e o altera, assim, a técnica tem impacto na arte como a arte na técnica e na produção da realidade. O segundo aponta para o fato de que a cultura de massa teve impacto na produção artística. Os textos parecem se completar.
Escolha qual alternativa melhor justifica a aproximação entre os dois textos.

a) Os textos se completam, porque dão a entender que a técnica, e somente ela, define a realidade, por isso os meios técnicos modificam a experiência estética e a atividade artística.
b) De acordo com o professor Marco Buti, a atividade artística não se deixa contaminar pela técnica, e os exemplos citados no texto do professor Cadôr justificam a afirmação do primeiro.
c) O primeiro texto afirma que as evoluções técnicas permitem que o mundo seja pensado de forma diferente; o segundo texto exemplifica

como processos técnicos industriais e da cultura de massa alteram a produção dos artistas.
d) Os artistas americanos citados não se apropriam das técnicas industriais da cultura de massa o que concorda com a posição do professor Buti, que afirma que a técnica não está ligada à arte.
e) Os dois textos se aproximam porque dão a entender que o artista não se apropria de outras imagens e de técnicas não artísticas.

Seção 2.2

Gravura por relevo

Diálogo aberto

Nesta seção, conheceremos um pouco os princípios dos procedimentos da gravura em alto relevo, como a xilogravura (vamos nos deter mais nela). Nós já estudamos um pouco da sua história, do seu surgimento no Oriente, na China e sua chegada na Europa. E você pode estar se perguntando quando as técnicas de reprodução da imagem chegaram no Brasil.

Oficialmente, só foi permitido imprimir qualquer coisa no Brasil com a chegada da família real portuguesa, em 1808, e a criação da impressa Régia, que também servia como órgão regulamentador e de censura. As grandes potências coloniais, como França e Inglaterra, proibiam suas colônias de imprimir em seus territórios, tudo deveria passar pelo controle do Estado e da Igreja no centro de governo. Antes de a família real chegar, sabemos que existia uma produção pequena e clandestina de xilos, oriunda da tradição portuguesa de imagens e textos, que acompanhavam os trovadores medievais e deu origem à xilogravura ou à literatura de cordel.

A tradição da literatura de cordel ainda é muito viva no Brasil. Ela une a poesia à imagem. As imagens do cordel eram primeiramente produzidas em xilogravura, mas foram abraçando outras técnicas, conforme a disponibilidade. Uma busca no acervo digital da Fundação Casa de Rui Barbosa (Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/acervo.html>. Acesso em: 1 dez. 2017), pode ajudar a entendermos melhor o cordel nos dias de hoje. São mais de 6 mil publicações reunidas, feitas com xilogravura, tipografia, serigrafia, litografia, xerox e offset, e tratam de assuntos que vão de lendas populares a ataques terroristas.

Atualmente, pequenos livretos produzidos em xerox ou offset podem ser encontrados de norte a sul do Brasil. Na praça da Sé, em São Paulo, há uma banca de jornal que comercializa todo o tipo de cordel. O gênero, que utiliza bastante a xilogravura para criar

imagens, também virou souvenir nas cidades turísticas. As imagens do cordelista J. Borges (Bezerros – Pernambuco, 1935) estão nos acervos de diversas coleções de Arte no país e no exterior. O alcance desses produtos é imenso.

Você se interessa pela imagem gráfica e pela xilogravura e está planejando montar o seu próprio espaço de produção. Seus amigos sabem dos seus planos. Em uma das disciplinas da faculdade, surge um trabalho em grupo: uma apresentação sobre lendas e mitos urbanos, e seus amigos sugerem produzir um livreto de cordel para apresentação. Com quais meios você faria isso? Que tipo de imagens reuniria para criar uma síntese sobre um mito urbano? Aliás, qual história escolheria?

Você já conheceu um pequeno recorte da história das técnicas de reprodução de imagem. Nesta seção, vamos conhecer melhor as técnicas da xilogravura, suas ferramentas de corte e processos de impressão. E, como de costume, você será apresentado ao trabalho de alguns artistas.

Bons estudos!

Não pode faltar

No início do século XX, o artista alemão Ernest Ludwig Kirchner (Aschafemburgo, 1880 – Davos, 1938) e alguns amigos, também artistas, estavam investigando linguagens, formas de representação não acadêmicas que pudessem se relacionar melhor com a angústia do mundo moderno. Ao mesmo tempo, queriam criar relações com a tradição artística alemã. Albrecht Dürer (que já vimos anteriormente) era considerado um grande artista dentro dessa tradição, especialmente por sua obra gráfica.

Em Dresden, Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl e Karl Schmidt-Rottluff, jovens estudantes de arquitetura, reuniram-se para desenhar e pintar a partir de 1902. Dez anos depois, eles faziam a primeira exposição do seu grupo "A Ponte" (DUBE, 1996). No autorretrato de Kirchner (Figura 2.13), vemos uma xilogravura muito diferente das que conhecemos até agora: trata-se um desenho com contrastes fortes, as linhas são bem marcadas e deformam as figuras. Kirchner é um expressionista. Ele joga com a composição e o alto contraste. Imagine como seria a matriz dessa estampa e quanta área estaria cavada.

Figura 2.13 | Cabeça de homem – Autorretrato (Ernest Ludwig Kirchner, 1926) – Xilogravura sobre papel (32,4 x 23,4 cm) – Kirchner Museum Davos, Suíça

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kirchner_-_M%C3%A4nnerkopf_-_Sebstbildnis_-_1926.jpg?uselang=pt>. Acesso em: 1 dez. 2017.

Segundo a enciclopédia de Arte do Itaú Cultural:

> O termo expressionismo tem sentido histórico preciso ao designar uma tendência da arte europeia moderna, enraizada em solo alemão, entre 1905 e 1914. A noção, empregada pela primeira vez em 1911 na revista *Der Sturm* [A Tempestade], mais importante órgão do movimento, marca oposição ao impressionismo francês. À ideia de registro da natureza por meio de sensações visuais imediatas, cara aos impressionistas, o expressionismo contrapõe a expressão que se projeta do artista para a realidade, distante das paisagens luminosas de Claude Monet (1840-1926), ou de uma concepção de arte ligada à mente, e não apenas ao olhar, como quer Paul Cézanne (1839-1906). Para os expressionistas, arte liga-se à ação, muitas vezes violenta, através da qual a imagem é criada, com o auxílio de cores fortes – que rejeitam a verossimilhança – e de formas distorcidas. A afirmação do expressionismo se dá com o grupo Die Brücke [A Ponte], criado em 1905 em Dresden, contemporâneo ao fauvismo francês, no qual se inspira. (EXPRESSIONISMO, 2017, [s.p.])

Esse grupo tomava uma posição frente às vanguardas europeias, conheciam o que estava acontecendo em outros lugares e compreendiam a necessidade de uma nova figuração para um mundo moderno. O verbete da enciclopédia continua:

> **(...) o grupo define objetivos e procedimentos que ficam, daí por diante, associados ao movimento alemão: o caráter de crítica social da arte; as figuras deformadas, cores contrastantes e pinceladas vigorosas que rejeitam todo tipo de comedimento; a retomada das artes gráficas, especialmente da xilogravura; o interesse pela arte primitiva. Essa poética encontra sua tradução em motivos retirados do cotidiano, nos quais se observam o acento dramático e algumas obsessões temáticas, por exemplo, o sexo e a morte. (EXPRESSIONISMO, 2017, [s.p.])**

Reflita

Na imagem de Kirchner reproduzida aqui (Figura 2.13), você consegue perceber alguma das características do Expressionismo descritas no texto da enciclopédia?

Fazer uma xilogravura é cortar uma matriz com a finalidade de produzir uma estampa assim, é um trabalho projetivo. Cortamos as áreas negativas, que não pegaram tinta, os brancos; na impressão, obteremos também o espalhamento da imagem, como em um carimbo. Pense em um carimbo com texto, você vai se lembrar que, nele, as palavras estão ao contrário, para ficarem no sentido correto na impressão.

> **Gravura é a arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagem, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes. Deve para isso a placa ou prancha desse material ser trabalhada de modo a somente transmitir ao papel (que é o suporte de reprodução mais geralmente empregado), por meio da tinta (o elemento "revelador"), e numa operação de**

> transferência efetuada mediante pressão, parte das linhas e/ou zonas que estruturam a forma desejada. Deixa-se então ao branco (ou à cor) do papel realizar ativamente a sua contraparte na ordenação e surgimento da imagem integral e autônoma que se chama estampas. (COSTA, 1994, p. 29)

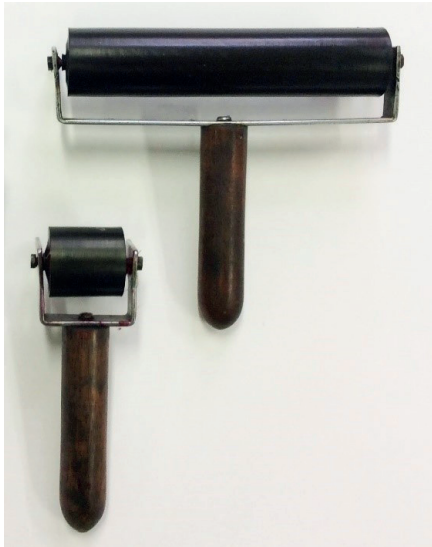
As técnicas de reprodução de imagem envolvem a constituição da matriz, a sua revelação mediada pela tinta, resultando em uma estampa. Começaremos pensando na matriz da xilogravura e como cortá-la. Na xilogravura, usamos a madeira e, atualmente, o MDF, mas para a gravura em alto relevo, poderíamos usar suportes como o linóleo.

A madeira pode ser preparada, lixada para não soltar muitas farpas. Podemos, a princípio, usar qualquer tipo de madeira. Lembrando que cada uma terá qualidades diferentes: mais moles ou duras, com fios e nós bem visíveis ou de superfície homogênea. A escolha dependerá do artista. A matriz também poderá ser de fio (a tábua cortada no sentido do fio) ou de topo (a prancha cortada no sentido do contra fio).

As pranchas de fio são as mais comuns e já eram utilizadas pelos chineses. A madeira de topo foi primeiramente utilizada na Europa. Nela, é possível trabalhar utilizando os buris com precisão. O linóleo, uma espécie de revestimento de borracha para piso, é uma invenção do século XX. O MDF, um aglomerado de restos de madeira prensado com cola, também é do século XX, e, embora seja econômico e fácil de encontrar, possui várias desvantagens: suas fibras se esgarçam com facilidade; ele não permite corte sutis e finos porque perde a forma; e, quando é molhado repetidas vezes, incha e se deforma. O gravador, para escolher sua matriz, leva em consideração o tipo de desenho que será gravado, quais ferramentas quer usar e quais marcas a matriz trará consigo: as matrizes de fio deixam seus veios à mostra na impressão por exemplo.

Para se gravar uma matriz de madeira, podemos usar qualquer ferramenta de corte que marque e retire material da matriz para "*abrir brancos*". A impressão da estampa de xilogravura é feita aplicando a tinta com um rolo (Figura 2.14).

Figura 2.14 | Rolos de borracha (Andréa Tavares, 2017)



Fonte: acervo pessoal da autora.

A tinta se deposita na superfície mais alta da matriz e não chega a entrar nas áreas cavadas, por isso a chamamos de matriz de alto relevo. Assim, se passarmos o rolo de tinta em uma superfície não gravada, obteremos uma estampa da superfície inteira da matriz, uma área chapada, apenas com as marcas da própria madeira. Se quisermos áreas brancas, precisamos cortar a superfície da matriz, abrir os brancos, trazer luz para a imagem. A luz dependerá do papel, da sua cor, gramatura e textura. Assim, a escolha do papel determina o resultado final da construção da imagem.

As ferramentas para xilogravura (Figura 2.15) são desenhadas com o propósito de talhar a madeira: facas, goivas, formões e também os buris (os mesmos usados para cortar o metal). A faca tem uma lâmina parecida com a de um estilete e é usada para cortar os limites de uma forma maior e para fazer linhas delicadas. As goivas podem ter dois formatos de lâmina: em **U** e em **V**, e podem ser usadas para construir linhas mais gestuais e expressivas e também para desbastar grandes áreas de brancos. Os formões são ferramentas mais rudes, utilizadas para abrir grandes áreas de branco.

Figura 2.15 | Goivas em U, goiva em V, facas, formão (Andréa Tavares, 2017)

Fonte: acervo pessoal da autora.

As tintas de impressão utilizadas no Oriente eram à base de água e aplicadas nas matrizes com escovas. As tintas ocidentais precisavam combinar com os papéis disponíveis naquele primeiro momento do século XV. Como os papéis eram grossos e pouco homogêneos, as tintas precisavam ter uma consistência mais pesada. Assim, desenvolveu-se uma tinta à base de óleos de linhaça, prensada e queimada com grande concentração de pigmento. A tinta era aplicada com tampões de couro, antes de se utilizarem os rolos de couro e depois os de borracha. As impressões podiam ser feitas à mão, utilizando-se colheres de madeira ou no prelo (prensa), depois na prensa de Gutenberg.

A xilogravura é um processo rápido e barato. Uma matriz pode produzir dezenas de centenas de cópias.

Assimile

A matriz é um condutor da imagem, um arquivo que contém informações gravadas que serão materializadas na impressão pelo contato entre matriz e papel, mediados pela tinta. A tinta torna visível, no suporte papel, a imagem da matriz; a ausência de matéria na matriz é a luz da imagem, essa ausência é tomada pelo papel, suporte ativo das marcas impressas.

A prática da gravura no Oriente e Ocidente foi se construindo em paralelo, cada qual com a sua particularidade, a partir do século XV. Vale fazermos um desvio para conhecer um pouco do ***ukiyo-ê***, uma forma particular de estampa que conheceu seu ápice entre os séculos XII e XIX, no período Edo. A tradução mais próxima para o nosso idioma para a expressão *ukiyo-ê* seria "imagens do mundo flutuante". Segundo a historiadora Madalena Hashimoto Cordaro, elas são:

> (...) estampas que mostram um extenso "mundo flutuante": figuras-bonitas de *yûjo* (mulher entretenimento) e *yakusha* ("pessoa que atua", ator), áreas-de-prazeres e de teatro, usos-e-costumes, vistas famosas de cidades e províncias, vistas do monte Fuji, ocupações, insetos e animais, flores e pássaros, heróis e fantasmas. (CORDARO, 2008, p. 7)

Pela descrição da autora, temos uma série de assuntos representados, todos parte de uma sociedade que se interessava por pequenos prazeres e contemplações estéticas, tanto na realidade quanto na representação. As estampas que circulavam também eram uma forma de registrar os prazeres efêmeros e formar um repertório. A historiadora prossegue:

> Nota-se em primeiro lugar, um cultivo da cultura aristocrática do período Heian (794 – 1186), que pode ser percebido principalmente na busca de um segundo *ima-yô* ("ao modo de agora") desta vez no período Edo: o "agora" da moda das cidades, das últimas técnicas das ricas tramas tecidas ou estampadas em sedas, de modo manual, detalhado e personalizado, o "hoje" da vida prazerosa e intensa, deixando pra trás o "ontem" das guerras dos séculos XII a XV, com seu sentido triste diante do inexorável da efemeridade e da impermanência (mujôkan) provocadas por guerras. Recriam assim, outro mundo flutuante (ukiyo), a ser vivido plena e alegremente... (CORDARO, 2008, p. 7-8)

Pelo texto da pesquisadora, podemos entender o princípio da criação de sentido das imagens em relação à sociedade que as

produziu. **Katsushika Hokusai** (1760-1849) talvez tenha sido o artista de *ukiyo-ê* mais conhecido no Ocidente, suas obras influenciaram os impressionistas no século XIX. Um dos seus trabalhos mais conhecidos é o álbum 36 vistas do monte Fuji, do qual reproduzimos uma imagem aqui (Figura 2.16).

Observe esta figura. Você consegue ver o monte? Ele está lá atrás, uma linha sutil contra o céu. O primeiro plano é dominado pela ação do vento. Como representar o vento? Podemos representar o que ele causa, aqui atrapalhando os trabalhadores, brincando com seus papéis. Você deve estar se perguntando como as cores foram trabalhadas na imagem. Bom, para cada cor há uma matriz, nesse caso, pelo menos cinco matrizes. A vista do monte é interessante porque incorpora fenômenos climáticos e sociais, o vento e os trabalhadores, retrata a sua relação. O monte que reina na paisagem está para o tempo da eternidade, permanece impassível, o movimento é dado pela sociedade em relação ao tempo. A imagem também diverte, é engraçada: um verdadeiro *ukiyo-ê*.

Figura 2.16 | Ejiri na província de Suruga (Sunshū Ejiri), imagem da série Trinta e seis vistas do monte Fuji (Fugaku sanjūrokkei) (Katsushika Hokusai, c. 1830 – primeira publicação; c. 1930 – esta edição) – Xilogravura colorida sobre papel (25.4 x 37.1 cm)

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Thirty-six_Views_of_Mount_Fuji#/media/File:Ejiri_in_the_Suruga_province.jpg>. Acesso em: 1 dez. 2017.

O texto no topo da estampa descreve resumidamente a saga do rinoceronte e seu comportamento. A imagem não é precisa, parece que o animal possui uma armadura ou carapaça, como uma tartaruga,

mas certamente convence como a descrição de um animal exótico e majestoso.

Exemplificando

As estampas tinham a função de circular informação para entretenimento ou estudo filosófico, científico ou religioso. Podiam ser compradas diretamente no ateliê dos artistas, em lojas similares a livrarias, e com comerciantes ambulantes, no caso das mais populares e baratas. Elas não foram emolduradas e colocadas na parede até o século XVIII. Até então, eram objetos guardados em pastas, gavetas, escrivaninhas e baús para serem consultados assim como os livros. Se alguém estivesse estudando a vida de um santo ou um texto religioso, as imagens poderiam ajudá-lo a ter uma impressão mais presente do assunto. Assim, algumas estampas eram pregadas diretamente sobre a parede com preguinhos, para manter o assunto estudado visível no escritório ou na biblioteca, por exemplo.

Na época de Hokusai, quem desenhava não cortava a madeira: havia mestres gravadores e mestres impressores. O processo era dividido em etapas precisas. A impressão manual era também precisa e utilizava tintas à base de água, similares aos guaches e aquarelas. Primeiro, espalhava-se uma goma de arroz por cima da matriz para criar uma superfície mais acolhedora para a tinta, e depois, com a ajuda de escovas, a tinta é passada pela área que será impressa. A impressão não é feita numa prensa ou utilizando-se a colher, mas um instrumento chamado **baren** (Figura 2.17). Um processo complexo que fica abstrato quando colocado em palavras.

Figura 2.17 | Baren – apoio para a mão; superfície que estará em contato com o papel

Fonte: acervo pessoal da autora.

O Baren é composto por uma circunferência feita de corda entrelaçada e uma circunferência de papelão ou couro duro, embrulhadas em uma folha. Na parte de trás do objeto, as folhas são presas e formam um suporte para que ele possa ser segurado.

Exemplificando

Como imprimir uma gravura a cores? E pelo processo japonês? A única maneira de exemplificar isso é mostrando os vídeos com os processos ilustrados. Para saber mais sobre o processo de corte e impressão de *ukiyo-ê*, veja os vídeos indicados abaixo:

Neste primeiro vídeo, o artista japonês Takuji Hamanaka nos leva dentro de seu estúdio de Brooklyn para explicar porque ele adotou uma técnica centenária para criar cópias contemporâneas de madeira.

Christie's. How did Hokusai create The Great Wave? (Como Hokusai criou a grande onda?), 2017. Vídeo. Cor. 4'16". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kEubj3c2How>. Acesso em: 1 dez. 2017.

Neste segundo vídeo, o impressor Keizaburo Matsuzaki visitou a Galeria de Arte de Nova Gales do Sul em março de 2010, durante a exposição "Hino à beleza: a arte de Utamaro". Ele trouxe matrizes de madeira para criar uma impressão colorida de 'Takashima Ohisa, the teahouse waitress' do artista japonês Kitagawa Utamaro (1754–1806).

Art Gallery of NSW. Ukiyo-e woodblock printmaking with Keizaburo Matsuzaki. Vídeo. Cor. 8'47". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t8uF3PZ3KGQ&t=111s>. Acesso em: 1 dez. 2017.

Até aqui, investigamos um pouco mais sobre a xilogravura e as técnicas de impressão colorida. A partir daqui, as aulas serão práticas também. Você poderá experimentar fazer uma xilogravura. Agora é pôr a mão na massa e na tinta e construir a sua produção gráfica.

Pesquise mais

Para conhecer uma pesquisa contemporânea, veja o vídeo com o depoimento do artista Fabrício Lopez. Ele utiliza matrizes de madeira de grande formato, impressas em múltiplas cores sobrepostas e, por vezes, mostra suas matrizes em instalações.

PIPA Prêmio 2017. Fabrício Lopez. Do Rio Flimes. Vídeo, 2017. Cor. 3'20". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fX0ydRqw-bU>. Acesso em: 1 dez. 2017.

Sem medo de errar

A situação-problema pede pesquisa, diálogo, investigação, criação de imagens e a execução de um livreto, como um cordel. O tema é mitos e lendas urbanas. Comece daí. Escolha um mito que lhe atraia. Escreva esse mito de forma sucinta, mas interessante.

Pesquise os cordéis, vá nos links indicados e procure outros. Os cordéis utilizam a linguagem do repente, e você pode incorporar isso na sua criação. Faça alguns desenhos para ilustrar a história. Selecione alguns e transforme-os em xilogravuras. Escolha madeiras pequenas, o cordel não precisa ser grande, quase sempre não passam do tamanho A5. Coloque-se o desafio de imprimir pelo menos 10 livretos iguais.

Faça valer a pena

1.

> Deve para isso a placa ou prancha desse material ser trabalhada de modo a somente transmitir ao papel (que é o suporte de reprodução mais geralmente empregado), por meio da tinta (o elemento "revelador"), e numa operação de transferência efetuada mediante pressão, parte das linhas e/ou zonas que estruturam a forma desejada. Deixa-se então ao branco (ou à cor) do papel realizar ativamente a sua contraparte na ordenação e surgimento da imagem integral e autônoma que se se chama estampas.
> Vê-se portanto que, embora tenha tecnicamente o nome de suporte, o papel não é elemento inerte e passivo, mas sim eminentemente ativo, pois constitui, na verdade, uma espécie de contraforma. É o papel 'como espaço, com respiração, o papel vivo'... (COSTA, 1994, p. 29)

A história do papel está ligada à história da estampa. O papel permitiu a mobilidade das imagens. No texto acima, o autor nos dá uma nova

perspectiva sobre a função do papel na imagem. Qual seria essa perspectiva?
Assinale a alternativa correta.

a) O papel é o menos relevante na constituição da imagem: ele é fator neutro.
b) O papel precisa ser sempre branco para dar visibilidade à estampa.
c) O papel é um lugar que permite a imagem existir, dá a ela um espaço vivo.
d) É muito fácil imprimir sobre o papel, pressão inexiste para se obter o decalque.
e) A estampa, resultante do contato entre matriz e suporte, é dependente, subordinada.

2.

> Já é preciso, a esta altura, esclarecer a distinção que existe entre gravura em madeira de fio (também chamada madeira a veia ou madeira deitada) e gravura em madeira de topo (ou em madeira a topo, ou madeira de pé): a primeira, e mais antiga, é trabalhada na superfície paralela às fibras das pranchas, que neste caso nada mais são senão pedaços recortados de uma tábua comum, obtida pela serragem longitudinal do tronco da árvore. Caracteriza-se em geral por grandes brancos e contrastes fortes chapados, muito comuns às primeiras xilografias europeias ou às gravuras populares do Nordeste Brasileiro. A segunda é trabalhada na superfície perpendicular às fibras das pranchas, que são partes recortadas a discos obtidos pela serragem transversal do tronco da árvore. Numa a fibra está deitada e noutra a fibra está de pé quando a matriz repousa na mesa de trabalho. (COSTA, 1994, p. 44)

Francisco Costa descreve, no texto acima, os dois modos de corte da madeira, o da xilo de topo, o mais comum, e da xilo de fio, mais indicado para o uso do buril. Podemos ainda usar o MDF e o linóleo como matrizes.
Assinale a alternativa correta.

a) O cordel é xilografia de topo.
b) O corte paralelo ao fio da madeira é o corte mais tradicional, sendo usado desde o princípio da história da xilogravura.
c) O MDF é a madeira mais adequada para a xilogravura, sendo a mais indicada.
d) As estampas feitas a partir de matrizes de topo têm como características contrastes fortes e grandes áreas brancas.
e) Na madeira de topo, o tronco é cortado no sentido do fio.

3.

> É intuitivo que as artes de reprodução tenham começado com a gravura em relevo: a técnica quase que se pode dizer existia em estado natural no raso subsolo da mente primitiva. As sugestões estavam por toda a parte, até mesmo nas pegadas e nas marcas dos dedos deixadas nos objetos, e a madeira, em toda a parte trabalhada como material de construção de abrigos, móveis e instrumentos, parecia na sua docilidade oferecer-se, mostrando fibras cortadas pelas plainas, pelos formões e pelas goivas nas oficinas de carpintaria. (COSTA, 1994, p. 36)

Sabemos que, nos desenhos e pinturas rupestres, eram deixadas impressões de mãos, dedos e até pés. Essas marcas faziam parte das "cenas", eram propositais.
De acordo com o texto, qual seria a afirmação correta:

a) Foi uma descoberta surpreendente a gravura em relevo. Nada na história da humanidade parecia indicar que isso fosse possível.
b) A xilogravura não se aproxima da carpintaria porque se utiliza de ferramentas completamente diferentes.
c) Os homens primitivos nem sequer pensavam em processos de impressão.
d) Costa argumenta que, primeiramente, as marcas mais simples de pegadas e mãos indicavam a possibilidade de uma matriz de alto relevo poder ser impressa em algum tipo de suporte.
e) A xilogravura e a gravura em relevo são processos diferentes, sem relações técnicas.

Seção 2.3

Planografia

Diálogo aberto

As imagens gráficas, desde seu início, tiveram uma presença forte no cotidiano urbano. Elas foram usadas para sintetizar mensagens complexas, como imagens religiosas, e também foram usadas como forma de disseminar mensagens e propagandas. O formato cartaz se tornou muito comum no contexto urbano no século XIX. A litografia, inventada no século anterior, permitia a impressão de texto e imagem em grandes formatos, quase à escala de outdoor. Os muros das cidades foram sendo invadidos paulatinamente por imagens de todos os tipos, e os jornais impressos e as revistas ilustradas também passaram a ser parte do cotidiano. É importante pensar em como os impressos fazem parte da nossa vida para também poder criá-los, produzindo um cartaz, sintetizando um conteúdo e informando sobre um evento, por exemplo.

Você já experimentou o formato da narrativa de cordel. Agora, alguns amigos das Artes Cênicas precisam de um cartaz para uma peça de teatro. Quais são as características de um cartaz? Preste atenção nos cartazes afixados nas ruas, nos lambe-lambes dos muros: a escala, a multiplicação das imagens, a síntese das formas e dos textos contribuem para que eles sobrevivam na rua. A cor é um elemento essencial para que o cartaz se destaque de muros e outras informações visuais. Então, seu desafio é criar um cartaz que desperte atenção para a peça de seus amigos e traga as informações necessárias, como o horário e o lugar da apresentação. Você precisa organizar a peça de forma clara, pensar onde vai ficar o texto em relação às imagens.

Sua encomenda é a produção de 100 cartazes coloridos. Qual seria a técnica mais viável para essa produção? E o papel? Seus amigos não podem pagar muito. Pensando na pesquisa de papéis que você fez, qual seria o mais indicado para sobreviver ao clima? E qual a tinta de impressão? O cartaz precisa resistir à chuva. Então

seu problema é um problema de design gráfico: aliar forma e função dentro de limites dados pela demanda.

Para ajudar você nessa empreitada, nesta seção, você vai conhecer a planografia, que são técnicas de impressão, como a monotipia, a litogravura, o estêncil e a serigrafia.

Bons estudos!

Não pode faltar

Os processos de impressão, como já vimos, acontecem em dois tempos e têm como objetivo criar cópias, múltiplos. Os tempos, ou ações, são gravar e imprimir, produzir matriz e passar a imagem gravada para um suporte por meio do contato entre matriz e suporte. Até aqui, estudamos principalmente a xilogravura e a gravura em metal, em que as matrizes são em relevo, no caso da primeira, em alto relevo — a tinta só fica depositada na superfície da matriz — e na segunda, em baixo relevo — a tinta deve ser depositada nas talhas e nos cortes, ficando a superfície limpa. Esses são processos de gravura em relevo.

Nesta seção, vamos tratar de processos planográficos, nos quais a gravação nem sempre é sinônimo de corte e relevo. Esses processos são: a monotipia, a litogravura, o estêncil e a serigrafia. Nenhum deles pede uma matriz com relevo e, no primeiro processo, a matriz também é efêmera.

A **monotipia** é um procedimento mais experimental, só permite impressões idênticas, e muitos a consideram mais como uma técnica de desenho. A **litogravura**, por sua vez, é um processo técnico complexo que usa um processo químico para gravar uma matriz de pedra calcária que, na sua invenção no século XVIII, ajudou a criar a imprensa moderna e a indústria da cultura de massa. O **estêncil** também é um processo mais artesanal, usado para a realização de poucas cópias, e pode ser chamado de molde vazado. A **serigrafia** usa o mesmo princípio do estêncil, em uma superfície, um tecido esticado sobre um quadro de madeira, originalmente seda e atualmente nylon, recebe uma camada protetora por onde a tinta não deve passar, e as partes desprotegidas do tecido deixam

a tinta atravessar o tecido, imprimindo a imagem sobre o papel. Tudo parece bastante abstrato considerado dessa forma. Mas vamos nos deter em cada uma dessas técnicas para conhecê-las melhor.

Assimile

Vamos reforçar alguns conceitos:

Matriz: mãe. Lugar de origem. Lugar onde estão gravadas as informações de imagem ou texto a ser impresso e multiplicado. Ela garante fidelidade às cópias.

Suporte: receptáculo. Lugar que acolhe a tinta. Lugar onde se forma a imagem.

Impressão: ação de imprimir a matriz sobre o suporte com a mediação da tinta. Também é o nome dado às cópias, ao resultado do encontro entre matriz e suporte.

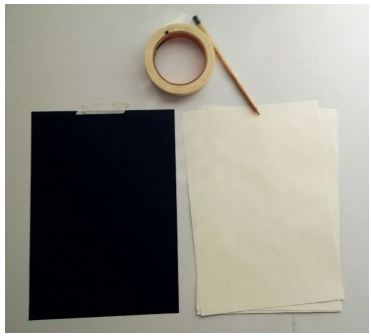
Gravura em relevo: processo de reprodução de imagem e texto que se utiliza de matrizes em relevo.

Planografia: literalmente, desenho sobre uma superfície plana. Técnicas de impressão e reprodução de imagem em que as matrizes não possuem relevo.

Monotipia

Há várias maneiras de fazer monotipias, podemos até utilizar papel carbono para isso. A ideia é que uma superfície com tinta seja a própria matriz. O papel é colocado sobre essa superfície e contra ela pressionado para que retire dela a tinta. Assim, se você colocar um papel sobre o carbono e desenhar sobre esse papel, conseguirá obter uma impressão por contato. Isso é uma monotipia, um processo no qual não vamos obter cópias idênticas; trata-se de um processo para a produção de apenas um único tipo.

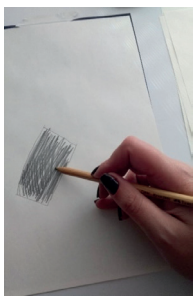
Figura 2.18 | Papel carbono preso à mesa com fita crepe, papel para desenhar e lápis



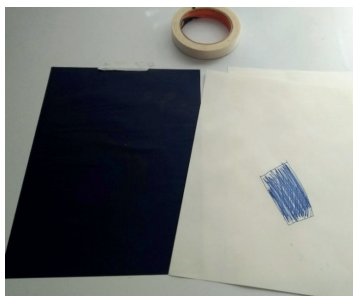
Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 2.19 | (a) Desenhar sobre o papel (b) A esquerda monotipia resultante do desenho feito com o lápis sobre o papel em contato com o carbono.

A



B



Fonte: acervo pessoal da autora.

Uma técnica simples de monotipia a traço, que não requer prensa, consiste em utilizar uma superfície lisa, como um vidro ou um acetato, previamente entintada com tinta de impressão offset ou de gravura em metal, e sobre ela colocar um papel. Desenha-se, nesse papel, com um lápis, por exemplo, e a tinta vai aderir onde houve pressão, criando um duplo espelhado do desenho.

Outra maneira de criar uma monotipia é utilizando uma folha de acetato ou mesmo uma placa de metal lisa, passar tinta de gravura sobre ela de maneira uniforme e abrir luzes e brancos como se fosse uma maneira negra. A impressão é feita na prensa, com o papel sobre a placa. A luz da imagem, o branco, é a cor do próprio suporte do papel.

Exemplificando

A artista Mira Schendel (1919–1980) usou muito o processo da monotipia a traço para criar desenhos que se pareciam com rabiscos, garatujas e textos. O meio é muito expressivo e, por desenhar pelo avesso do papel, o artista perde um pouco o controle do desenho, ganhando as marcas e sujeiras do processo: onde quer que a mão pouse, o contato faz com que o papel fique sujo de tinta. A tinta de impressão pesada e oleosa criava um contraste com a delicadeza do papel oriental semitransparente usado nesses trabalhos, ao mesmo tempo que se incorpora na textura do suporte fazendo com que as marcas parecessem brotar do suporte.

Veja mais sobre estes trabalhos na página do Itaú Cultural: MIRA Schendel. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2450/mira-schendel>. Acesso em: 14 dez. 2017. Verbete da Enciclopédia.

Também é possível pincelar tinta óleo sobre uma chapa, como se fosse uma pintura, e imprimir as manchas sobre um papel. Esse processo foi usado por muitos impressionistas. Como o papel nunca retira toda a tinta, nas superfícies sempre fica um vestígio que permite ao artista refazer a imagem de forma um pouco diferente e imprimi-la novamente. Edgar Degas foi um dos artistas que mais utilizou essa técnica para realizar pinturas de pequeno formato.

Figura 2.20 | Paisagem da Borgonha (Edgar Degas, 1890) – Monotipia (30 x 40 cm) – Musée d'Orsay, conservado no Departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre, Paris (França)

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Degas_-_Paysage_de_Bourgogne.jpg>. Acesso em: 13 nov. 2017.

Litografia

Inventada por Alois Senefelder em 1796, na Áustria, consiste em um processo de gravação química: não é necessário corte ou relevo. Seu inventor era dramaturgo e ator e queria publicar seus textos, mas não conseguia nenhuma editora interessada em sua produção. Ao tentar publicar ele mesmo, descobriu que a impressão com tipos móveis era muito cara e se dispôs a pesquisar processos que ele mesmo pudesse desenvolver sozinho.

Ele tentou usar ácido nítrico para produzir uma corrosão e, portanto, um relevo sobre uma pedra calcária comum na região de Solnhofen. Ele escreveu sobre a pedra com uma tinta graxa, com bastante gordura, pensando que a área desenhada não sofreria corrosão, ficando, portanto, mais alta. A corrosão não ocorreu, mas o ácido foi capaz de causar uma reação química chamada adsorção, ou seja, a adesão ou fixação de moléculas de uma matéria líquida — o adsorvido — a uma superfície sólida ou adsorvente. Seu inventor, ao observar que as áreas brancas não recebiam mais a gordura da tinta com facilidade, foi desenvolvendo o método de gravação da pedra, as tintas de desenho e impressão e os processos de impressão. Vamos começar a entender essa técnica complexa pela gravação da matriz.

Em sua investigação, Senefelder se deparou com um tipo de pedra com 98% de carbonato de cálcio, uma formação que data da era mesozoica, uma pedra composta de restos de vida marinha que é compacta e porosa. Para se desenhar na pedra, são usados materiais gordurosos com adição de pigmento para que o desenho possa ser visível. Os materiais de desenho são compostos de gorduras vegetais, como o óleo de linhaça e até mesmo gordura animal, como sebo de carneiro. Atualmente, é possível encontrar, no mercado, lápis e crayons litográficos e tintas líquidas, semelhantes ao nanquim, chamadas tusche (aguada em alemão).

Quando esses materiais gordurosos (ácidos graxos) são aplicados na pedra, eles reagem quimicamente com o carbonato de cálcio da pedra e formam sais graxos insolúveis. Depois que o desenho é feito, despeja-se sobre a pedra uma solução de goma com ácido nítrico para que as áreas brancas fiquem protegidas. Ao receber a solução,

o carbonato de cálcio torna-se arabinato de cálcio, a adsorção da solução de goma aumenta a afinidade natural da pedra com a água e temos uma superfície hidrofílica. Não se produz, nesse processo, nenhum relevo: trata-se de uma gravação química.

O processo de impressão, ou passagem do desenho para um suporte, requer o uso de uma prensa especial que também foi inventada por Senefelder. A entintagem da pedra para impressão é feita com um rolo de couro ou borracha. A pedra é mantida úmida nesta etapa, as áreas brancas do desenho são hidrofílicas e recebem a água que repele a tinta do rolo, assim, esta só fica nas áreas desenhadas com material graxo.

Depois de impressas todas as cópias, a pedra pode ser reaproveitada, bastando que seja granitada, polida com grão de carborundum, carbeto de silício, um grão abrasivo também utilizado em lixas. Assim, o desenho é retirado da pedra ao mesmo tempo que ela fica nivelada e pronta para um novo uso, um novo desenho.

O processo é trabalhoso, mas foi aprimorado de tal forma no século XIX que se tornou um processo industrial. Cartazes, papel de parede, cartões, jornais e revistas ilustradas eram impressas em lito. Era a primeira vez que uma técnica de gravura não requeria que os desenhistas manuseassem uma ferramenta específica de desenho: os materiais de desenho para a litografia são lápis, crayons e tintas aplicadas com pincel. Cabe ao técnico apenas passar uma solução de goma para fixar o desenho, não havendo necessidade de uma tradução entre meios. O desenhista desenha na pedra como quem desenha no papel.

Foi só em 1818 que Senefelder publicou seu relato sobre a invenção. Em seu livro, ele já indicava outros suportes como matriz, como as chapas de zinco, e esse processo levou ao desenvolvimento dos processos de offset.

A litografia se popularizou rapidamente. Entre os anos de 1796 e 1799, o pintor espanhol Francisco de Goya produziu algumas litos. Em Bordeaux, já mais velho, em 1825, o artista produziria uma série de imagem sobre touradas. Podemos perceber como elas se parecem com desenhos, feitos com lápis ou crayon, gesto livre, textura.

Figura 2.21 | Entretenimento espanhol (Francisco de Goya e Lucientes, 1825) – Esta litogravura é uma das quatro da série Los toros de Burdeos (30 x 41) – Biblioteca Nacional, Madrid (Espanha)

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diversi%C3%B3n_de_Espa%C3%B1a.jpg?uselang=pt-br>. Acesso em: 13 dez. 2017.

Sobre a litografia, Walter Benjamin escreveu em seu famoso ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, ainda na década de 30 do século XX:

> Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. (BENJAMIN, 1985, p. 164)

Pesquise mais

Descrever o processo litográfico não é suficiente para que você entenda o processo: um vídeo pode ser útil. Aconselhamos que você assista aos filmes a seguir.

O primeiro é um tutorial bem sucinto que faz uma demonstração sobre a litografia: Eduardo Azevedo. Litografia - Básico (Litography - basic). Vídeo. Cor. 7' 16". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1dH53n0-hyY>. Acesso em: 13 nov. 2017.

O Segundo vídeo também mostra o processo da lito: Cozinha Gráfica - Litografia com Thiago Pena. Vídeo. Cor. 39' 32". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SJCytOEF5qY>. Acesso em: 13 nov. 2017.

Estêncil

Estêncil (*stencil*, em inglês, ou *pochoir*, em francês) é a técnica do molde vazado, a qual não tem um inventor. Ela parte do princípio da criação de um molde ou matriz que bloqueia e deixa passar a tinta somente nos lugares abertos no molde, onde há a forma que se quer reproduzir. Na arte rupestre, observamos esse princípio: a mão era usada para bloquear a passagem da tinta que era borrifada por meio de um caniço, vegetal ou animal, ou seja, a mão era o molde. No estêncil, há uma superfície plana em que a forma a ser reproduzida está recortada, e a tinta pode ser aplicada com rolos ou spray, dependendo da superfície a ser impressa. Foi um processo desenvolvido primeiramente para a impressão de tecidos no Oriente, talvez mesmo antes da xilo. É um método muito comum de trabalho entre decoradores de interior e grafiteiros que precisam reproduzir o mesmo desenho várias vezes.

Serigrafia

A serigrafia ou silkscreen segue o mesmo princípio do molde vazado. Os japoneses teriam aprimorado o molde vazado usando telas de seda esticadas em quadros de madeira.

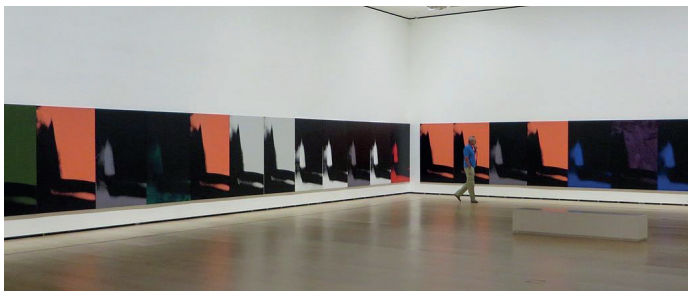
Hoje a serigrafia é o método mais comum para se estampar roupas. Os quadros podem ser feitos de madeira ou de alumínio, que é mais estável. E os dois tipos de tecidos utilizados hoje em dia na tela serigrafia são o nylon e

o poliéster. O princípio é criar uma área vazada para a forma da imagem que queremos imprimir. Podemos fazer isso manualmente, vedando as áreas brancas da imagem com goma arábica ou emulsões próprias para isso.

A serigrafia tem a vantagem de incorporar processos fotográficos com facilidade. Sobre a tela, uma emulsão fotossensível pode ser aplicada sob uma lâmpada vermelha no ambiente, que deve ser usada até o fim da gravação da matriz. Em seguida, uma transparência é fixada sobre a tela emulsionada e seca, e então, em uma mesa de luz ou sob uma lâmpada UV, a tela é queimada. A superfície atingida pela luz se solidifica e, quando a emulsão é lavada em água, as áreas pretas da imagem, ou seja, não expostas à luz, desprendem-se da tela. Produz-se, assim uma espécie de molde vazado. A tinta, especial para serigrafia, que pode ser à base de água ou de solvente, será aplicada sobre a tela e empurrada para baixo por um rolo de borracha. Esse tipo de impressão é muito rápido de ser feito, e uma tela pode durar muitas impressões.

Esse foi um processo muito utilizado pelos artistas ligados às vertentes da Pop Arte por ter sido uma técnica comercial, da publicidade, para a impressão de cartazes e da moda, na impressão de todos os tipos de estampas. Andy Warhol foi um dos artistas que explorou a técnica para criar e recriar imagens icônicas, das telas retratos de Marilyn Monroe e Jack Kennedy, até trabalhos que reproduziam embalagens comerciais como as caixas de Brillo Box. Se a técnica foi criada para reproduzir imagens idênticas para a mídia de massa, o artista americano a utilizou também de maneira a contrariar esse princípio. Na sua série *Shadows*, ele utiliza duas telas para criar imagens distintas, permitindo que as falhas na impressão criem um universo misterioso de sombras.

Figura 2.22 | Vista da instalação Shadows (Andy Warhol, 1978/79) – Museu Guggenheim em Bilbao (Espanha)



Fonte: BBCLCD, 2016. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Warhol_Shadows_1.jpg?uselang=pt>. Acesso em: 15 dez. 2017.

Ainda hoje, há muito uso comercial para a técnica, tanto na produção de produtos de luxo como as estampas Hermes — tradicional marca francesa que produz lenços e gravatas de seda — como para uniformes escolares, por exemplo. A serigrafia é uma técnica versátil.

As técnicas de reprodução de imagem podem ser usadas para diversos fins, cabe aos produtores pensarem em como inventar situações para a criação de sentido.

Reflita

O artista e professor Marco Buti escreve:

> Nenhum livro é suficiente sem uma orientação concreta, por parte de alguém mais experiente. O trabalho real com a gravura depende da educação da sensibilidade às qualidades e reações específicas dos materiais, que não são verbalizáveis. O orientador, se for competente, terá com certeza uma experiência artística madura, fruto do contato com seu próprio trabalho, infinitamente mais intensa que qualquer leitura. Sendo um artista, terá um projeto poético, em função do qual existe sua relação com a gravura. Portanto, saberá permitir a transformação progressiva da técnica de manual no trabalho do aprendiz na técnica vivida, a única adequada ao nível artístico. Este é o ponto-chave para compreender a técnica como processo intelectual: a partir do momento em que 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 do seu pensamento afetivo, incluindo dúvidas e desejos. Como diz Duchamp, "no ato criador o artista passa da intenção à realização, por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimento, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético". (1996. p. 109)

Assim, pense, como tem sido a sua prática? A técnica é processo intelectual e reflexivo não é apenas reprodução de um saber. O quão consciente de suas decisões você está? Você concorda com o ponto de vista de Marcel Duchamp citado pelo prof. Marco Buti?

Sem medo de errar

Sua tarefa era criar um cartaz para uma peça de teatro de alguns amigos, sendo preciso imprimir 100 peças gráficas, e seus amigos não tinham muitos recursos. Uma opção simples e rápida é o cartaz feito com serigrafia e impresso sobre papel. Você pode optar tanto por fazer a tela de forma mais artesanal, protegendo as áreas brancas com goma arábica, como pode escolher usar emulsões fotossensíveis.

Para explorar as possibilidades técnicas, você pode utilizar cores de tinta e papel diferentes, optando por fazer 100 cartazes de cores distintas. Isso pode ajudar a chamar atenção para o evento, caso sejam colados alguns cartazes próximos uns aos outros, formando uma espécie de painel, assim como Andy Warhol fez. Para imprimir as 100 cópias, você pode organizar um mutirão, pois a impressão é simples e fácil. Com ajuda dos amigos, rapidamente você consegue fazer todas as cópias. Cabe lembrar que a tinta só estará seca após 24 horas. Depois de secos os cartazes, é só sair colando nos lugares que são permitidos.

Faça valer a pena

1. A professora e artista Luise Weiss escreveu sobre o processo da monotipia:

> Denomina-se monotipia uma placa sobre a qual uma imagem é executada com a tinta adequada. Esta imagem é impressa, tornando-se a cópia única, sendo impossível ser obtido novamente um exemplar igual. Desta maneira, a monotipia situa-se entre as áreas gráficas e o desenho (ou a pintura). A monotipia, portanto, constitui-se de um processo híbrido, entre a pintura, o desenho e a gravura. Aproxima-se do gesto da pintura, da mancha de tinta, ou do traço, da linha; ao mesmo tempo possui características próprias da gravura, como a inversão da imagem. Apesar de o próprio nome esclarecer, mono (único) e tipia (impressão), ou seja, que se obtém de uma prova única, em alguns casos há a possibilidade de se conseguir mais de

uma cópia, evidentemente cada vez mais tênue, mais clara, permanecendo apenas um "fantasma"/ vestígio da imagem. (WEISS, 2003, p. 19-27)

Leia o texto sobre a técnica da monotipia e assinale a alternativa correta.

a) A monotipia permite a criação de múltiplas cópias idênticas.
b) A matriz para a monotipia é uma matriz em relevo.
c) A estampa criada pela monotipia integra desenho e pintura.
d) A impressão da monotipia retira toda a tinta da matriz, não sobrando nela nenhum vestígio.
e) A monotipia permite a reprodução de cópias idênticas

2.

A litografia (de *lithos*, "pedra" e graphein, "escrever") é descoberta no final do século XVIII por Aloys Senefelder (1771-1834), dramaturgo da Bavária que busca um meio econômico de imprimir suas peças de teatro. Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral de calcário especial, conhecida como "pedra litográfica". Após desenho feito com materiais gordurosos (lápis, bastão, pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. A impressão da imagem é obtida por meio de uma prensa litográfica que desliza sobre o papel. A flexibilidade do processo litográfico permite resultados diversos em função dos materiais empregados: em lugar da pedra, cada vez mais são usadas chapas de plástico ou metal, em particular de zinco. O desenho, por sua vez, altera sua fisionomia de acordo com o uso de pena, lápis ou pincel. Testes de cor, texturas, graus de luminosidade e transparência conferem às litografias distintos aspectos (LITOGRAFIA. Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5086/litografia>. Acesso em: 13 nov. 2017)

Analise o texto do verbete da Enciclopédia do Itaú Cultural sobre litografia e assinale a alternativa correta.

a) A litografia, desenho sobre pedra, como técnica, só pode usar pedras extraídas da região da Bavária.
b) O processo de fixação da imagem cria uma matriz de alto relevo.
c) A aparência das estampas litográficas é muito similar entre si, e só papéis grossos podem ser utilizados como suporte.
d) Os materiais de desenho para litografia possuem muita gordura em sua composição. Eles são similares aos materiais de desenho cotidianos como o lápis, o crayon e o nanquim.
e) O inventor da litografia quis, desde o início, desenvolver um processo planográfico de impressão.

3.

> Técnica de impressão da gravura que reproduz desenhos de cores planas através de uma armação de madeira e tela feita de tecido de seda, náilon ou rede metálica, sobre uma base que pode ser de papel, tecido, metal ou outros. O processo se dá a partir da aplicação de tinta sobre partes permeáveis e impermeáveis da tela, que a filtra formando o desenho a ser impresso. O termo sinônimo silkscreen é normalmente utilizado num contexto comercial. (SERIGRAFIA. Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3839/serigrafia>. Acesso em: 14 nov. 2017. Verbete da Enciclopédia)

Assinale a alternativa correta.

a) A matriz de serigrafia é uma matriz de baixo relevo.
b) A serigrafia foi uma técnica inventada por Alois Senefelder.
c) A serigrafia é uma técnica artística, sem nenhuma aplicação comercial.
d) A técnica de serigrafia não permite a produção de muitas cópias.
e) A serigrafia é um processo planográfico que permite a impressão em diversos suportes.

Referências

BARKER, Elizabeth E. **The Printed Image in the West**: Mezzotint, 2003. <https://www.metmuseum.org/toah/hd/mztn/hd_mztn.htm>. Acesso em: 21 nov. 2017.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas** – Magia e técnica, arte e política. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter et al. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUTI, Marco. A Gravação como Processo de Pensamento. **Revista da USP**, n. 29, março/abril/maio, 1996. Republicado no livro "Gravura em Metal". Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25647/27385>. Acesso em: 20 dez. 2017. BUTI, Maco; LETYCIA, Anna (Orgs.). **Gravura em metal**. São Paulo: Edusp, 2002.

CADÔR, Amir Brito. Apropriação e plágio em livros de artista. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dezembro de 2014.

CORDARO, Madalena Hashimoto. Ukiyo-ê, arte de representação de entretenimentos de citadinos do período Edo (1603 – 1868). In: Instituto Moreira Salles. **Ukiyo-ê, pinturas do mundo flutuante.** Catálogo. São Paulo e Rio de Janeiro, 2008.

COSTA, Orlando Francisco da. **Imagem e letra**. São Paulo: EDUSP, 1994.

DUBE, Wolf-Dieter. **The Expressionists**. Londres, Thames & Hudson, 1996.

EXPRESSIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3784/expressionismo>. Acesso em: 1 dez. 2017. Verbete da Enciclopédia.

HIND, Arthur M. **A history of engraving & etching**. From the 15th Century to the Year 1914. Nova Iorque: Dover Publications, INC., 1963.

IVINS JR., William M. **Prints and Visual Communication**. Cambridge: The MIT Press, 1969.

MUBARAC, Claudio. Notas sobre incisão (primeira revisão). **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 90-95, jan. 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2965/3655>. Acesso em: 21 nov. 2017.

ORENSTEIN, Nadine. **Rembrandt van Rijn (1606–1669)**: Prints. The Metropolitan Museum of Art. Nova Iorque, 2004. Disponível em: <https://

www.metmuseum.org/toah/hd/rembp/hd_rembp.htm>. Acesso em: 21 nov. 2017.

WEISS, Luise. **Monotipias**: algumas considerações. Cadernos de [gravura], n. 2, nov. 2003.

Processo poético: xilogravura

Convite ao estudo

Agora chegou a hora de organizar melhor uma prática. Você se decidiu pela xilogravura e irá experimentá-la de forma mais aprofundada. Também irá adquirir ferramentas, tintas e papéis de acordo com suas intenções. Anteriormente você organizou um pouco da sua produção e identificou aspectos conceituais e formais do seu interesse. Seus materiais podem ser adquiridos para irem ao encontro das suas necessidades poéticas.

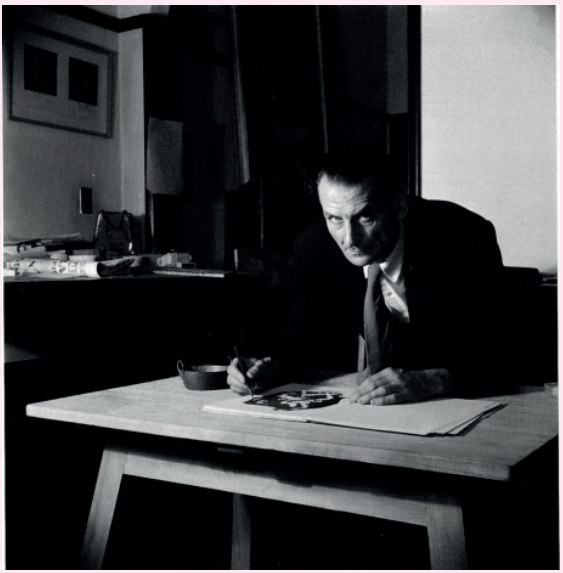
Antes de encontrar um local de trabalho definitivo você pode improvisar em casa, em um lugar ventilado, que tenha uma boa mesa de trabalho na qual possa fazer um pouco de bagunça, e que seja fácil de ser limpo depois. Então, será necessário adquirir ferramentas apropriadas para o tipo de matriz que irá trabalhar. Se não há um espaço grande disponível, é preciso limitar o tamanho das matrizes e do papel. Se optar por fazer matrizes pequenas, goivas, formões e facas de pequeno porte serão suficientes.

Outra questão são os solventes para a limpeza das matrizes. Caso use uma tinta de impressão *offset*, você deve considerar a sua tolerância a esses solventes e examinar os níveis de toxidade. Existe a opção de utilizar tintas à base de água, que são mais caras e secam mais rápido, ou ainda, de desenvolver um processo de impressão com guache e cola de arroz, substância que retarda a secagem e vai selando a madeira. São várias opções possíveis. As técnicas de manual serão particularizadas por você.

O artista gravador Oswald Goeldi (1895-1961) trabalhou boa parte da vida em seu próprio quarto, contando com um

pequeno jogo de ferramentas, mesas pequenas, e produziu uma obra imensa incluindo capas e ilustrações para livros.

Figura 3.1 | Oswaldo Goeldi em seu ateliê. Imagem de divulgação da exposição *O ateliê de Oswaldo Goeldi*, no MAM São Paulo, 2012.



Fonte: <https://goo.gl/GYSuTi>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Podemos produzir bem tendo consciência de nossas intenções e meios, de forma que seja possível desenvolver ambos, ampliando nossa escala e meios. Faça desse local de trabalho um ensaio investigativo sobre as suas necessidades e desejos para elaborar melhor um projeto mais definitivo.

Nesta unidade nós iremos refletir sobre o processo de trabalho do artista, seu modo particular de pesquisar e construir uma trajetória poética. Imagine que você está desenvolvendo um processo poético com sua investigação nas linguagens gráficas. Diante disso, iremos atentar para a construção de uma matriz em alto relevo, em especial a xilogravura. Iremos conhecer, então, o trabalho de alguns artistas para entender como se constitui um trajeto poético.

Você será convidado a produzir e investigar materiais para a matriz, formas de cortar, formas de imprimir e suportes de impressão. Iremos conceituar alguns procedimentos e refletir sobre os usos da xilogravura hoje em relação à sua história. Mas a sua produção deverá, principalmente, ser colocada em contexto.

Com o que produziu até aqui, busque conversar com colegas e pesquise mais, tanto em acervos de instituições culturais próximas e em ateliês de artistas, quanto na internet. Perceba como os artistas vão criando seu próprio caminho ao se relacionar com o seu tempo. Sempre tome notas das suas experimentações e pesquisas e traga dúvidas para a sala de aula. Compartilhe seu processo!

Bons estudos!

Seção 3.1

Gravar e imprimir

Diálogo aberto

Então, você decidiu pesquisar as possibilidades da gravura em alto relevo e as possibilidades que os materiais podem te dar. Você já experimentou algumas técnicas de gravura, portanto já tem alguma experiência. Agora está na hora de aprofundar mais o seu conhecimento e testar as várias possibilidades de constituir uma matriz.

Matrizes de alto relevo podem ser construídas por subtração, como na xilogravura, mas podem ser construídas por adição, como na cologravura.

Lembre-se que na xilogravura retiramos da matriz as áreas brancas, portanto desenhamos por subtração. Num desenho a lápis sobre papel, por exemplo, adicionamos material ao suporte e vemos a imagem surgir enquanto a construímos. Na xilo, vale lembrar, retiramos material de uma matriz, nesse momento vemos não a imagem que será produzida – a estampa –, mas estamos vendo apenas a matriz e projetando um resultado. Essa é a natureza da matriz, carregar informações para serem impressas sobre um suporte.

Na cologravura materiais são colados sobre um suporte para serem impressos por contato. Os suportes podem ser variados (papelão, madeira, metal e plástico), assim como os materiais que podem ser colados sobre eles. É importante ter em mente que para que a impressão ocorra da melhor maneira possível, a fim de que o rolo de tinta passe de forma homogênea sobre a matriz, os materiais colados devem ter altura iguais ou muito semelhantes.

Agora, em sua pesquisa, você também está organizando um espaço de trabalho, pesquisando materiais e ferramentas. Diante disso, faça uma investigação ao seu redor e veja, antes de mais nada, quais materiais estão a sua disposição. Você também pode contar com aqueles que seriam descartados. Procure em caçambas na rua, vá até a marcenaria ou a serralheria de seu bairro, recolha pequenas sobras. Teste as madeiras para saber como elas respondem ao corte

e a impressão. Organize os pequenos objetos em composições simples para experimentar a cologravura. Faça várias impressões de tudo. Selecione, dessas experimentações, 10 que você considera boas. Leve para seus colegas, que deverão ter feito a mesma coisa, e organizem apresentações das pastas. A ideia é que cada um consiga identificar qualidades potenciais no próprio trabalho e identificar pontos de interesse poético, organizando a produção para a criação de sentido. Nessas imagens produzidas você consegue inferir um tema, um assunto de interesse particular?

Não pode faltar

Nesta primeira seção vamos tratar do processo poético na xilogravura, que é a busca do artista e sua experimentação dentro de um quadro abrangente de significados e linguagens e a maneira que ele cria seu trabalho e aponta sentidos para suas propostas artísticas. Nesta unidade iremos tratar da gravação e impressão da xilogravura e de outras técnicas de gravura em alto relevo, daremos exemplos e informações para guiar a sua busca. O artista e professor Marco Buti escreveu:

> **Ao usar a palavra gravura não podemos desprezar as nuanças que esta generalização oculta. Na verdade, existe uma gravura genérica e muitas particulares. A primeira é uma gravura inexistente, ou que pretenderia ser a soma de todas as gravuras, englobando suas características mais amplas. Não tem um autor, ou tem todos, do mais genial ao mais medíocre. Cada gravura particular tem um autor definido, um artista que pode operar sozinho ou com a colaboração de um grupo de técnicos, mas cuja presença impregna a imagem: ela é afetada por um momento histórico, tecnológico e cultural, e por uma personalidade definidos. A gravura genérica é potencial, enquanto a particular é uma realização viva, carregada de particularidades que criam um significado.**
>
> **A essas gravuras, genérica e particular, correspondem técnicas distintas: a técnica de manual e o que eu chamaria de técnica vivida. A primeira procura apresentar o mais amplo leque de possibilidades, a fim de oferecer um apoio adequado às necessidades de um usuário anônimo. Está**

> solidamente baseada nas propriedades físicas e químicas de materiais e instrumentos, procurando garantir a segurança de qualquer resultado. Leva sempre em conta um leitor sem experiência em gravura, começando a orientação pelos níveis mais elementares. Embora procure ser exaustiva, não é, já que os manuais são escritos com base na experiência do autor. É uma técnica adequada à iniciação, pois, em princípio, permite a realização correta de qualquer trabalho. Mas falta algo: quando se chega à práxis artística, as coisas mudam de figura. (BUTI, 1996, p.108-109)

A gravura genérica, de que fala o artista, é essa de manual, que leva em conta princípios genéricos e fundamentais, os quais nos ajudam tecnicamente. Por exemplo, é bom saber como preparar uma matriz de madeira e quais produtos usar, além disso, é essencial que o conhecimento técnico acumulado seja transmitido. Assim, cada pessoa que quer fazer uma xilo não precisa inventar tudo de novo.

Ademais, é fundamental saber empunhar uma ferramenta, bem como saber o sentido de corte de uma lamina, pois isso evita acidentes graves. No entanto, caso o artista queira usar a ferramenta em outro sentido e criar com ela marcas inesperadas, por exemplo, arremessando a faca contra a matriz, isso é permitido? Por que o manual fala para segurar a ferramenta de outra maneira? Esse é um exemplo caricato, mas serve para refletirmos. O que não pode ser feito em arte? Certamente podemos pensar na ética. Porém no que diz respeito à técnica, por que não arremessar a ferramenta? Adentramos no projeto poético do artista, na *gravura particular, na técnica vivida*.

Nos manuais você encontrará princípios. Se for pesquisar indicações de papéis de impressão serão indicados aqueles que dão a imagem gravada maior visibilidade, que falham menos na impressão e que têm maior durabilidade. No entanto, para seu projeto poético talvez você precise de papéis que revelem menos a imagem ou que sejam mais perecíveis. Pode ser que você precise usar papel de pão, ou até um rolo de papel higiênico, por que não? Diante disso, o manual não será de grande ajuda. Ou seja, nesses casos, só a experiência, a tentativa e erro e a coerência da sua busca poderão instaurar a proposição artística. Assim, enfatizamos sempre

como é necessário ter uma prática organizada, prestar atenção no entorno e na maneira que outras pessoas realizam seu trabalho. É importante tomar nota de suas experiências e discuti-las com os colegas., pois a troca entre os produtores também é uma pesquisa empírica. As experimentações nos fazem entender que muitas vezes as técnicas de manual podem nos prender.

> **A técnica vivida serve unicamente para a realização daquele trabalho, em cuja busca poderá inclusive subverter a técnica do manual. Ao contrário desta, é uma atividade de risco, que opera sempre no limite das possibilidades, na linha divisória entre a realização plena e o fracasso. É mais que experimental: é soma das experimentações com sua crítica. Estende suas exigências ao espaço do atelier: se o coletivo é uma oficina com possibilidades para todos, o atelier do artista torna-se uma extensão de sua mente e de seu corpo. No nível técnico assim entendido, já começam a se definir os valores do autor. Se o compromisso, ao trabalhar artisticamente no plano material, é com a estruturação de uma linguagem visual e poética, carregada de significados, e se presume que esses significados têm importância, ao menos para o artista, e talvez para o eventual espectador, contribuindo para a construção de ambos como seres humanos, então existe, já no nível técnico, um sentido ético em cada ação. (BUTI, 1996, p. 109-110)**

A técnica vivida, que constitui a proposição artística, desenha uma poética e um campo de interesse ético e estético. Segundo o texto O *ateliê* (2012), o espaço de trabalho é mais que um reflexo, é uma extensão do sujeito produtor. Quantos ateliês você conhece? Como você organiza seu espaço de trabalho? Disciplina de trabalho não é apenas aquela que segue o manual, é a que organiza sua prática intrínseca. O compromisso com a busca pela criação de sentido acontece na tensão entre o coletivo e o individual. O que está acontecendo hoje no mundo, no circuito de arte e na formação de público? Qual o papel do artista e do professor de arte nisso tudo? Buti (1996) fala de um compromisso ético com o outro na estruturação da linguagem visual e poética.

Figura 3.2 | Lívio Abramo. *Bombardeio*, 1940. Xilogravura sobre papel. 19.30 cm x 23.00 cm. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

Fonte: <https://goo.gl/7XC4J9>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Lívio Abramo (1903 – 1992) foi um artista Moderno, começou a atuar na década de 30, período que coincidiu com a Segunda Guerra Mundial. Teve duas influências fortes para se dedicar a gravura: a obra de Oswald Goeldi e o movimento expressionista alemão. Goeldi era de alguma forma um expressionista tropical, atento ao lado sombrio das ruas do Rio de Janeiro, retratando ruas tortas, pessoas comuns, trabalhadores anônimos. O Expressionismo Alemão dava lugar à angustia existencial e política. Abramo entende que a gravura, tanto pela sua visualidade particular como pela possibilidade de multiplicação, seria o seu meio de experimentação. Suas primeiras experiências como autodidata deram-se por meio do uso de materiais muito simples, por exemplo, para cortar usava giletes e estiletes. Com o tempo, o artista foi pesquisando outras formas de corte, utilizando, assim, o buril e a madeira de topo.

Figura 3.3 | Lívio Abramo. Assombramento, 1947. Xilo sobre papel, 18.00 cm x 25.80 cm.

Fonte: <https://goo.gl/pwsz1o>. Acesso em: 20 nov. 2017.

Ambas as imagens mostradas anteriormente são muito intensas. A primeira, *Bombardeio*, de 1940 (Figura 3.2), é feita em madeira de fio, com cortes mais brutos e contrastes fortes. Podemos perceber o uso de goivas nas áreas maiores e faca ou estilete para as linhas. Na segunda (Figura 3.3), é possível visualizar linhas mais finas e mais texturas, e o formato irregular se dá porque foi utilizada madeira de topo e o formato da tora foi acolhido. Além disso, a distância entre as muitas linhas finas cria tons de cinza. A imagem é graficamente muito elaborada.

Nas duas imagens percebemos intensidade dramática. Em Bombardeio (Figura 3.2) há uma referência direta à 2ª Guerra Mundial, uma mulher com o filho a sua frente e a multidão se protegendo atrás. Já em *Assombração* (Figura 3.3), a cena também é intensa, muitas pessoas se reúnem desesperadas em torno de um homem que parece se contorcer.

O projeto poético de Abramo teve fases mais políticas, relacionadas mesmo ao seu envolvimento com o Partido Comunista. O artista precisou se exilar para fugir da perseguição política, mas sempre esteve ligado à representação do sofrimento humano. Com técnicas diferentes, ele soube dar intensidade dramática e significado às imagens.

Assimile

Para compreender melhor o desenvolvimento poético de Lívio Abramo, vale a pena assistir o vídeo realizado pelo instituto que leva seu nome, *O profundo mistério dos horizontes inacabados*. A pesquisa poética de qualquer artista deve dar lugar também a experiência do espectador participativo, um lugar de reflexão para que o sujeito participe da experiência estética. A tragédia humana é um tema próprio das poéticas expressionistas, e também da obra de

Livio Abramo.

INSTITUTO LIVIO ABRAMO. **O profundo mistério dos horizontes inacabados.** 2017. Disponível em: <https://goo.gl/oRqYZN>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Já vimos que quando se trabalha com técnicas de reprodução da imagem trabalhamos em uma dimensão projetiva, portanto não vemos o resultado. Diante disso, como pensar um trabalho nessa linguagem? Claro que cada artista terá o seu método. Enquanto alguns fazem desenhos precisos antes, outros realizam apenas um esboço simples, direto na madeira. Ademais, ainda tem quem corte na madeira, sem desenhar. Pequenas escolhas como o tipo de madeira, o tamanho e os suportes vão constituindo o processo poético do artista. A pesquisadora em semiótica, a professora Cecília Almeida Salles define:

> **Estamos falando do trabalho indispensável para dar aos olhos o conhecimento das formas. Processo através do qual dá-se a conhecer algo que não existia a partir de certas ações do artista que vão dando determinadas características a esse objeto em construção. Trata-se, portanto, do trabalho criador de construção de novos sistemas ou novas coerências; engendramento de novas formas em um contínuo percurso transformador [...]**
> **A recompensa material seria o trabalho de manipulação de fontes e materiais. Seu pensamento é transformado em ação, que se move em direção à estrutura em formação. (SALLES, 2013, p. 58-59)**

A materialização é necessária para que a experiência estética ocorra, e ela pode ser efêmera ou sútil, um som, uma frase em um muro, um papel no chão. As ações do artista ensejam ações nos outros.

Exemplificando

Levando em consideração o que já foi dito até aqui, por onde começar a trabalhar? Qual seria o princípio? Considere por um lado o seu trabalho, aquilo que gosta de desenhar ou fotografar. Por outro lado, considere a linguagem da xilogravura. Selecione uma imagem que tenha potencial para ser feita em xilo. Análise a sua situação de trabalho, o local que pode utilizar para produzir, as ferramentas disponíveis e sua verba também.

Pense no tamanho final da imagem, que papéis você poderá usar e, assim, qual deverá ser o tamanho da matriz.

O próximo passo é preparar a matriz. Se você escolheu um MDF, não é preciso preparar a superfície. Mas se escolheu uma madeira de fio será bom lixá-la, começando com uma lixa mais grossa, para madeira, – como a 100. Lixe sempre no mesmo sentido do fio. Depois, é possível usar uma mais fina, 220.

Então, passe com um pincel uma camada de goma laca. Este processo serve para que a madeira não solte tantas farpas e não absorva rapidamente a tinta de impressão. Após a goma ter secado é bom lixar com uma lixa ainda mais fina, 300 por exemplo, para que a superfície fique mais homogênea. Claro que, se você preferir deixar os veios da madeira mais visíveis esse processo não é essencial. Como vimos, a técnica de manual é genérica, você poderá desenvolver os seus métodos particulares.

Os processos de gravura em alto relevo podem ser também aditivos. Além da madeira, podemos utilizar o Linóleo como matriz. Ele é uma borracha utilizada para revestimento de pisos e pode ser cortado com as mesmas ferramentas usadas na madeira: goivas, facas, estiletes, buris. A lógica de construção da imagem é a mesma, subtraem-se as áreas brancas da imagem. O modo de impressão é o mesmo da xilo. A tinta é aplicada com um rolo, e a impressão é feita por contato, por decalque, com colher, baren, prensa ou prelo.

Na técnica da cologravura temos um processo de adição. Escolhe-se um suporte, que pode ser madeira, papelão, PVC, EVA ou qualquer suporte firme onde possam ser colados elementos tridimensionais que devem ter aproximadamente a mesma altura. Os elementos são fixados para compor a imagem. Muitos manuais sugerem que depois das matérias estarem coladas, seja passada uma camada de verniz para impermeabilizar e terminar de colar os materiais. Então a tinta é aplicada com um rolo e para cada caso utiliza-se uma forma de impressão mais apropriada, sempre por contato e decalque.

Pesquise mais

Cabe pesquisar mais processos de cologravura que no texto podem ficar muito abstratos. Portanto, indicamos dois vídeos bastantes didáticos, ative as legendas e selecione a opção com legenda automática em português para não perder nada.

BLICK ART MATERIALS. **White on White Collagraph - Lesson Plan** 2012. Disponível em: <https://goo.gl/tUJsXV>. Acesso em 20 dez. 2017.

I.K. TOLBERT. **Collagraph**. 2009. Disponível em: <https://goo.gl/4wo9Sg>. Acesso em 20 dez. 2017.

Também indicamos este vídeo da artista Vera Figueiredo explicando um pouco do seu processo de trabalho.

ATELIÊ REVESTIMENTOS. **Espaço Arte Vera Figueiredo Parte 02**. 2013. Disponível em: <https://goo.gl/6oGdzN>. Acesso em 20 dez. 2017.

Os modos de impressão das técnicas de gravura em alto relevo são sempre por contato. Sendo assim, podemos usar tintas à base de óleo e solventes de petróleo, como a tinta de *offset*, mas existem marcas que produzem tintas específicas para a xilogravura. E existem tintas à base de água desenvolvidas especialmente para impressão de gravura em alto relevo, porém, elas são mais difíceis de usar, tendem a secar rapidamente no calor, e funcionam melhor com o baren, a prensa e o prelo.

A princípio, as impressões coloridas utilizam uma matriz para cada cor, mas muitos artistas experimentam uma entintagem por áreas, utilizando pequenos rolos ou pincel. Fica mais difícil conseguir provas idênticas, mas os resultados podem ser muito interessantes. E o que nos importa aqui é a busca e as descobertas no processo.

Reflita

Temos sempre que atentar para os usos das técnicas. Explorar um processo no campo da arte é muito diferente de utilizá-lo no contexto da moda, por exemplo. Ambos são legítimos e ambos têm as suas particularidades. No contexto de nosso estudo, partimos da prática artística contemporânea. Então, podemos retornar ao texto do professor Marco Buti:

> **Esse processo, englobando a prática da gravura e manifestando-se por seu intermédio, cria uma distinção qualitativa no uso dessa tecnologia. A técnica torna-se um canal de comunicação da mente com a matéria: é elemento ativo de uma rede de associações culturais, sociais, econômicas, formais, históricas, afetivas, desenvolvendo-se em muitos níveis, mas sem fraturas. De agora em diante, não há mais exclusivamente técnica, como fazer material, mas também poesia, fazer intelectual. Não é mais artesanato, mas arte. Na bela expressão de Décio Pignatari, há uma passagem do tempo histórico (onde se localiza a tecnologia) ao tempo cultural (lugar da arte, do uso artístico e do meio tecnológico): "A passagem do tempo histórico para o tempo cultural é a passagem da tecnologia para a sabedoria. (BUTI, 1996, p. 110)**

O que o artista faz vai em busca de um outro e instaura um outro campo de perguntas, de comunicação através da materialização poética.

Sem medo de errar

Sua meta era realizar uma série de impressões a partir de diversos materiais, fazendo composições de xilogravura e cologravura com materiais encontrados. Esse é um trabalho que pede que você tenha o olho atento para o entorno e que pede que você crie, com esses

materiais encontrados, imagens que possam interessar a você e aos outros. São muitas as possibilidades. Você já experimentou outras formas de impressão e diversos papéis, agora precisar trazer toda a sua experiência prévia e ir além.

A prática não existe sem a reflexão. Na situação problema você deve comunicar-se com os outros, falar sobre sua experiência e suas conclusões a partir da seleção de 10 imagens. Ou seja, você deve explicitar os critérios que o levaram a escolher aquelas 10 entre outras tantas. Ouça o que os outros tem a dizer e observe a produção dos colegas, os processos que eles utilizaram, nas semelhanças e diferenças.

Faça valer a pena

1. Cecilia Almeida Salles em seu livro *Gesto Inacabado*, escreve:

> **Em toda a prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. Esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. (SALLES, 2013, p. 44)**

Leia o texto com atenção, ele concorda com o que foi trabalhado na seção, sobre o processo autoral de produção de imagens.

Agora, assinale a alternativa que confirma o que a pesquisadora nos diz:
a) Cada obra de um artista é singular e não tem nenhuma relação com o que veio antes e o que virá depois.
b) Para a autora, há um campo de trabalho que o artista constrói que constitui e é constituído pelos trabalhos individuais.
c) As obras de um artista são sempre universais e atemporais.
d) A poética do artista é um processo sempre coletivo, e nunca é singular.
e) As obras de um processo poético estão ligadas como que por um fio condutor entre si, mas não com o seu contexto

2. Ainda de acordo com a Salles:

> Não há, portanto, uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação. Trata-se de um conjunto de princípios que colocam uma obra em criação específica e a obra de um artista como um todo em constante avaliação e julgamento. Os depoimentos e as correspondências dos artistas, por vezes, revelam alguns princípios de seus projetos poéticos. (2013, p. 47)

Agora, compare o texto anterior com este do professor Marco Buti:

> No nível técnico assim entendido, já começam a se definir os valores do autor. Se o compromisso, ao trabalhar artisticamente no plano material, é com a estruturação de uma linguagem visual e poética, carregada de significados, e se presume que esses significados têm importância, ao menos para o artista, e talvez para o eventual espectador, contribuindo para a construção de ambos como seres humanos, então existe, já no nível técnico, um sentido ético em cada ação. (1996, p. 110)

Assinale a alternativa abaixo que sintetiza a concordância entre os textos apresentados anteriormente:

a) Salles esclarece que o artista tem sempre uma teoria fechada que precede o fazer, o que concorda com a afirmação de Buti sobre o sentido ético da ação artística.

b) Na linguagem visual, segundo Buti, se estruturam significados. E estes partem de uma gramática fechada que, segundo Salles, não se modificam no percurso do artista.

c) Para Salles, o projeto poético do artista está em constante transformação e em constante avaliação por parte do próprio criador, mas também no processo de comunicação com o outro a quem a obra se destina, o que concorda com o princípio ético da constituição de sentido apontado por Buti.

d) Para os dois autores não há sentido ético nas linguagens poéticas, a constituição no plano material é apenas estética.

e) Para Salles e Buti, a prática parte de um projeto teórico consistente e totalmente definido antes mesmo do início do trabalho material.

3. Analise o texto:

> Dizer que "a técnica" ou "a gravura" são isso ou aquilo significa apenas uma atitude comodista. Na práxis artística encontram-se tão amalgamadas ao pensamento que analisá-las isoladamente, desprezando contextos mutantes - econômicos, culturais, políticos, históricos e, principalmente, o papel decisivo do artista -, só pode produzir generalizações grosseiras, desviando a atenção dos valores realmente essenciais. Qualquer meio em si é apenas potencial, como um computador sem software . Só é possível arrancá-lo da inércia com um pensamento vivificador, fruto da experiência que, incorporando-se à matéria, transforme papel e tinta, feltro e gordura, em obra de arte. (BUTI, 1996, p. 112)

Agora, compare o texto acima com o de Salles:

> A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto ele cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral. Ao discutir o projeto poético, vimos como esse ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes. (SALLES, 2013, p. 47)

Assinale a alternativa que aponta (relaciona) a concordância entre eles.
a) O valor essencial, quando falamos em gravura é definido apenas pelo contexto histórico e social do produto em que a técnica está inserida.
b) Inexiste diálogo entre presente e passado. Na obra de arte, principalmente se feita em gravura, só devemos considerar o contexto em que foi feita.
c) Os princípios técnicos herdados da tradição não podem ser mudados na prática da gravura. A obra se comunica com o passado apenas.
d) Papel e tinta serão sempre apenas matéria inerte. São apenas o que vemos neles. A comunicação com a traição e com o futuro inexistem aqui.

e) A obra é sempre um diálogo entre o produtor e seu contexto, e é isso que permite que a matéria ganhe sentido simbólico. O contexto é histórico e social, mas o projeto do artista o dirige rumo ao futuro e aos sentidos que lhes serão atribuídos pelos espectadores.

Seção 3.2

Experiências com a impressão

Diálogo aberto

Uma mesma matriz, sendo um arquivo de informações, pode gerar muitas cópias e muitas estampas. Essas estampas e cópias podem ser idênticas, trabalhadas no sentido de reforçar a sua primeira natureza, ou podem ser diferentes, quando mudamos o suporte, ou a cor da tinta da matriz.

Na conversa em que você apresentou suas experiências para os seus amigos você pode identificar alguns assuntos que te interessam.

Agora, você precisa desenvolver, de forma mais organizada, uma investigação poética. Para isso, comece gravando uma xilogravura. Selecione vários papeis, em diferentes texturas e formatos. Imprima a matriz neles, variando também a cor. Depois, olhe para a sua matriz, modifique-a. Repita o processo de impressão. Assim, você terá várias estampas que possuem a mesma origem, mas que serão diferentes entre si.

É possível também trabalhar com mais de uma matriz para fabricar uma estampa. As estampas *ukyo-ê*, por exemplo, eram compostas de diversas matrizes, uma para cada cor. Isso geralmente é regra na gravura de estampa, para qualquer técnica, uma matriz para cada cor. Claro que há exceções, maneiras de usar mais de uma cor em uma mesma matriz. Você consegue pensar em como fazer isso na xilo?

É possível isolar as áreas e aplicar tinta com pincel ou rolos. Olhe para sua matriz. Veja onde cabe uma área de cor. Faça testes de impressão para ver como ficaria a sua imagem com mais de uma cor.

Faça um álbum com as estampas, dê um título para ele e converse com seus colegas em aula sobre o resultado. Quantas estampas você selecionou? Quais seus critérios de seleção? Como a seleção aponta para aquilo que te motivou a gravar a estampa? Vamos lá?

Bons estudos!

Não pode faltar

Não podemos perder de vista a relação entre os conceitos e as matérias, os sentidos e as técnicas, os objetos e seus usos. Aqui, também teremos em mente os processos poéticos, os processos que dão sentido à matéria, e a matéria que constitui os sentidos. Lembramos que na gravura temos os momentos distintos: gravação e impressão. Como você já sabe, quem grava não vê as estampas, mas grava pensado em como elas deverão ser.

As materializações dos sinais gravados são as estampas e impressões sobre um suporte, com ou sem o uso de tinta. Pense que só um relevo seco já é uma impressão, mas é preciso acontecer um contato tenso entre matriz e suporte para que o relevo seja feito. As pegadas na areia, as marcas de nossos pés secos, apenas o relevo marcado e o espaço deixado por nosso pé, por exemplo. Esse relevo na areia também é uma estampa, a pressão de nosso pé deixa a sua marca, a marca de um ausente, um vestígio do que foi no tempo, nosso pé é matriz.

A relação entre matriz e suporte se dá em um momento do tempo em que ela entrou em contato com um suporte. A estampa é um registro desse momento, um documento da informação contida na matriz. Em sua origem, como já vimos, a xilogravura foi utilizada para que informações, palavras ou textos, fossem multiplicadas de forma que fossem sempre iguais. Nessa história, o papel teve importante protagonismo: as tecnologias para sua fabricação foram desenvolvidas tendo-se em vista as estampas, a multiplicação de informações e não o desenho ou a escrita corriqueira. O papel no ocidente, na sua história, esteve ligado a atender a demanda da circulação de informações, livros, jornais, revistas, documentos, cartazes, embalagens e ainda hoje está.

No entanto, nem só de papel vive a estampa, pois ela pode ser feita em outros suportes, como o tecido, outro suporte tradicional, mas também superfícies plásticas, vinílicas e metálicas, ou superfícies orgânicas como peles de animais e superfícies vegetais, como folhas. Na verdade, na Arte Contemporânea todo suporte pode interessar, vai depender justamente do processo poético. As escolhas dos materiais criarão um conjunto de indicações de sentidos para uma proposta artística. A pesquisadora Cecilia Almeida Salles trabalha com

crítica genética sob o ponto de vista da fenomenologia. Ela investiga o trabalho acabado como um ponto de um percurso de criação, as escolhas feitas nesse processo são analisadas para perceber a poética de um determinado criador. Ela define um termo interessante:

> Matéria prima estará sendo usada, aqui, como tudo aquilo a que o artista recorre para concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade. Matéria-prima é tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra. No caso do romancista, por exemplo, a língua é amplamente explorada ao ser manuseada para dar forma ao discurso narrativo: personagens, enredo, conflitos, espaços.
> Para um ator uma de suas matérias-primas é seu próprio corpo, que vai sendo moldado dando origem a determinados movimentos, gestos tons de voz, formas de andar e olhar.
> (...)
> Olhando mais de perto a relação do propósito do artista com as matérias-primas por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos. A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria-prima: opta-se por uma determinada em detrimento de outras, de acordo com os princípios gerais da tendência do processo. (SALLES, 2013, p. 72 - 73)

A matéria-prima da qual a autora fala não é sem origem, não é inaugural e neutra, ao contrário, ela é escolhida em detrimento de outras pelas suas características intrínsecas, seja sua visualidade ou sua história. Quando utilizamos as técnicas gráficas precisamos estar cientes da sua história, de seus usos, dos sentidos atribuídos a elas socialmente, de forma mais abrangente, e na arte, se esse é o nosso lugar de pesquisa.

Você está trabalhando agora no campo da xilogravura e gravar uma matriz de madeira e imprimi-la tem potências e limitações, cada artista vai encontrando a sua. É necessário experimentar. Quem corta a matriz desenha e concretiza uma forma e projeta outra forma que acontecerá na estampa. Com a experiência, o artista corta a matriz já tendo em vista as sutilezas e impactos que quer ver na estampa.

Exemplificando

O artista alemão Thomas Kilpper (1956) trabalha na intersecção entre xilogravura e instalação. Suas matrizes são muitas vezes monumentais e podem ser encontradas em assoalhos de prédios. Já suas estampas também podem ser vistas cobrindo fachadas de edifícios.

Em seu projeto *State of Control* (Estado de Controle), de 2009, o artista gravou o chão do pavimento de um prédio em Berlim, que abrigou o ministério de defesa do Estado da Alemanha Oriental. Nesse prédio ficavam os arquivos sobre os cidadãos do país. As figuras que escolheu materializar ali eram retratos de políticos importantes na História europeia e também cidadãos comuns. Kilpper fez várias impressões dessa imensa matriz em tecido e em papel. Essas impressões em tecido foram exibidas fora do edifício enquanto ele estava aberto para visitação. Matriz e estampa eram trabalhos autônomos. Veja as imagens dessas obras no link abaixo:

KUNSTJOURNALEN B-POST. **Do not let the past rest in peace. Thomas Kilpper in dialogue with Annette Kierulf.** 2009. Disponível em: <https://goo.gl/HzcRDV>. Acesso em: 22 dez. 2017.

O artista veio ao Brasil em 2016, a convite do Goethe Institute, para trabalhar em uma intervenção na Vila Flores, em Porto Alegre. Lá ele realizou o projeto "Não Pense na Crise – Lute". Durante três semanas o artista gravou e imprimiu o chão de uma pequena casa.

O assunto da obra foi político. Diante disso, o artista procurou inteirar-se do momento histórico vivido. Assim, como fez em Berlim e em outros lugares, Kilpper selecionou figuras históricas e anônimas e as colocou lado a lado para permitir uma livre reflexão sobre o momento. O instituto documentou a intervenção em dois vídeos:

GOETHE-INSTITUT PORTO ALEGRE. **Thomas Kilpper em Porto Alegre**: trabalho em processo. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/3ewsSg>. Acesso em: 22 dez. 2017.

GOETHE-INSTITUT PORTO ALEGRE. **A obra de Thomas Kilpper no Vila Flores**. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/jBgzDB>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Assista aos vídeos e perceba como o artista inventa a sua técnica, com a ajuda de outros, para conquistar a escala necessária que provoca a criação de significado.

Como já vimos, o procedimento geral para se fazer impressões coloridas é utilizar uma matriz para cada cor, o que permite repetir a imagem com precisão. Como forma de trabalhar parte-se de uma imagem colorida que é decomposta em várias cores. É possível trabalhar com muitas matrizes. As gravuras japonesas coloridas, *ukyo-ê*, dos séculos XVIII e XIX, podiam ter mais de uma dezena de matrizes. Elas chegavam a trabalhar a transparência e a opacidade da tinta preta, usando mais de uma matriz para uma mesma cor, apropriando-se do pensamento da técnica da aquarela, por exemplo, em que camadas da mesma cor geram tons diferentes.

Veja a imagem do artista Utagawa Hiroshigue (1797-1858).

Figura 3.4 | Utagawa Hiroshige. Homem a cavalo cruzando uma ponte, da série 69 estações de *Kisokaido* (1834-1842). Esta é a Estação 27 em Nagakubo, representando a Ponte Wada em todo o rio Yoda, c. 1835 – 1837.

Fonte: <https://goo.gl/oWPCVB>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Na composição (Figura 3.4) foram trabalhadas as sobreposições de tons, gerando transparências, isso é possível graças não só à forma de gravar, mas também a tinta à base de água, semelhante a aquarela aplicada com escovas e não rolos. Essas imagens deviam ser reproduzidas de forma exata, sempre iguais.

No Renascimento Italiano, as imagens coloridas também eram populares, a técnica era o *chiaroscuro*, ou claro-escuro.

Era o mesmo princípio do desenho de claro-escuro, de construir volumes tridimensionais, mas ao contrário da gravura japonesa, se concentrava no uso de tons diferentes de uma mesma cor apenas.

Para controlar impressões desse tipo é necessário um registro para impressão, além de se determinar o local onde cada matriz será colocada. O melhor é que elas sejam sempre do mesmo tamanho, e que o local exato onde o papel pousar seja demarcado – esse registro pode ser feito fora ou dentro da matriz. O ponto é organizar a impressão para que as cores fiquem cada uma em seu lugar e para que todas sejam iguais.

Figura 3.5 | Artista anônimo. Cupidos Brincando, séc. XVI.

Fonte: <https://goo.gl/8QLUaj>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Pesquise mais

O artista Djalma Toledo produz estampas idênticas com o processo da xilogravura colorida, utilizando múltiplas estampas. Seu processo pode ser visto aqui:

DJALMA TOLEDO. **Xilogravura "ORAÇÃO"**. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/DzDS6i>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Já J. Borges, cordelista, prefere utilizar uma única matriz e entintá-la por áreas. Seu processo é tão cuidadoso na gravação e impressão que estampas idênticas podem ser produzidas, como pode ser visto no vídeo:

IVAN CASSIMIRO. **J Borges - O Mestre da Xilogravura e do Cordel**. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/Dwy6ch>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Quando se fala de gravura e estampa é comum falarmos de edição, tiragem e prova. Edição é a quantidade de estampas tiradas de uma mesma matriz e numeradas.

Foi por volta do século XVIII na Europa que editores e colecionadores começaram a exigir que os artistas numerassem e assinassem as cópias tiradas de uma mesma matriz para que elas fossem consideradas originais. Era uma forma de controlar o mercado. Você sabe, quanto maior a oferta menor o preço. Seguindo essa lógica, cada estampa de uma edição de 20 será mais cara do que de uma edição de 100. Supostamente, porque muitos fatores contribuem para se determinar o valor monetário de uma obra de arte. Uma edição ou tiragem numerada confere ao comprador a garantia que só existirão um determinado número de obras iguais às que ele possui.

Como você sabe, prova é o nome que também damos às estampas. Existem as provas de artista e as provas de estado, a diferença entre elas é sútil. As provas de artista não possuem numeração e não fazem parte de uma edição, assim como as provas de estado, que são os testes feitos até que a imagem pretendida seja alcançada. Provas de estado (P.E.) da matriz são feitas enquanto ela está sendo desenvolvida, para que o artista não trabalhe tanto no escuro. Também são provas de estado as estampas em que experimentamos diferentes papéis e tintas. A diferença pode ser sutil, porque em algum momento uma dessas provas pode ser considerada pelo artista como sendo boa, diante disso ele pode identificá-la como P.A. Esses são nomes atribuídos no processo do artista. Para muitos, principalmente os que não fazem edição, isso não importa. No mercado, no entanto, você encontrará essas siglas, além de outras.

Assimile

Edição: uma determinada quantidade de estampas feitas de uma mesma matriz, impressas sobre um mesmo papel, com uma mesma tinta. Sendo todas as cópias numeradas.

Como assinar e numerar uma edição? Como regra de mercado, numeração, título (se houver) e assinatura e data, devem ir na margem inferior da estampa.

Se a edição for de 50 cópias, então teremos 1/50, 2/50, 3/50 e assim por diante. A convenção também determina que isso seja feito a lápis. Numeração à esquerda, título no meio, assinatura do artista e data à direita.

P.A. – prova de artista. Não está incluída na edição. São aquelas que o artista considera boas. Trabalhos autônomos.

P.E. – Prova de estado. Impressões do processo de construção da imagem. Não fazem parte da edição e podem ser apenas registros do processo.

B.P.I – boa para imprimir. É a prova que serve como modelo para as impressões da edição.

Essas regras de mercado podem ser ignoradas quando o artista não tem um contrato para uma edição, quando não faz edição, quando prefere ter a liberdade de fazer quantas cópias quiser de suas matrizes e sempre revisitá-las e modificá-las.

Como dissemos, a matriz é um arquivo. Pense em um arquivo digital fotográfico, em cada tela ele aparecerá ligeiramente diferente. Assim também cada arquivo analógico da matriz de gravura se materializará de forma distinta se o artista explorar essa potencialidade.

Muitos artistas também trabalham com a ideia de seriação, series formadas a partir da mesma matriz, impressas de maneiras diferentes, ou justapostas a outras matrizes. É muito presente na prática gráfica a formação de álbuns, conjuntos de imagens que se relacionam. Albrecht Dürer fez isso, o artista sul-africano William Kentridge também usa esse recurso (1955). Isso seria uma lógica própria dos processos que permitem a multiplicação.

Figura 3.6 | Vista da exposição de William Kentridge, *Ubu and the Truth Commission*', 2015, na galeria Marian Goodman de Londres.

Fonte: <https://goo.gl/VdVfVA>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Reflita

O artista Fabrício Lopez (1977) tem uma prática que relaciona a gravura e a pintura. Ele utiliza matrizes de grande formato e justapõe impressões para criar as imagens. Seu assunto são as memórias de um local que surgem e se fabricam com as impressões dos arquivos matrizes. Será interessante você entender sua obra e seu processo pelo que ele tem a dizer. Além disso, você também poderá ver como ele organiza seu espaço de trabalho.

NELSON AUGUSTO. **A Concha Eloquente do Coração - Fabricio Lopez (som direto)**. 2013. Disponível em: <https://goo.gl/Q2F1kN>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Entrevista para o prêmio PIPA:

PREMIOPIPA2010. **Fabrício Lopez, artista indicado - PIPA 2010**. 2010. Disponível em: <https://goo.gl/W4Qhvh>. Acesso em: 22 dez. 2017.

E

PRÊMIO PIPA. **PIPA 2017 | Fabrício Lopez**. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/t3Bo4t>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Para concluir, podemos voltar a pensar junto com a pesquisadora Cecilia Almeida Salles:

> Em alguns casos, o processo criativo provoca modificações na matéria escolhida, fazendo com que esta ganhe artísticidade. Os objetos utilizados nas apropriações nas artes plásticas são exemplos absolutamente concretos do que estamos discutindo – colocados em contexto artístico, passam à arte. São escolhidos, saem ele seu contexto de significação primitivo e passam a integrar um novo sistema direcionado pelo desejo daquele artista. Ampliam, assim, seu significado e ganham natureza artística.
> Isso nos leva a afirmar que a expressividade artística não é intrínseca a esta ou aquela matéria. Sob essa perspectiva, todas tem potencialidade, tudo depende do uso que será feito dela.
> (...)
> O processo de elaboração da matéria-prima leva-nos à estreita relação entre forma e conteúdo no processo de construção de uma obra [...] (SALLES, 2013, p. 76 - 77)

Há uma relação indissociável no processo do artista com a matéria, pois ela traz consigo informações e limites – é com eles que o artista constrói –, e suas propostas, a manipulação, pode levar a atribuição de sentidos que ela sozinha não possuía. Só no exercício da prática artística, envolvendo também o espectador isso pode acontecer.

Sem medo de errar

O desafio que a experimentação com os materiais e procedimentos suscitou foi a elaboração de um álbum de imagens estampadas a partir de matrizes. Tal ação requer a observação da matriz, bem como a seleção dos papeis e das tintas. Nesse sentido, é importante lembrar que uma mesma tinta pode reagir de formas diferentes na mudança de suporte. A própria imagem gravada, quando impressa em suportes de tamanho diferentes, se torna outra. É da natureza da estampa a possibilidade de repetição, mas na sua própria natureza está a sua contradição. Muitos artistas utilizaram a mesma matriz para criar imagens diferentes. Seu

desafio era criar um álbum com poucas matrizes, mas muitas estampas. Nesse exercício, as imagens contam a história de sua própria fatura. O seu álbum deve narrar a sua investigação, assim ele será único, diferente do álbum dos seus colegas. Por isso aconselhamos a troca, o abrir os álbuns em grupo, para ver os resultados e os percursos de cada um.

A quantidade e o tamanho das imagens selecionadas constrói o seu álbum. Então, pense como a quantidade apoia o assunto do álbum e revela o percurso. Os critérios de seleção deverão ser visíveis na relação com o título dado. Na conversa com os seus colegas eles devem ser capazes de entender as suas intenções.

Faça valer a pena

1. No catálogo da exposição do artista Fabrício Lopez, na Pinacoteca do Estado de SP, Valongo: Xilogravuras (2009), o artista e curador da mostra, Claudio Mubarac, escreve:

> O trabalho que Fabrício Lopez tem desenvolvido nos últimos anos opera num sistema de pontos nevrálgicos. Seu ateliê no Valongo, bairro da cidade de Santos, onde constrói a gravura que aqui se apresenta, é ilha circundada pelo labor das orientações que ministra nos ateliês por onde transita; suas reflexões particulares são revistas pelas ações coletivas das quais participa ativamente desde os tempos da escola de arte. Ou seja, o trabalho solitário é tensionado pelos ecos das empreitadas coletivas em atividades cruzadas. E essa situação não é um precário a ser dirimido quando se cumprir, num hipotético futuro próximo, a missão da obra individual. Aqui os trânsitos entre o pessoal e o coletivo são desejados e necessários na combustão das vivências propostas pela experiência artística. O mesmo vale para o lugar que a gravura quer ocupar nessa trajetória. Os impressos buscam aderir às paredes das casas e aos muros da cidade. Querem circular como volantes e publicações da gravura como escritura, quando a estampa quer fundir-se à imensidão dos impressos da cidade contemporânea. Por isso, a escala raramente é diminuta, já que, quando o é, troca a dimensão pela multiplicação. Assim, em ambas as atitudes a fatura e a visibilidade acompanham o desenho dos destinos que desejam. (LOPEZ; MUBARAC, 2009, p. 33)

O curador aponta em seu texto a relação entre o espaço físico da experiência, a paisagem do Valongo e o espaço do desenho. A relação do artista com seu trabalho de orientação, como professor, é importante no entendimento dessa paisagem que é construída coletivamente. A escala das estampas enfrenta a cidade e, por conta do tamanho, Fabrício usa placas inteiras de compensados, às vezes em composições trípticas, podendo alcançar 2,30 X 4,90 m, quer pela multiplicação, cartazes e zines. O artista também costuma colar suas estampas diretamente na parede ou em muros, fazendo voltar as imagens à paisagem.

Assinale a alternativa que concorda com o texto:
a) Os artistas de forma geral, e como exemplificado no caso de Fabrício Lopez, sofrem uma influência mínima do entorno, imperceptível em seus trabalhos poéticos.
b) A técnica da xilogravura, por ser um meio de reprodução de imagens obsoleto, se presta somente à produção de obras que possam ter grande escala.
c) A relação do artista Fabrício Lopez com a paisagem do Valongo é central em sua poética.
d) O trabalho de arte, especialmente na prática contemporâneo, isola o artista.
e) Fabrício Lopez atua como professor apenas como forma de sustentar financeiramente a sua prática.

2. Continuando seu texto sobre as obras de Fabrício Lopez, Mubarac prossegue:

> Trata-se de pensar essas imagens sempre como duplos: como objetos materiais, que constituem um ambiente visual e justificam sua escala como um modo de pertencerem ao mundo no qual se instalam; ao mesmo tempo, trata-se de estarmos defronte dessas imagens como pertinentes ao domínio imaterial e termos os motores de sua imaginação, de seus esquemas, modelos, de sua fantasia, da visão crispada das passagens por elas propostas. Os espelhamentos da gravura encontram eco nessa trajetória e, vislumbrados pelo ritmo no qual pulsam, depõem e decompões imagens pelo prisma móvel de um caleidoscópio atento. Com esse instrumento, madeiras, ferramentas, tintas e papéis são contíguos aos sonhos, aos compromissos e ao pó que alimentam essas empreitadas circulares, gestadas e gravadas. (LOPEZ; MUBARAC, 2009, p. 33)

Em seu texto, Mubarac discorre sobre a profunda relação entre matéria e desejo. A relação do artista com a paisagem não é simples, nem gera imagens apenas documentais, pois retratar a paisagem é imaginá-la, desafiá-la. Assim, as estampas constroem outra paisagem, que é produto da relação entre experiência e imaginação.

Assinale a alternativa que concorda com o texto:
a) Materiais são neutros e inertes, impossibilitam a imaginação.
b) As possibilidades da xilogravura, na possibilidade de múltiplas impressões, permitem a Fabrício uma investigação sobre a experiência com o Valongo.
c) As estampas de Fabrício são documentos realistas da paisagem de Santos.
d) O sonho e a imaginação inexistem na produção artística contemporânea.
e) O artista que trabalha com a xilogravura está mais preocupado em fazer boas gravuras do que em produzir imagens que sejam produzidas pela capacidade de imaginar.

3. Ainda no catálogo da exposição de Fabrício Lopez, Mubarac pergunta:

> Por que e como a xilogravura é para você processo privilegiado e lugar para trabalhar?
> FL: Existe o impacto físico da construção do desenho e um tempo diverso da pintura, por exemplo. Às vezes, penso que realizei um movimento migratório da pintura para a madeira, porque, para mim, o lugar da xilogravura é a madeira - parece redundante, mas é o que me entusiasma, tanto quanto a cor. Agora, quando penso a construção da matriz, as anotações com desenho na madeira e o corte da superfície, fico ainda mais entusiasmado! A matriz é uma peça de jogo visual. A exploração do desenho acontece de diversas formas, em associação com múltiplas referências. A matriz possibilita ao desenho viver diversas vidas sobre diversas paisagens. (LOPEZ; MUBARAC, 2009, p. 38)

O artista consegue demonstrar com clareza o seu interesse particular na associação entre o pictórico e o gráfico. O desenho na matriz é construído pelo corte, uma vez cortado não há mais volta. Esse arquivo gravado pode multiplicar informações e no jogo de sobreposição de impressões e cores, ele fala em "jogo visual".

Assinale a alternativa correta.
a) Na prática de Fabrício Lopez, cada matriz é impressa uma única vez, já que, para o artista, na sua poética, o desenho tem apenas uma vida.

b) O artista dispensa desenhar sobre a matriz, ele sempre corta sem ter nenhuma anotação na superfície da madeira.
c) Para Fabrício, a distinção entre o tempo da gravura e o da pintura é irrelevante para a sua prática e poética pessoal.
d) Na póetica de Fabrício Lopez, a construção da paisagem se dá primeiramente na pintura para depois ser traduzida para a linguagem gráfica.
e) O jogo visual que permite que o desenho viva sobre diversas paisagens está no uso da xilogravura, na possibilidade da matriz ser um arquivo que pode se materializar sobre diversas formas.

Seção 3.3

Seriação, multiplicação, difusão, espaço

Diálogo aberto

Você e seus colegas já experimentaram várias formas de produzir estampas e já refletiram sobre seus usos na história e hoje em dia. Interessante pensar como existe um movimento de jovens artistas interessados em publicar livros, zines e cartazes. Vocês souberam que há um edital para participar de uma feira de publicações e querem participar, mas para isso é preciso enviar uma proposta de trabalho e um portfólio. Assim, vocês precisam se reunir para documentar o que já fizeram e propor pelo menos três cartazes do tipo lambe-lambe para serem vendidos na feira.

Diante disso, qual seria um assunto atual relevante para se fazer um cartaz? Quais são as questões do momento que mais se adequam às buscas individuais de vocês? Um cartaz precisa ter clareza e precisa resistir ao lugar que estará fixado. Então, você e seus colegas decidem que irão propor 3 cartazes com edições de 30 cópias cada. Como irão fazer isso? Apenas uma matriz? Impressão multicolorida? Na edição de 30 de cada matriz, as cópias serão exatamente iguais? Por quê?

Sendo assim, é necessário refletir sobre os meios. O artista Uruguaio Luiz Camnitzer, no artigo *O artista, o cientista e o mágico*, afirma:

> **Se a obra pode ser resolvida simplesmente com palavras, e se depois, em seu meio original, não fica um resíduo inexplicável, há algo que não está bem. Significa que a obra poderia ter sido realizada como uma peça literária e que portanto, não era necessário traduzi-la para a linguagem visual. (CAMNITZER, 2011, p. 53)**

Não importa o meio ou a técnica utilizada, quando se trata de arte, a materialização produz significado, portanto o produtor precisa estar atento sobre o que a materialidade carrega consigo e

a que usos ela pertence para esboçar sentidos. Assim, se você irá fazer um cartaz, pense sobre a utilidade dele, seus usos, sua relação com o espaço, sua forma particular de informar.

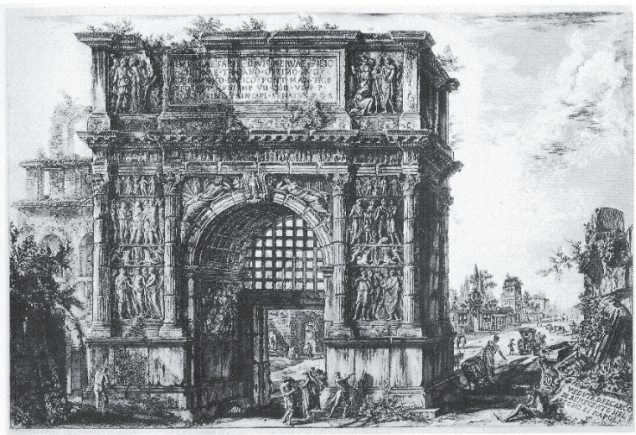
Não pode faltar

Daremos continuidade à pesquisa sobre os meios gráficos, pensando a sua capacidade de multiplicação, além da matriz como arquivo de informação, que permite a disseminação de uma imagem ou texto, e o suporte que torna móvel essa informação e faz com que ela se aproxime dos nossos corpos como objeto impresso. Você já fez várias experiências, gravou matrizes, imprimiu, testou suportes, tintas. Então sabe, por experiência, sobre o que estamos falando.

No nosso curso traçamos um caminho que partiu da invenção dos meios de reprodução. Sendo assim, identificamos os usos desses meios para a impressão de livros, mapas, santinhos, cartazes, papéis de parede e álbuns de imagens. Nesse sentido, vamos percebendo que muitas vezes os artistas organizavam séries e conjuntos de imagens que deveriam circular juntas. Lembre-se que na sua origem as gravuras eram consideradas objetos de biblioteca, não se destinavam às paredes como forma de decoração, isso só vai acontecer na Europa no final do século XVIII, pela demanda da pequena burguesia.

Também nesse século, um gênero de álbuns se torna muito popular, o da *Veduta*, das vistas arquitetônicas. Há uma curiosidade pelo antigo, pela ruína, pelo exótico. Roma era, e ainda é, uma cidade que se construiu em diversas camadas, e que surge da desconstrução e construção de seu passado. O artista e arquiteto Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) se dedicou a estudar as ruinas romanas, desenhando de observação, os sítios que eram lugares ermos e perigosos, segundo ele cheios de perigos, com cobras e até ladrões (catálogo Pinacoteca, 1997).

Figura 3.6 | Giovanni Battista Piranesi; Arco do triunfo de Trajano, 1778; água forte sobre papel, 48 X 69 cm



Fonte: <https://goo.gl/KXys8a>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Vale ler o parágrafo em que Giulio Carlo Argan descreve a obra de Piranesi, ele consegue nos fazer entender o porquê do artista utilizar o meio que usou:

> Na passagem dentre o *sensacionismo* da *veduta* e o idealismo neoclássico, Giovan Battista Piranesi (1720 – 78) prefere o isolamento à escolha. É vêneto, mas desde 1740 vive quase sempre em Roma. Tem formação vedutsta canalettiana; mas prefere a gravura à pintura. É arquiteto; mas constrói uma única igreja, pequena e estupenda, Santa Maria del Priorato. Não obstante, retrata em gravura os monumentos antigos, documenta com admirável exatidão os achados de Herculano, teoriza e polemiza sobre arquitetura. O antigo é agora objeto de uma ciência a arqueologia; a Antiguidade, o artista só pode admirá-la nostalgicamente, ou reevocá-la com a gravura (a pintura, a cor são realidades demasiadamente vivas), na harmonia melancólica, quase fúnebre, dos brancos e dos pretos. Santa Maria del Priorato parece feita com pedaços de antigas estruturas arquitetônicas bizarramente recompostas, arbitrariamente recombinadas como coisas das quais se perdeu a memória da antiga razão e função. E tudo nessa igreja é gravado com um traço forte e profundo, que se diria "entintado" como na gravura. A explicação

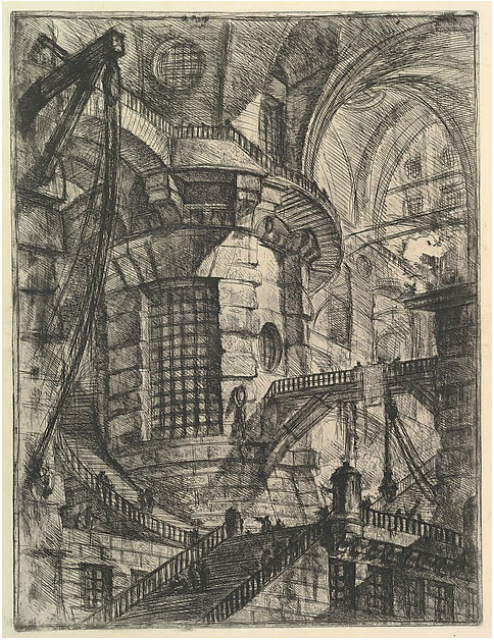
> disso encontra-se nos seus escritos sobre arquitetura. Inutilmente os teóricos modernos procuram reativar a genuína funcionalidade dos edifícios antigos, a pureza estrutural do templo grego: são meras conjecturas, pois a função, a vida do passado acabaram para sempre. O antigo é o que vemos nas ruinas, nos fragmentos corroídos, nos capitéis, nos frisos remanescentes. Comovem-nos precisamente porque são os vestígios de uma história que cumpriu o seu ciclo e encerrou-se: a natureza, envolvendo-os com suas trepadeiras ou desagregando-os com o sol e a água, retomou-os e os assimilou. E essas coisas só podemos vê-las assim como estão, arruinadas mas debilmente animadas pela luz. Portanto, não com a teoria mas, com o documento *visual* e com a fantasia pode-se conferir um sentido ao antigo. Polemiza com os teóricos que tecem hipóteses sobre a Antiguidade, uma Grécia "ideal", em que tudo seria simples e racional; não por espirito de nação defende Roma contra Grécia, mas por um sentimento profundo da história que toma de Vico, como demonstrou Calvesi. Como grandioso fragmento de uma vida que a humanidade viveu, a história pode ser revivida somente com a imaginação, como nos *Cárceres* (1745 e 1760-61), ou em sonho como nos Caprichos, ou deixando falar as ruinas, como na *Magnificiencia e arquitetura dos Romanos* (1761), ou confrontando-a com o presente nas vistas de Roma moderna. Imaginação e análise, nostalgia, entusiasmo e documentação alternam-se na sua obra [...] (ARGAN, 2013, p. 410 - 411)

Argan nos dá informações sobre a formação do artista. Piranesi é do Vêneto e aprendeu o estilo do pintor Giovanni Antonio Canal, Canaletto (1697 –1768), famoso pelas suas paisagens, especialmente pelas vistas de Veneza, e suas pinturas dramáticas e luminosas. Contudo, essa cor aprendida por Piranesi é abandonada, pois para ele o necessário é a linha da água-forte, o preto e branco, o papel e imagens construídas para documentar a ruína.

Para o historiador, a forma de pensar do artista e a relação que ele cria entre a gravura e uma documentação da ruina e do fragmento, enquanto memória, estaria até na forma de projetar um edifício. Suas imagens e seus escritos se opõem à visão classicizante de um dos maiores teóricos e historiadores da arte de seu tempo, Johann Joachim *Winckelmann* (1717 -1768). Ambos se conheceram em

Roma e discutiam publicamente sobre a arqueologia da antiguidade. No entanto, a forma de materializar seus argumentos era a forma da arte, a linguagem da gravura principalmente. Seus álbuns de vedutas e também os caprichos como os *Carceri d´ Invenzione* (cárceres de invenção), uma série composta por 14 imagens, que parecem ser prisões, de uma arquitetura impossível, sem começo ou fim e com figuras descritas com poucos traços, como sombras muito pequenas em relação a monumentalidade da arquitetura. As imagens foram pensadas como conjunto, um percurso entre espaços.

Figura 3.7 | Giovanni Battista Piranesi. Torre, do álbum *Carceri d´ Invenzione*, 1749. Água-forte sobre papel. 63 x 49.5 cm



Fonte: <https://goo.gl/DXmKnJ>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Figura 3.8 | Giovanni Battista Piranesi. Torre, do álbum *Carceri d´ Invenzione*, 1761. Água- forte sobre papel. 54.5 x 41.4 cm

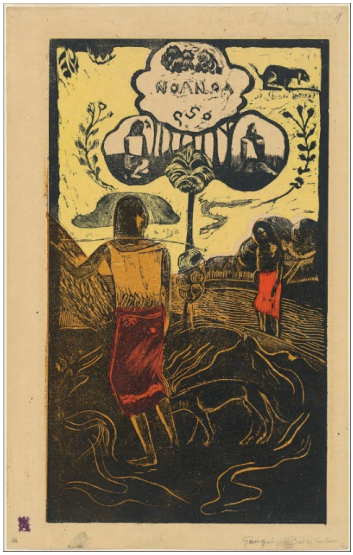
Fonte: <https://goo.gl/xEycGY>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Cerca de 10 anos depois Piranesi modificou todas as matrizes, acrescentando e retirando elementos, e aumentado o contraste geral do claro e escuro. Na primeira edição do conjunto a cor da tinta é quase sépia, na segunda edição temos um preto quente. Aqui temos o exemplo de uma artista que considerou as possibilidades de seriação e multiplicação, editando um conjunto, e que se aproveitou das informações contidas na matriz memória para retomar as imagens, dando-lhes nova forma.

No final do século XIX, o artista Paul Gauguin (1848-1903) também utilizou a forma do álbum para reunir xilogravuras sobre sua primeira estadia do Taiti. O trabalho se chama *Noa Noa, noa* e significa fragrância no idioma do Taiti, a tradução mais correta seria *Fragante, Fragante*. O artista francês queria ir ao encontro de uma realidade sem os tabus e regras da sociedade europeia, em um lugar onde homem e natureza estivessem mais integrados. Diante disso, em 1891, Gauguin abandonou a Europa e instalou-se na ilha. Ali desenvolveu um diário que pretendia publicar, a princípio, como um romance que deveria ter o mesmo nome do álbum. Em

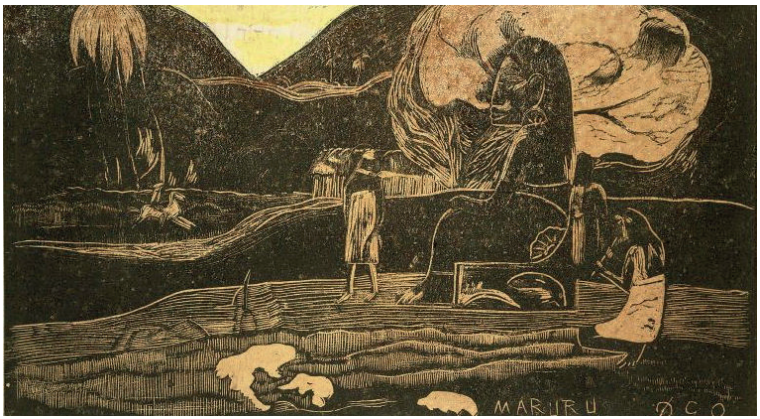
1893, retornou à França, fez uma exposição e publicou o álbum de xilogravuras. As matrizes foram trabalhadas ainda no Taiti, terminadas e impressas na França.

Figura 3.9 | Paul Gauguin. Capa do álbum *Noa, Noa,* 1893/94. 15 xilogravuras sobre papel. 35.5 x 20.5 cm



Fonte: <https://goo.gl/6GR2ir>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Figura 3.10 | Paul Gauguin. Imagem do álbum *Noa, Noa*,1893/94. Xilogravura sobre papel. 35.5 x 20.5 cm



Fonte: <https://goo.gl/dKAfC2>. Acesso em: 22 dez. 2017.

O álbum teve uma primeira tiragem de 30 cópias. Nesse trabalho, em que o artista tentava narrar sua experiência em uma outra sociedade, ele ousou usar diversos tipos de papel, tintas coloridas, além de intervir manualmente, com aquarela e guache nas imagens, procedimentos que não eram usuais para edições de álbuns.

O álbum engloba um conjunto de imagens que estão reunidas por um assunto em comum, são pensadas para serem vistas em conjunto. Um álbum pode até ser composto por imagens de vários artistas e pode conter imagens construídas com diversas técnicas, mas há sempre algo em comum entre elas. As folhas estão contidas em uma capa, pasta ou caixa, que permite que sejam visualizadas conforme a escolha do leitor, e digo leitor, porque a relação entre o álbum e o corpo de quem segura as folhas é similar a do leitor de um livro.

Temos uma relação diferente com o formato cartaz. Ele é pensado para habitar um espaço de circulação e comunicar uma mensagem de maneira rápida. Não tem um tamanho definido, mas precisa se fazer notar, assim costuma ter um tamanho próximo ao A3, 30 X 40 cm. Hoje também recebe o nome de pôster, banner e evolui para um tamanho monumental, o do outdoor. No início do século XX o artista francês Toulouse Lautrec (1864-1901) ficou muito conhecido por seus cartazes para espetáculos na casa de show parisiense Moulin Rouge. Seus cartazes eram feitos em litografia e estima-se que tenha feito por volta de 350 litografias, entre cartazes, ilustrações de livros e álbuns.

Figura 3.11 | Toulouse Lautrec e o Sr. Tremolada de Mlle. Gerente do Moulin Rouge, 1897, Paris, França. 61.7×80.4 cm

Fonte: <https://goo.gl/sQMPbR>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Figura 3.12 | Henri de Toulouse Lautrec. *La troupe Eglantine*, 1895-6. Litografia sobre papel

Fonte: <https://goo.gl/8Tc7vG>. Acesso em: 22 dez. 2017.

O desenho de Lautrec é muito livre e sinuoso, deixa áreas inacabadas, é ágil. Perceba a composição do cartaz: três áreas de cor em diagonal para o chão, as saias e o fundo amarelo. Essas diagonais, por sua vez, são cortadas por outras indicadas pelas pernas das bailarinas. No canto inferior esquerdo, o artista separou um espaço para o texto, indica-se ali o nome do grupo e das quatro bailarinas. O símbolo à esquerda de tudo é a assinatura do artista. O cartaz foi feito para ser pregado nas imediações da casa de show e apresentar umas das principais atrações da casa, um grupo de dançarinas de can-can. Esse cartaz tinha uma forte relação com o lugar. Outros cartazes podem ser pregados em qualquer lugar para transmitir a mesma mensagem, como os cartazes de propaganda política.

O formato do cartaz também foi muito explorado pela vanguarda construtiva Russa. Em um movimento que pretendia levar a arte para o cotidiano, muitos artistas acreditaram na potência dos formatos entendidos como utilitários, também como forma de propagar um novo modo de vida em alinhamento com a revolução comunista soviética. Dentre eles podemos destacar El Lissitzky (1890-1941), Alexander Rodchenko (1891-1956), Lyubov Popova (1889-1924) e Gustav Klutsis (1895-1938), deste último podemos ver o cartaz a

seguir (Figura 3.13). Todos esses artistas se envolveram na criação de modos de produção que aliavam técnicas como a gravura e a fotografia, tendo em vista a melhoria da qualidade visual dos objetos do cotidiano como ponto de partida para uma nova ética social, a arte não seria privilégio de alguns.

Figura 3.13 | Gustav Klutsis (1895-1938). *Trabalhadores e trabalhadoras: todos votem nas eleições soviéticas*, 1930

Fonte: <https://goo.gl/pEmmf8>. Acesso em: 22 dez. 2017.

A imagem é objetiva e assertiva. Na mensagem várias mãos e rostos representam, unidos, uma única força. Três cores criam contraste suficiente para chamar a atenção: preto, branco e vermelho – vermelho, também, a cor da revolução e da bandeira soviética.

Atualmente tem se usado bastante o termo publicação para se falar de cartazes, folhetos, cartões e livros produzidos por artistas, e muitas feiras de publicações tem acontecido. A diminuição do custo da impressão a laser, digital e o *offset*, além da melhoria das impressoras a jato de tinta, tem permitido que jovens empreendedores se lancem na edição e publicação de seus trabalhos.

Quantas estampas você selecionou? Quais seus critérios de seleção? Como a seleção aponta para aquilo que te motivou a gravar a estampa?

Assimile

Nesta unidade estudamos a construção de imagens poéticas, pensando o percurso criador, tendo as práticas gráficas como parâmetro. As técnicas gráficas utilizadas como prática artística são técnicas vividas, segundo o professor e artista Marco Buti. A técnica genérica de manual ganha sentido no contexto da prática e dentro da trajetória de um artista podemos identificar o uso das técnicas como trajetória poética e trajetória de criação de sentido. Na prática contemporânea os artistas se valem de diversas técnicas e meios, dependendo das "perguntas" que pretendem fazer.

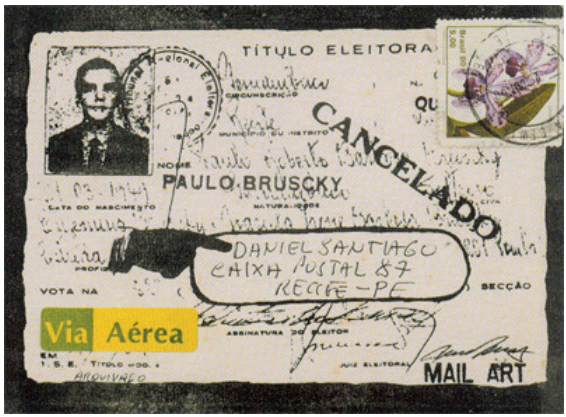
Os meios de reprodução permitem a circulação. A possibilidade de repetição faz circular informações visuais. As imagens circulavam em livros e em álbuns. Os artistas contemporâneos também usam esses formatos.

O conceito de repetição e de série está intrínseco na matriz. Muitos artistas utilizam a matriz como arquivo e tiram partido da possibilidade de, a cada impressão, ter uma versão diferente dessas informações contidas na matriz. Assim, a repetição leva à diferença.

Os meios de reprodução de imagem circulam no espaço da cidade, assim, a prática artística contemporânea se vale dessa premissa para criar inserções no tecido urbano, com cartazes, instalações, adesivos e outdoors. Para ações como essas, que veremos mais adiante, meios tradicionais se unem a meios digitais, resultando em imagens hibridas.

É comum que os artistas hoje não se concentrem em um único meio ou técnica. As publicações podem ser feitas com os meios que estiverem à disposição, de acordo com a necessidade dos projetos. A mistura de meios sempre foi possível e se intensifica com as poéticas conceituais. Talvez você já tenha estudado a história da arte nos anos 70, na América Latina. Em uma época de censura intensa e dificuldade em atravessar fronteiras, muitos artistas se envolveram em dinâmicas de mail arte (arte correio). Postais, cartazes, cartas e impressos, em geral, circulavam e atravessavam fronteiras como as pessoas não poderiam. O recifense Paulo Brusky (1949) é um dos artistas que promoveu dinâmicas de obras múltiplas e circulantes. Hoje suas obras estão espalhadas em diversas coleções mundo a fora.

Figura 3.14 | Paulo Brusky, TÍTULO de Eleitor Cancelado, 1980. Cópia fotostática, selo e etiqueta sobre papel, 12.20 cm x 16.50 cm, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam)



Fonte: <https://goo.gl/MwjXai>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Em seu texto *Arte Correio e a grande rede*: hoje, a arte é este comunicado, Paulo afirma:

> A Arte Correio (Mail Art), Arte por Correspondência, Arte Postal, Arte a Domicílio ou qualquer outra denominação que receba não é mais um "ismo", e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos, e as razões são simples: anti-burguesia, anti-comercial, anti-sistema etc.
> Essa arte encurtou as distâncias entre os povos e países, proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na Arte Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia. (BRUSKY, 2006, p. 374)
> Essa arte encurtou as distâncias entre os povos e países, proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na Arte Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia. (BRUSKY, 2006, p. 374)

A Arte Correio (Mail Art), Arte por Correspondência, Arte Postal, Arte a Domicílio ou qualquer outra denominação que receba não é

mais um "ismo", e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos, e as razões são simples: anti-burguesia, anti-comercial, anti-sistema etc.

Essa arte encurtou as distâncias entre os povos e países, proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na Arte Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia. (BRUSKY, 2006, p. 374)

A fala do artista testemunha sua intenção ao desenvolver a sua dinâmica de trabalho. Assim, uma técnica nunca é um meio neutro, como estamos sempre percebendo, mas está implicada na trama social.

As imagens constituídas por diversos meios têm sido chamadas de imagens híbridas. Um dos precursores desse modo de constituir imagens foi o artista americano Robert Rauschenberg (1925-2008). Acostumado com processos de *assemblages* nas suas esculturas e pinturas, levou esse pensamento, fundamentalmente o da colagem, para a sua pesquisa com os meios gráficos, serigrafia, gravura em metal e litografia. Suas obras têm grandes formatos e utilizam muito a imagem fotográfica. O artista Fernando Vilela trabalha com impressões em xilogravuras sobre fotografias de grande formato. Com suas imagens e esculturas o autor criou instalações nas quais leva ao limite as linguagens para dar conta da experiência com o espaço urbano contemporâneo.

Exemplificando

Em 2008, o Instituto Tomie Ohtake recebeu a mostra Robert Rauschenberg, um recorte das obras gráficas. No link a seguir você terá acesso a um vídeo da instituição que apresenta imagens e entrevistas com especialistas sobre as obras do americano. Disponível em: <https://goo.gl/DTRDW6>. Acesso em: 22 dez. 2017.

O trabalho de Fernando Vilela pode ser melhor compreendido nesta entrevista concedida ao programa Metrópole, da TV Cultura, em 2011, por ocasião de sua exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://goo.gl/njQSzN>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Em seu site podemos ver os ambientes criados por suas obras que se expandem pelo espaço. Disponível em: <https://goo.gl/phL1Yk>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Na última seção conhecemos o artista alemão Thomas Kilpper, que gravava em assoalhos de edifícios, imprimia em papel e tecido e os colocava no espaço externo dos prédios. A artista brasileira Regina Silveira, que iniciou sua prática artística na gravura em Porto Alegre, desenvolveu seu trabalho com imagens pensando na questão da matriz como arquivo e no suporte de forma ampliada. Atualmente ela utiliza processos digitais, imprime suas imagens em vinil autocolante e as aplica sobre grandes superfícies, como edifícios. A artista já fez intervenções em diversas cidades, aqui em São Paulo cobriu todo o MASP com uma imagem que parecia um bordado ponto cruz representando nuvens.

Pesquise mais

O assunto principal das obras de Regina Silveira é a representação. Quais as formas de representar o mundo? Como aprendemos essas formas?

Para entender melhor a relação entre as práticas gráficas de multiplicação de imagem e a obra da artista visite o site, disponível em: <http://reginasilveira.com/>. Acesso em: 22 dez. 2017.

E assista a entrevista com a artista:

ITAÚ CULTURAL. **Luz e Sombra - Sérgio Roizenblit - Ocupação Regina Silveira (2010) [parte 1]**. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/rRR1EG>. Acesso em: 22 dez. 2017.

Nesta Unidade não abordamos apenas a xilogravura, você foi apresentado às obras de vários artistas para poder refletir sobre a relação forma conteúdo em práticas artísticas que fazem uso de vários meios e linguagens. Esperamos que isso se reflita na sua prática, que ela possa ser exercitada de forma mais livre transitando por quaisquer meios que forem necessários.

Sem medo de errar

Esta situação problema deve ser realizada em grupo.

A proposta é executar três cartazes para serem oferecidos em uma feira de publicações, pois o edital dessa feira pede 3 propostas para cartazes. O grupo precisa enviar uma cópia de cada um. E para isso, será necessário se reunir para decidir como irão elaborá-los. O melhor a fazer seria pensar sobre o assunto e, depois, realizar alguns esboços para, então, decidir quais técnicas e processos usar, qual o tamanho, como e onde imprimir. Sejam ousados, utilizem diversas matrizes e cores e, para que o cartaz chame atenção, optem pelo tamanho A2, no mínimo.

As informações desta seção abordaram bastante a relação forma conteúdo nas obras de diversos artistas. Assim, foquem as suas conversas nesse ponto. É essa relação que irá ser avaliada pela comissão julgadora, é essa relação que aponta para os sentidos que as obras irão tocar.

Faça valer a pena

1. O artista Paulo Brusky afirma:

> Os artistas teorizam sobre o movimento, e surgem os espaços substituindo galerias e museus. Os envelopes/postais/telegramas/selos/faxes/cartas, etc. são trabalhados/executados com colagens, desenhos, ideias, textos, xerox, propostas, carimbos, música visual, poesia sonora, etc. e enviados ao receptor ou aos receptores, como é o caso do Postal Móvel e do Envelope de Circulação, que, depois de passar pelas mãos de diversas pessoas/países, retorna ao transmissor, tornando-se um trabalho bumerangue. O correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra. Sua burocracia é quebrada, e seu regulamento arcaico é questionado pelos artistas. Enviar uma escultura pelo correio não é Arte Correio: "Quando se envia uma escultura pelo correio, o criador limita-se a utilizar um meio de transporte determinado para transladar uma obra já elaborada. Ao contrário, na nova linguagem artística que estamos analisando, o fato de que

a obra deve percorrer determinada distância faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio, e esse fato condiciona a sua criação (dimensões, franquias, peso, natureza da mensagem, etc.)". Esse trecho do artigo Arte Correio: uma Nova Forma de Expressão, dos artistas argentinos Horácio Zabala e Edgardo Antonio Vigo, define muito bem a utilização/veiculação do correio como arte. (BRUSKY, 2006, p. 375)

Segundo Paulo Brusky, o uso do correio é parte constituinte das obras que ele chama de Arte Correio, sendo a estrutura da obra. Sendo assim, assinale a alternativa correta:

a) Toda obra que circula pelo meio postal pode ser chamada de Arte Correio.

b) Uma escultura enviada pelo correio se torna Arte Correio.

c) A distância percorrida pela obra não pode fazer parte de sua estrutura.

d) Todo o sistema do correio, os carimbos, os selos, os envelopes e o circuito percorrido pela obra constituem a sua estrutura.

e) Mesmo que a obra não tenha sido criada com o fim específico de circular pelo correio, se ela entrar nesse circuito ela se tornará Arte Correio.

2. Segundo Paulo Brusky:

A Arte Correio surgiu numa época em que a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto que a arte oficial, cada vez mais, acha-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo a toda a uma realidade para beneficiar uns poucos: burgueses, marchands, críticos e a maioria das galerias que exploram os artistas de maneira insaciável. (BRUSKY, 2006, p. 375)

Nesse contexto ele aponta:

A I Exposição Internacional de Arte Correio no Brasil foi realizada no Recife, em 1975, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, e, afora os problemas causados pela burocracia ultrapassada dos Correios, existiram, quase que exclusivamente na América Latina, dificuldades com a censura, que fechou, minutos após a sua abertura,

a II Exposição Internacional de Arte Correio, realizada no dia 27 de agosto de 1976, no hall do edifício-sede dos Correios do Recife (Brasil), que patrocinou a amostra. Essa exposição, que contou com a participação de 21 países e 3 mil trabalhos, só chegou a ser vista por algumas dezenas de pessoas e, além da exposição, os artistas-correio brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago, organizadores do evento, foram arrastados para a prisão (incomunicáveis) da Polícia Federal, enquanto os trabalhos só foram liberados depois de um mês. Afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas e anexadas ao processo policial até a presente data. O outro fato absurdo ocorrido dentro das "repressões culturais" na América Latina foi o aprisionamento, pelo governo uruguaio, dos artistas-correio Clemente Padin e Jorge Caraballo, de 1977 até 1979. Em abril de 1981, o artista-correio Jesus Caldamez Escobar foi sequestrado pela força militar ditatorial de El Salvador e só não foi assassinado porque conseguiu fugir e exilar-se no México. É sempre assim. Os que pretendem ser "donos da cultura" tentam impor sempre os seus "métodos". (BRUSKY, 2006, p. 375)

O texto aponta que a Arte Correio serviu como dinâmica para burlar a censura e fazer circular propostas artísticas sem que as pessoas precisassem cruzar fronteiras. No depoimento do artista percebemos como, mesmo assim, os artistas se arriscaram para trocar informações e propostas.

Assinale a alternativa que concorda com o texto:
a) A II Exposição Internacional de Arte Correio, realizada no dia 27 de agosto de 1976, no hall do edifício-sede dos Correios do Recife (Brasil), não teve patrocínio dos Correios.
b) A II Exposição Internacional de Arte Correio (1976) foi censurada e os artistas Paulo Brusky e Daniel Santiago foram presos pela polícia federal, mesmo a exposição tendo contado com o patrocínio dos Correios.
c) A arte correio garantia o anonimato absoluto aos artistas. Assim, nenhum deles em toda a America Latina foi preso por se opor a política do Estado.
d) Os chamados "donos da cultura" na America Latina, durante a década de 1970 estavam abertos às opiniões contrárias as suas.
e) A I Exposição Internacional de Arte Correio no Brasil foi realizada no Recife, em 1975, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, ficou aberta várias semanas antes de ser censurada.

3. O artista mexicano Ulises Carrión (1941-1989) trabalhou com a poética do livro de artista, e também com publicações e Arte Correio. Em 1975 ele abriu a sua própria livraria para publicar e vender livros de artistas em Amsterdã, a *Other books and so*. Também em 1975, ele escreveu uma espécie de manifesto, de nome *A nova arte de fazer livros*.

> Um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro é também uma sequência de momentos.
> Um livro não é um mostruário de palavras, nem um saco de palavras, nem um portador de palavras.
> Um escritor, ao contrário da opinião popular, não escreve livros. Um escritor escreve textos.
> (...) O livro é uma sequência espaço-temporal.
> O livro existiu originalmente como recipiente de um texto (literário).
> Mas o livro, considerado como uma realidade autônoma, pode conter qualquer linguagem (escrita), não somente a linguagem literária, até mesmo qualquer outro sistema de signos (...)
> Na velha arte o escritor escreve textos. Na nova arte o escritor faz livros.
> Fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de um sequencia paralelas de signos sejam linguísticos ou não. (CARRIÓN, 2011, p. 7-15)

Para o artista, o livro deve ser considerado uma plataforma, uma forma com possibilidades únicas para ele e uma sequência espaço temporal. Carrión desenvolve o argumento de que, no livro de artista, o produtor precisa pensar nessa forma de leitura e no tempo que o sujeito gasta para conhecer o livro.
Enunciado:
Assim, assinale a alternativa correta:
a) O livro é um lugar que contém palavras e somente palavras.
b) O livro é uma plataforma neutra, sem especificidades intrínsecas.
c) O livro é uma sequência de momentos organizados pelo seu produtor como um caminho a ser percorrido, uma sequência espaço temporal.
d) Na nova arte o escritor continua a fazer textos e o artista imagens.
e) O livro não é uma realidade autônoma.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana 3 – de Michelangelo ao Futurismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

BUTI, Marco. A Gravação como Processo de Pensamento. **Revista USP**, n. 29, mar./abr./maio, 1996. Disponível em: <https://goo.gl/Dw3y5w>. Acesso em: 20 dez. 2017.

BRUSKY, Paulo. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs). **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 374.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/arte, 2011.

CAMNITZER, Luis. O artista o cientista e o mágico. **Revista Humboldt** 104,Goethe Institut, 2011. Disponível em: <https://goo.gl/G6oxFV>. Acesso em: 23 fev. 2018.

INSTITUTO LIVIO ABRAMO. **O profundo mistério dos horizontes inacabados**. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/oRqYZN>. Acesso em: 20 dez. 2017.

LOPEZ, Fabrício; MUBARAC, Claudio. **Valongo**: xilogravuras de Fabrício Lopez. (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

Projeto poético: Xilo, Serigrafia e processos híbridos

Convite ao estudo

Projeto poético é uma expressão que contempla o desenvolvimento da obra de um artista. Para desenvolver uma obra, entendida aqui não como um objeto único, mas como um conjunto, o sujeito desenha um caminho. Não quer dizer que o produtor planeje cada etapa com precisão, não estamos falando aqui de projeto técnico, como o projeto de uma casa.

O projeto neste caso é vontade e busca, projetar é lançar à frente, ao futuro. Assim, projeto poético é o desenvolvimento de uma vontade de criar sentido utilizando-se de uma ou mais linguagens. Aqui nosso campo de investigação são as artes gráficas, mais precisamente a gravura.

Neste momento iremos refletir sobre a dinâmica do fazer e dos processos, em como estes materializam sentidos e intenções. Para isso iremos nos debruçar, como já fizemos, nos trabalhos de alguns artistas. Seus trabalhos irão nos ajudar a entender questões complexas. Junto aos textos teóricos, iremos configurar um panorama para a prática artística, seja na artesanalidade ou na produção de sentido junto ao observador/participador.

Nesta nova situação-problema abordamos uma situação que tem se tornado comum, faz parte do cotidiano de artistas, a da produção de projetos para editais. E como o número de feiras de publicações tem crescido nos últimos anos, sugerimos uma situação em que o edital seja para a participação em eventos deste tipo. Uma feira de publicação é um evento que tem duração curta, um ou dois dias, e reúne vários produtores, coletivos, editoras de pequeno porte e

artistas com a intenção de vender seus trabalhos. As feiras são organizadas pelos próprios produtores e podem ou não contar com o apoio de instituições públicas ou privadas. É uma forma de ir até o público, criando um contato mais direto entre produtor e consumidor.

Você já foi em um evento como esse? Consegue pensar no que gostaria de produzir para ele? Ou até mesmo será que já não tem algo que seria interessante mostrar numa situação destas?

Zine, cartaz, livro, camiseta são vários os suportes passíveis de serem utilizados. A ideia é que a pessoa possa também levar consigo o objeto, usufruí-lo. Com estas informações você será provocado a produzir e organizar a sua produção.

Bons estudos!

Seção 4.1

Desenvolvimento de projeto artístico

Diálogo aberto

Você soube de um edital para participar de uma feira de publicações. Podem participar coletivos e artistas individuais. O edital pede um portfólio contendo fotos de cinco trabalhos anteriores, em papel, para serem apresentados e comercializados na feira e uma proposta para um trabalho que possa ser vestido. A ideia deste edital é que além das publicações em papel, as pessoas possam vestir arte. O edital determina que podem ser utilizadas camisetas, e que o tema é memória. Para participar do edital você deve ter cinco publicações, assim, reúna amigos e forme um coletivo. Com os trabalhos em mãos é preciso registrá-los, fazer a ficha técnica e montar um portfólio. Como fazer isso?

Uma ideia é que cada pessoa faça o que sabe fazer melhor, seja fotografar, diagramar ou escrever. É necessário que o grupo apresente seus interesses, suas propostas de trabalhos, de assunto e de pesquisa técnica-formal. Também é necessário que cada trabalho seja apresentado de forma breve, por não mais que um parágrafo.

A proposta inclui a criação de um trabalho que possa ser vestido. Sobre isto, como pensar uma imagem ou texto que não seja um lugar comum, uma figura de efeito? Como pensar um objeto de vestir como objeto artístico? É necessário fazer uma pesquisa. É necessário listar todas as demandas e partir para a busca de referências, se cercar das informações, discutir o assunto e mãos à obra.

Não pode faltar

Nesta unidade continuamos a desenvolver uma pesquisa em gravura que deverá acontecer na sua prática trabalho, pesquisa prática e teórica. Mas, com a produção de um trabalho, um produto deste processo. O caminho será pensar a produção da intenção à

materialização, incluindo a busca de referências. Podemos perceber isso analisando o depoimento de outros artistas. A pesquisadora Cecilia Almeida Salles, em seu livro "Gesto inacabado", se debruça na análise da obra de artista como um conjunto do qual fazem parte arquivos, esboços, referências, depoimentos, seu objeto de análise é o processo poético e não apenas um conjunto de obras acabadas. Ela indaga os corpos de obras em suas escolhas, e até naquilo que foi abandonado e afirma:

> **O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer de um artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no conteúdo das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto (2013, p. 46)**

Ela denomina obra individual de momento singular, o grande projeto é composto por princípios éticos e estéticos formados por escolhas. Cecília continua: "Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se pensar cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto." (2013, p. 46). Assim, cada obra antecipa ou projeta o caminho poético do corpo de obra do artista. Muitas vezes o artista só se dá conta com clareza, sobre o seu caminho, ao olhar para aquilo que foi feito, tenha dado certo ou não. As séries de tentativas e erros fazem parte do processo, os acidentes trazem dados importantes para o conjunto das experimentações de uma obra.

> **Não há, portanto, uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação. Trata-se de um conjunto de princípios que colocam uma obra em criação específica e a obra de um**

artista como um todo em constante avaliação e julgamento. (SALLES, 2013, p. 47)

A autora fala de tendências em oposição a uma teoria fechada. Não se trata de um programa fechado para uma obra inteira, mas de tendências que o artista vai identificando no seu processo de trabalho. As questões que o guiam vão organizando a pesquisa, esta, por sua vez, gera mais questões, e pode mudar os rumos da investigação. Como você organiza seu trabalho? Por onde começa um trabalho? Como colhe referências?

Na prática contemporânea é comum que os artistas não se fixem em uma única linguagem ou técnica. Assim como também é comum trabalharem em grupo, com assistentes ou mesmo terceirizando a fatura do trabalho. Se o artista precisa - digamos - fazer a captação de imagens, ele pode contratar um profissional para isso. O artista não precisa dominar todo o processo material, ele precisa ter consciência das suas questões e propostas para orientar a fatura.

Exemplificando

O artista sul africano William Kentridge tem sua prática muito baseada no desenho. Ele entende que o desenho pode acontecer em diversos meios. Produz gravuras, animações, vídeos, esculturas, instalações, performances e cenários. O Instituto Moreira Salles trouxe para a sua sede no Rio de Janeiro, em 2012, a exposição Fortuna, uma espécie de retrospectiva de sua obra. Nesta ocasião ele fez uma palestra falando sobre seu trabalho e a forma como a exposição foi montada. Para saber mais sobre o processo poético de Kentridge, assista ao vídeo de sua palestra disponível em: <https://tvuol.uol.com.br/video/palestra-de-william-kentridge-sobre-a-exposicao-fortuna-0402CC18336AE4914326>. Acesso em 25/01/2018.

O ateliê do artista atualmente pode ter várias configurações. Vele a pena refletir um pouco sobre a dinâmica do trabalho do artesão para entender melhor o ateliê de gravura hoje. Durante a Idade Média, na Europa, e em alguns países, mesmo depois, os artesãos

desenvolviam seus produtos do início ao fim, em seus ateliês. Os ateliês eram lugares de produção, mas também de ensino, os mestres ensinavam seus aprendizes. O ateliê era a casa do mestre e os aprendizes, muitas vezes, moravam lá também. O mestre tinha uma maneira de fazer, um estilo, que era ensinado ao aprendiz, se ele dominasse aquela técnica poderia então abrir seu próprio ateliê. Para ter um ateliê, um artesão precisava se registrar numa guilda ou corporação de ofícios, uma organização de artesãos que administrava a prática de determinadas produções, como a gravura, a carpintaria, a ourivesaria e muitas outras, nas cidades.

Hoje os ateliês de gravura não são assim, porque na prática artística atual não temos a figura de um mestre que irá transmitir um estilo aos seus pupilos. Mas a organização artesanal ainda é importante. No Renascimento, artesanato e arte foram separados, para que a última pudesse se afirmar como produtora de conhecimento a primeira ganhou a fama de ser apenas técnica e nenhuma criação autêntica de sentido. Então o que é artesanato? Será que ainda existe artesanato hoje? E se existe, o que é? O sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennett (1943) diz que o artesanato é "a habilidade de fazer as coisas bem-feitas". Segundo ele:

> **Habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo (...) é aplicável ao programador de informática, ao médico e ao artista "(...) todo o bom artesanato mantém um diálogo entre as práticas concretas e o pensamento (...) a conexão entre a mão e a cabeça se desenvolve em domínios tão distintos como a alvenaria, a cozinha, o design de um pátio de recreio ou a execução de uma peça musical para violoncelo... (2009, p. 210, 21)**

Sennett está argumentando que a habilidade artesanal não é apenas a manualidade, não está no gesto, mas na atenção. É o desejo de um trabalho bem feito, ele estende o conceito de artesanalidade até mesmo para o trabalho do programador de TI. (2009). O artesão se define pela ligação entre a mão e a cabeça, ou seja, entre a materialidade e as ideias. Um aplicativo pode ser chamado neste caso de materialidade, ele é coisa, ele é plataforma, tem usuários. O

programador tece com fórmulas abstratas a interface para o usuário, assim como um marceneiro faz uma mesa, parte da ideia abstrata, do conhecimento técnico aprendido e realiza o objeto.

Reflita

Ainda sobre a artesanalidade podemos refletir sobre o assunto a partir das seis características do trabalho artesanal ou do artesão segundo o sociólogo C. Wright Mills (1916-1962):

I.

A esperança de fazer um bom trabalho (...) é a esperança de produto e a esperança de prazer no próprio trabalho; a suprema preocupação, toda atenção, é com a qualidade do produto e a maestria de seu fabrico. Há uma relação interna entre o artesão e a coisa que ele faz, desde a imagem que primeiro forma dela até sua conclusão (...)

II.

O artesão tem uma imagem do produto acabado e, mesmo que não o faça inteiro, vê o lugar de sua parte no todo e, por conseguinte, compreende o significado de seu esforço em termos desse todo. A satisfação que o resultado lhe proporciona inspira os meios de alcançá-lo, e desse modo seu trabalho não é apenas significativo para ele, mas participa da satisfação que ele tem no produto e que o completa. Ainda que o trabalho, em alguma de suas fases, tenha a nota da labuta, do aborrecimento e da lida mecânica, o artesão é transportado através desses momentos críticos por intensa expectativa. Pode até obter satisfação positiva em encontrar uma resistência e vencê-la, sentindo seu trabalho e sua vontade como poderosamente vitoriosos sobre a recalcitrância dos materiais e a malícia das coisas. (...)

III.

O trabalhador é livre, para iniciar o trabalho segundo seu próprio plano e, durante a atividade pela qual o trabalho é moldado, é livre para modificar sua forma e a maneira de sua criação. (...) Seus problemas e dificuldades devem ser resolvidos por ele, em termos da forma que deseja que o resultado final assuma. (...)

IV.
À medida que confere a seu trabalho a qualidade de sua própria mente e habilidade, está também desenvolvendo sua própria natureza; nesse sentido simples, vive no seu trabalho e através dele, e esse trabalho manifesta e revela para o mundo.
(...)
V.
No padrão do artesão não há ruptura entre trabalho e diversão, entre trabalho e cultura. Caso se entenda que a diversão é uma atividade, exercida por si mesma, sem nenhum objetivo além da gratificação do autor, então o trabalho seria uma atividade realizada para criar valor econômico ou algum outro resultado velado. Diversão é algo que fazemos para estarmos prazerosamente ocupados, mas se o trabalho nos ocupa prazerosamente, é também diversão, ainda que seja sério, como o brincar é para a criança. (...) O artesão ou artista se expressa ao mesmo tempo e no mesmo ato em que cria valor. Seu trabalho é um poema em ação. Trabalha e se diverte no mesmo ato. (...)
VI.
O trabalho do artesão é a mola mestra da única vida que ele conhece; ele não foge do trabalho numa esfera separada do lazer; leva para suas horas de ócio os valores e as qualidades desenvolvidos e empregados nas horas de trabalho. (...) Para dar a seu trabalho o frescor da criatividade, o artesão deve por vezes abrir-se àquelas influências que só nos afetam quando nossas atenções estão relaxadas.

De todo o modo, para nossos propósitos é suficiente saber que, em diferentes momentos e em diferentes ocupações, o trabalho que o homem faz assumiu uma ou mais características do artesanato. (MILLS, C. Wright. Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 59 – 63).

No modo de trabalho do artista temos várias dessas características. Ele controla o processo, no sentido da atenção, do início do planejamento até a sua entrega ao outro, ao usuário, ao espectador,

ao leitor, ao participante. Mesmo que não saiba a forma final de seu trabalho, ele domina o processo.

Assim, as práticas contemporâneas podem acontecer em embricamentos, encontros de linguagem, encontros de técnicas, mesmo na constituição de uma imagem. Não é um procedimento novo misturar técnicas, podemos perceber isso na obra do artista holandês Hercules Segers (1589/90-c.1640). As imagens que ele deixou são muito experimentais (Figura 1), em uma época em que os artistas imprimiam quase que somente em preto ou sépia, ele misturava cores de tinta à óleo na impressão e ainda pintava com aquarela as impressões. Utilizava papéis coloridos e tecidos como suporte. Suas imagens eram muito singulares, paisagens montanhosas feitas por um artista que residia em um pais quase sem montanhas. Imagens fantásticas de uma paisagem mais inventada do que observada, são atmosferas quase de sonho.

Figura 4.1 | Hercules Segers. Vale montanhoso com campos cercados. Água forte e ponta seca sobre papel azul claro, com adição de aquarela rosa e azul. 22,5 X 48 cm.

Fonte: Rijksmuseum, Amsterdam. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/hercules-segers/objects#/RP-P-OB-840,5>. Acesso 25/01/2018.

Podemos chamar as imagens que utilizam mais de uma técnica, de imagens híbridas. Principalmente a partir da segunda metade do século XX, no pós-guerra as imagens híbridas podem se utilizar de processos fotográficos e de alta tecnologia.

Artistas americanos como Andy Warhol (1928-1986) e Robert Rauschenberg (1925-2008) cruzavam linguagens e técnicas em

seus trabalhos, suas gravuras se utilizavam de técnicas fotográficas, principalmente na serigrafia e na litografia, no caso de Rauschenberg. A eles interessava utilizar técnicas da propaganda e da moda para produzir obras que tencionavam a relação entre meio e mensagem. Uma propaganda precisa ser direta, uma obra de arte é ambígua. A tensão entre forma e sentido pode produzir ambiguidade. A propaganda e o mercado estão preocupados em produzir mais por menos e gerar lucro. Obras de arte, ao manter sua ambiguidade podem fazer refletir sobre estas relações de controle e consumo, revelando o fascínio que o universo do consumo exerce sobre nós.

Assimile

O filósofo americano Arthur Danto pensava as ações de Warhol, com suas provocações, como uma forma de filosofia, ou que a filosofia deveria ser tão instigante e inquieta como a obra do artista, em seu ensaio *O filósofo como Andy Warhol*, ele escreve:

> (...) acredito que entre as grandes contribuições de Warhol para a história da arte está o fato de que ele colocou a prática artística no nível de uma autoconsciência filosófica jamais atingida. Hegel havia proposto que a arte e a filosofia, em seus termos, são dois "momentos" do Espírito Absoluto. (A religião era um terceiro). Em certo sentido, se ele estiver certo, deve haver uma identidade básica entre eles, e Hegel acreditava que a arte preencheria o seu destino histórico e espiritual quando a sua prática fosse revelada como um certo tipo de filosofia em movimento.
> Que alguém tão astuto como Warhol escolhesse disfarçar a sua profunda seriedade por trás do que, nos anos sessenta, era considerado eclético traz, logicamente, uma certa adequação alegórica. De qualquer modo, devo neste ensaio tentar revelar alguns fragmentos da estrutura filosófica da arte de Warhol. Juntamente, procurarei relacionar esta abordagem com algumas das suas circunstâncias culturais bem como da história da arte. Mas o meu ensaio difere do exercício da história da arte no sentido em que pretendo identificar a importância da arte em questão, não em termos da arte que influenciou (ou pela qual foi influenciada), mas em termos do pensamento que ela nos trouxe à

consciência. O que quer que Warhol tenha feito, "*ele fez como um filósofo faria*", escreveu Edmund White em um tributo à sua memória. Ele violou todas as condições tidas como necessárias a uma obra de arte, mas, ao fazer isso, revelou a essência da arte. E como continua White, tudo isso era "*exibido sob a guisa de humor e de um cinismo propositado, como se fosse um químico que conduzisse o mais delicado dos experimentos no final de uma galeria de tiro ao alvo*" 3. (3. Apud Andy Warhol: A Retrospective. *New York: Kyneston McShine/ MoMA, 1989, p. 441.*) – (DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 2, n. 4, p. 99-115, jan. 2004. ISSN 2178-0447. p.100. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2935/3625>. Acesso em: 25 jan. 2018).

Se achou o comentário do filósofo instigante leia o texto na integra, ele está disponível online.

Perceber é se envolver. A percepção visual não está isolada. O olho ocupa um corpo, este corpo se utiliza de muitos sentidos. E cada corpo tem uma história. Cada corpo é uma pessoa. Cada pessoa ocupa um lugar, um espaço. Os artistas também se esforçam para envolver o corpo dos usuários para construir espaços e significados. Se o artista quer chamar atenção para um determinado conteúdo, em um determinado lugar, precisa lidar com as limitações impostas pelas circunstâncias. Se ele precisa colocar seu trabalho na rua, precisa pensar em como se destacar de todo o ruído visual para chamar a atenção. Se ele quer fazer uma obra que esteja próxima das pessoas, como uma advertência, uma frase para fazer pensar, também precisa buscar um suporte adequado para isso.

O artista espanhol Antoni Muntadas (1942) criou um conjunto de trabalhos ao qual deu o nome de ***Warning***, que por sua vez faz parte de uma linha de pesquisa dedicada a traduções. Em português ***Warning*** pode ser traduzido como? "**Atenção**". E quais seriam os sinônimos? Qual o sentido desta palavra no contexto da frase "Atenção: percepção requer envolvimento"? Esta frase ele coloca em diversos suportes, em letras brancas sobre fundo vermelho (Figura 2). Podem estar em postais, adesivos, cartazes, outdoors, vitrines, serigrafias. É uma frase assertiva que chama a atenção de quem

passa. Como um cartaz de propaganda, no entanto, nos faz pensar em coisas que não pensamos o tempo todo, a percepção é nosso envolvimento com a experiência. O artista, que mora atualmente nos Estados Unidos e é professor no Massachusetts Institute of Technology - School of Architecture em Cambridge, falou sobre seu trabalho quando esteve na Faculdade de Arquitetura da USP São Carlos, em 2006, em uma entrevista para a revista RISCO.

> RISCO: (...) qual a dimensão que o elemento estético tem em seu trabalho?
> AM: Sem dúvida, a parte estética é superimportante... Sobre a relação entre arte e estética e forma e conteúdo, creio que estes elementos sempre vão totalmente juntos nos trabalhos. Percebemos por meio da forma, ou seja, percebemos sensorialmente. A vista, o gosto, o tato, o olfato e a audição, todos são importantes na maneira em que podemos apreender e perceber as coisas. As propostas estão dadas a partir destes cinco sentidos.
> Acontece, em primeiro lugar, um impacto sensorial que conduz, em seguida, a um impacto de tipo racional, a partir do qual nossa própria informação fecha a proposta, a localizando dentro das coisas que conhecemos. A relação entre recepção e informação constitui a interpretação de um trabalho. Não creio que um trabalho possa funcionar só com conteúdos ou só com formas. Fazem parte de um único processo, sensorial e intelectual. Resumindo, as situações de percepção são complexas, assim como as situações de intelectualização do trabalho. Creio que é muito importante como se apresenta o trabalho. (Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), São Carlos, n. 4, p. 124-148, jul. 2006. ISSN 1984-4506. p. 126. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44678/48300>. Acesso: 25/01/2018).

Figura 4.2 | Antoni Muntadas. Warning (1999). Estas imagens podem ser veiculadas como adesivos, cartazes e cartões postais

Fonte: Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), São Carlos, n. 4, p. 125, july 2006. ISSN 1984-4506. p. 125. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44678/48300>. Acesso: 25/01/2018.

Pesquise mais

Em entrevista no vídeo, Antoni Muntadas fala de seus trabalhos como continuidades, e das características de suas imagens em relação ao universo que elas habitam. O artista está descrevendo seu processo poético.

Antoni Muntadas - Não invento nada. Fronteiras do Pensamento, 2007. Documentário. Cor. 2'44". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UmiSskhUpR0>. Acesso em 25/01/2018.

Para compreender melhor a percepção, a relação dos sentidos de um sujeito com o mundo que o rodeia, podemos recorrer a um ramo da filosofia que se dedica a investigar exatamente essa relação, a **Fenomenologia**. Este modo de investigação filosófica não trata apenas de entender o processo cognitivo, ou como os sentidos funcionam, mas se concentra em como os seres humanos internalizam aquilo que chega aos sentidos. Quer dizer, como nós formamos as nossas percepções, que são também formas de interpretar as informações que nossos sentidos nos trazem. O dicionário Houaiss define Fenomenologia assim:

substantivo feminino
1 no pensamento setecentista, descrição filosófica dos fenômenos, em sua natureza aparente e ilusória, manifestados na experiência aos sentidos humanos e à consciência imediata
2 na filosofia de William Hamilton (1788-1856), a descrição imediata, anterior a qualquer explicação teórica, dos fatos e ocorrências psíquicas
3 em E. Husserl (1859-1938), método filosófico que se propõe a uma descrição da experiência vivida da consciência, cujas manifestações são expurgadas de suas características reais ou empíricas e consideradas no plano da generalidade essencial
[Reconhecida como uma das principais correntes filosóficas do XXs, influenciou autores como Heidegger (1889-1976), Sartre (1905-1980) e Merleau-Ponty (1908-1961).]
4 p.ext. cada uma das doutrinas filosóficas inspiradas nesse método, porém seguindo desdobramentos particulares ‹a f. de Merleau-Ponty›
5 p.ext. qualquer formulação teórica (esp. nas ciências humanas, psicologia ou psicanálise) que busque ressaltar descritivamente a experiência vivida da subjetividade, em detrimento de princípios, teorias ou valores preestabelecidos

Pode ser mais difícil tentar entender a definição do dicionário do que percorrer uma análise fenomenológica. Assim, vamos ler um trecho do texto do filósofo brasileiro Alfredo Bosi (1936) chamado "Fenomenologia do Olhar", porque estamos considerando como a percepção visual acontece integrada aos outros sentidos e à nossa memória.

Sabe-se que a relação do olho com o cérebro é íntima, estrutural. Sistema nervoso central e órgãos visuais externos estão ligados pelos nervos óticos, de tal sorte que a estrutura celular da retina nada mais é que uma expansão diferenciada da estrutura celular do cérebro. (...)
A cultura grega, acentuadamente plástica, enlaçava pelos fios da linguagem o ver ao pensar. Eidos, forma ou figura, é termo afim a idea. Em latim, com pouca diferença de sons: vídeo (eu vejo) e idea. E os etimologistas encontram na palavra história (grega e latina) o mesmo étimo id, que está

em eidos e em idea. A história é uma visão-pensamento do que aconteceu. A frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro. O ato de olhar significa um dirigir a mente para um "ato de in-tencionalidade", um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos.

O trabalho. A atenção é um olhar profundo e despojado. Mas não só. A atenção é também um olhar que age. (...) O olhar atento é, em si mesmo, operante: trata-se do trabalho da percepção. E há um outro nexo, de caráter histórico, entre o olhar e o trabalho. Este, quando livre, permite ao espírito desenvolver a sua aptidão de pensar tanto as regularidades quanto os acidentes da matéria. (...)
Quem trabalha com as mãos e ao mesmo tempo reflete sobre a sua obra, do primeiro gesto à última demão, aprende que está lutando com forças em tensão, desafiando resistências no trato com a matéria. (IN: NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo:
Companhia das Letras, 1988. pp. 65,70, 84-86).

Podemos concluir que a natureza do trabalho do artista se aproxima do artesão e tem por método o olhar atento, cuidadoso. A preocupação com a natureza da imagem, seus sentidos constituídos pela materialidade ocupam a pesquisa poética. Escolher uma técnica analógica e tradicional traz um sentido para as imagens.

Vamos lembrar do desenho de observação, neste exercício você observa algo atentamente. O trabalho dos olhos é ver, o trabalho da mão é desenhar, mas ambos trabalham juntos. Os olhos buscam o que desenhar, a mão desenha o que os olhos viram. Não é uma cópia mecânica, é uma tradução entre o visto e o que pode ser representado na folha. É um exercício de comunicação visual. Projetar algo que imaginamos também é. E quando tentamos escrever sobre algo que nos aconteceu ou que vimos, estamos nos comunicando, mas com outra linguagem, a das palavras. É outro tipo de tradução.

Ao utilizar a xilogravura em sua poética o artista não rompe com a história, ele a atualiza, a subverte, acrescenta. O artista Cláudio Mubarac fez a curadoria da exposição "4 ensaios gráficos" na estação Pinacoteca. Ele escreve sobre os artistas:

> Ernesto Bonato e Fernando Vilela trabalham processos xilográficos associados à fotografia e às suas traduções digitais, reescalonando os processos de corte na construção de retículas, que funcionam como condutoras de refrações luminosas sutis. A escala desses trabalhos incita o espectador a uma relação física com as imagens, que ocupam as paredes da galeria, mas que poderiam ocupar, com a mesma força, as paredes da cidade. Paulo Pt Barreto e Ulysses Bôscolo de Paula revisitam a gravura em metal, tirando partido do corte direto das pontas secas e das sutilezas das corrosões em água-forte, dando ao desenho do corte e à prova que lhe corresponde a dimensão de sismógrafos poéticos. São gravuras que nos convidam a um passeio narrativo pelas figuras ali gravadas e impressas, constituindo, cada uma a seu modo, livros abertos a futuras revisões, num paginado de grande poder associativo.
> Nesses 4 ensaios gráficos, dos muros aos livros, é a lógica construtiva da gravura que se pode notar ativa, transformada radicalmente diante de cada demanda particular, moldada pelas distintas poéticas desses artistas, operando diante dos imaginários e do sabor do tempo presente, como um campo sempre aberto a novas indagações. (2012. s/p. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/programacao/4-ensaios-graficos/>. Acesso: 25/01/2018).

A lógica da gravura, a gravura como processo de pensamento se dá nas relações gravação/matriz, matriz/arquivo, arquivo/impressão, impressão/múltiplos. A xilogravura tem as características do corte, gravação por subtração. A matriz é em alto relevo. A madeira carrega consigo as marcas de seu crescimento, fibras que se revelam luz. A empunhadura das ferramentas grava o gesto do embate entre corpo e o suporte. A serigrafia, por sua vez, tem outra natureza. Para ela foram desenvolvidos processos fotográficos, não há corte. Espaços positivos e negativos conduzem a tinta por sobre o papel. Uma impressão em que não se percebe memória material da matriz, porque quase não há contato entre suporte da impressão e a tela. As técnicas podem se aproximar e se sobrepor, mas trazem consigo essas características.

Sem medo de errar

Para pensar a constituição de um ateliê, com uma produção sistemática, e sua interlocução com o público é necessário refletir sobre a natureza do trabalho artístico, sua relação com o fazer e com o mostrar.

Segundo o pesquisador e teórico da arte francês Nicolas Bourriaud, o "denominador comum entre todos os artistas é que eles mostram alguma coisa" (2009, p. 147). A sua prática artística precisa ser acolhida por um público.

As publicações múltiplas são uma plataforma muito interessante e estão muito próximas do leitor, são como livros, são mais familiares. As feiras de publicação estão criando um público para a Arte.

O edital para participar desta feira oferece a oportunidade de trabalhar em conjunto com amigos, atendendo uma demanda e ao mesmo tempo refletindo sobre o suporte e a sua prática. Esta reflexão acontece na produção do portfólio, ao fotografar e editar as fotos e reuni-las junto a um texto sobre a sua prática. Neste texto é necessário apresentar as questões que guiam a produção e como elas se manifestam nos processos materiais em uma linguagem clara.

Faça valer a pena

1. Imagem.
Construir uma obra supõe a invenção de um processo de mostrar. Em tal processo, toda imagem assume o valor de um ato. (BORRIAUD, 2009, p. 150)

Vimos que Bourriaud também diz que o artista mostra algo, assim é mais correto dizer que:
a) O artista é aquele que constrói imagens sem palavras.
b) Invenção descarta o processo.
c) O ato da invenção é desprovido de valor no ato em si.
d) Para construir uma obra, o artista inventa formas de agir ou mostrar.
e) Toda imagem tem valor artístico.

2. Forma
Unidade estrutural que imita um mundo. A prática artística consiste em criar uma forma capaz de "durar", fazendo com que entidades heterogêneas se

encontrem num plano coerente para produzir uma relação com o mundo. (...)
Semionauta
O artista contemporâneo é um semionauta, ele inventa trajetórias entre signos" (BORRIAUD, 2009, p. 149 e 151)

Pensando sobre a natureza da prática artística, dos dois trechos citados acima podemos entender que:
a) O artista constitui formas que nunca devem durar, que são efêmeras, apenas apontam caminhos entre os signos.
b) Ser um semionauta é ser um inventor de signos e formas feitas para durar.
c) A prática artística do semionauta é justamente criar relações coerentes entre entidades e signos diferentes entre si.
d) Os signos escolhidos pelo artista criam mundos, porque ele cria caminhos entre unidades similares e homogêneas.
e) As formas inventadas nas práticas artísticas estão desvinculadas e sem relação com o que as precede.

3. Quem trabalha com as mãos e ao mesmo tempo reflete sobre a sua obra, do primeiro gesto à última demão, aprende que está lutando com forças em tensão, desafiando resistências no trato com a matéria. (IN: NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 86).

Gesto
Movimento do corpo que revela um estado psicológico ou pretende exprimir uma ideia. A gestualidade é o conjunto das operações necessárias executadas para produzir obras de arte, desde sua fabricação à produção de signos periféricos (ações, acontecimentos, anedotas). (BORRIAUD, 2009, p.149)

Lendo os trechos acima e refletindo sobre a artesanalidade, como entender o gesto na prática artística contemporânea?

Assinale a alternativa correta.
a) o gesto é apenas a ação da mão sobre a matéria.
b) a ideia, mesmo sem materialização é gesto.
c) a matéria pode ser trabalhada pelo gesto porque não oferece resistência.
d) o artista não precisa refletir sobre seus gestos.
e) a gestualidade é um processo, ação e reflexão com a matéria. Revela estados psicológicos e ideias, constitui signos.

Seção 4.2

Preparação da matriz

Diálogo aberto

Você está produzindo, desenvolvendo sua poética. Querer mostrar o que faz é parte deste movimento. Como fazer isso? E se começar pelo entorno? É importante criar raízes no território, ou seja, buscar criar uma comunidade ou se inserir em uma. O seu ateliê não é uma loja, não é apenas um ponto de venda de produtos e serviços, você quer que o ateliê seja um ponto de cultura.

Como aproximar as pessoas da produção artística? Da sua produção e da dos colegas? Você desenvolve uma pesquisa poética principalmente nas linguagens do desenho e da xilogravura. Não seria interessante convidar o público para conhecer o espaço, as linguagens e a sua pesquisa?

O desafio é pensar como fazer isso de uma forma interativa oferecendo não apenas uma exposição, mas atividades para que as pessoas possam também produzir. Como organizar o espaço para isso? Chame os colegas e programe atividades. Reflita sobre o melhor dia e horário para isso. Faça a divulgação pelo bairro, mapeie os lugares onde você pode divulgar seu evento, como escolas, restaurantes, bares, salão de cabeleireiro, mercados. São todos lugares que mantêm vínculo com os moradores do bairro, busque conhecê-los para entrar no cotidiano do lugar onde você está.

Veja o que você vai precisar, faça um cronograma para a organização do evento. Organize os materiais para as atividades. E se prepare para receber seus convidados para um Festival de Artes Gráficas.

Não pode faltar

Já falamos um pouco sobre a importância da artesanalidade, que se diferencia da manualidade. Pensamos o fazer como experimentação e construção com os meios, linguagens e técnicas. Nesta disciplina sobre gravura temos contextualizado e questionado

os meios de reprodução da imagem tendo em vista as práticas contemporâneas da Arte. Nesta unidade iremos nos debruçar sobre alguns conceitos e fazeres ligados à xilogravura e à serigrafia sem perder de vista o nosso campo. Então podemos pensar de forma ampla no fazer do artista. Ricardo Basbaum (São Paulo, 1961), artista e professor, escreve sobre a atuação do artista:

> (...) não há como – no regime de opções de movimentação do artista, oferecidas a cada momento pelo circuito – tomar decisões de atuação que não impliquem ao mesmo tempo, conformação, deformação, distorção, delineamento e re-delineamento da figura do artista, do que significa ser artista, do artista como dispositivo de trabalho que tanto precede como sucede à obra.
> A noção de artista como 'dispositivo de atuação' – ainda que só possa ser inerente à própria condição de invenção e autonomia da arte a partir do Renascimento e da modernidade, com a ênfase de sua atuação sendo gradativamente deslocada do virtuosismo artesanal para a produção de dispositivos sensíveis de pensamento. (BASBAUM, Ricardo. Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico. IN: 27ª Bienal de São Paulo – Seminários. LAGNADO, Lisette. (org.). São Paulo, Cobogó e Fundação Bienal de São Paulo, 2006. p. 57)

Podemos entender que ele se refere ao artista como "dispositivo de atuação" porque este pode ocupar diversas posições, sendo agenciador de propostas, não apenas produtor de objetos, compondo o campo da Arte em suas diversas manifestações. Assim, a nossa situação-problema convida a uma reflexão sobre o papel do artista na comunidade a partir da pesquisa poética com os meios gráficos.

Em seu livro *A transfiguração do lugar comum* (2005), o filósofo Artur Danto defende a hipótese de que um objeto ou mesmo uma ação seriam apenas substitutos materiais para a obra de arte. Argumenta que não existem parâmetros materiais que garantam a qualquer objeto ou ação sua "artisticidade", seu status é dado por uma conjunção de fatores relacionados desde à sua produção, exposição até sua recepção. Admitindo que o artista não é um produtor de objetos, que o próprio estatuto atribuído a estes não

está assegurado pela manutenção de determinados parâmetros, como organizar um projeto artístico? A prática com os meios gráficos não se resume ao domínio de um fazer artesanal, mas a lida com a matéria é ao mesmo tempo essencial para a constituição de uma proposição.

As obras múltiplas se deslocam no espaço, são móveis. Se todo o trabalho artístico acaba por gerar um deslocamento, uma vez que o espectador tem uma experiência com a obra que o modifica, mesmo que muito superficialmente, por no mínimo acrescentar-lhe uma informação desconhecida. Obras múltiplas, como as que fazem uso dos meios técnicos de reprodução, que não têm uma fonte, um original, são feitas para circularem, disseminando a experiência do deslocamento.

O curador do departamento de Estampas e Livros Ilustrados do MOMA (NY) Christophe Cherix, no catálogo da exposição Print Out (2012), escreve:

> **Um múltiplo poderia ser visto como um objeto liberado de seu contexto inicial de apresentação e capaz de transmitir a intenção do artista em diferentes tempos e lugares, como Beuys descreveu, "tal como uma antena colocada em algum lugar e com a qual alguém se mantém em contato". (CHERIX, 2011, p. 15, 16)**

Assimile

William Ivins, que foi curador do departamento de estampas do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque de 1916 até 1946, ressalta em seu livro *Prints and Visual Communication* (1953) que foi mais significativa para a sociedade europeia a possibilidade de reproduzir imagens do que a reprodução do texto por meio dos tipos móveis:

> **Antes de 1501 poucos livros eram impressos em edições mais numerosas do que aquelas copiadas a mão em edições de 100 cópias as quais Plínio o Jovem já se referia no segundo século de nossa era. A impressão de imagens, no**

> entanto, ao contrário da impressão de palavras a partir de tipos móveis, trouxe algo completamente novo à existência – tornou possível pela primeira vez repetir com exatidão durante a efetiva duração da superfície impressora uma afirmação ilustrada. (IVINS, 1969, p. 2)

O autor prossegue seu raciocínio demonstrando o quanto a reprodução de imagens tornou possível a disseminação de novas tecnologias em praticamente todas as áreas do conhecimento humano. Quando texto e imagem puderam ser reproduzidos lado a lado, a civilização europeia passou a dominar não só novas tecnologias, recuperou o conhecimento adquirido na antiguidade clássica, assim como também se apropriou do conhecimento de outras culturas.

> São conhecidas as enormes alterações que a impressão, a reprodutibilidade técnica da escrita, provocou na literatura. Mas à escala mundial, tais modificações são apenas um caso particular, ainda que extraordinariamente importante do fenômeno que aqui se observa. À xilogravura junta-se, no decorrer da Idade Média, a gravura em cobre e água-forte, bem como a litografia no início do século XIX. (BENJAMIN, 2010, p. 1)

Mapas, diagramas, desenhos de botânica, descrições de máquinas, ilustrações anatômicas, imagens de devoção, imagens eróticas, modelos arquitetônicos e fantasias, tudo passou a caber nas páginas impressas a partir do século XVI, quando a produção de papel tornou viável a reprodução em grande quantidade a partir de matrizes de madeira e tipos móveis.

Como já vimos em unidades anteriores:

> Desde o Renascimento, as estampas permitiram aos artistas disseminar suas obras e seus trabalhos em todo o mundo. Estampas, como fotografias e, em menor escala, esculturas fundidas, têm a rara capacidade de existir em múltiplos lugares ao mesmo tempo. (CHERIX, 2011, p.14)

Hoje os múltiplos são realizados em linguagens híbridas e digitais. No acervo do MOMA o campo da imagem impressa é bastante amplo:

> **Hoje, computadores, programas de imagens, e impressoras têm simultaneamente se tornado tão avançados quanto amistosos ao usuário que artistas podem transformar seus estúdios em centros de impressão de última geração mesmo com espaço e recursos limitados. (...) Impressos têm se tornado tão onipresentes, de fato, que parecem ter sido totalmente absorvidos na prática artística contemporânea em geral. (CHERIX, 2011, p. 15).**

Photoshop, In Designer, Illustrator, *livros on demand*, impressoras jato de tinta e laser, com saídas maiores, mais baratas, e tintas mais permanentes, isso sem falar na facilidade de encontrar papéis apropriados para impressão são fatores que conformam uma situação apropriada para um tempo-lugar onde os artistas buscam alternativas ao objeto fetiche produto único de um gênio. Atualmente, ir a uma grande exposição (ou mesmo a uma pequena) quer dizer voltar com uma série de folhetos, cadernos ou livrinhos, que são, eles mesmos, obras de arte. Dissolver-se na banalidade da vida, se camuflar na multidão de impressos que ocupam nossas bolsas, gavetas, estantes e armários parece ser esta a vontade de obras volantes. O artista alemão Joseph Beuys (Krefeld, 1921 — Düsseldorf, 1986), citado por Cherix, dizia estar interessado na distribuição de veículos físicos na forma de edições porque estava interessado na disseminação de ideias (CHERIX, 2011, p. 15).

No final da década de 50, nos Estados Unidos, houve um crescimento de ateliês de gravura profissionais que convidaram principalmente os Expressionistas Abstratos de Nova Iorque, a década de 60 viu a serigrafia dominar a cena artística com a Pop Arte (CASTLEMAN, 1997), ao mesmo tempo que artistas ligados ao Minimalismo e Arte Conceitual se apropriavam de meios menos nobres, como xerox e carimbos, utilizando como veículos páginas de revistas e jornais, realizando exposições que só existiam no papel, no catálogo e publicando livros.

Na América Latina, a precariedade de recursos e da situação política também levou os artistas a utilizarem recursos baratos e de fácil disseminação, como pode ser visto nos exemplos de Arte Postal pertencentes ao acervo do MAC USP e na série de inserções em circuitos ideológicos de Cildo Meireles (1948). Na Europa, Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986) fazia de cartazes de exposição a guardanapos múltiplos pertencentes ao conjunto de sua obra. O grupo Fluxus também usava objetos impressos, múltiplos, para tentar escapar à cooptação pelo sistema (CLAVEZ, 2012). A progressiva desmaterialização do objeto de arte, que tomava a forma de objetos banais como fitas cassete, folhetos, postais, autônomos ou registros de ações efêmeras hoje se tornou lugar comum na Arte Contemporânea. "Estampas e múltiplos oferecem a possibilidade de reativar eventos passados, obras efêmeras, ou peças interativas, para mantê-las vivas em um ambiente em constante mutação." (CHERIX, 2011, p. 15).

Pesquise mais

Para conhecer mais sobre Joseph Beuys e sua relação com o grupo Fluxus acesse o site, leia o texto e veja os vídeos disponíveis em: <http://josephbeuys.hotglue.me/>. Acesso em 15/02/2018.

A obra de Cildo Meireles é muito complexa, no curta "Gramática do Objeto", produzido pelo Itaú Cultural, podemos vislumbrar um pouco dela:

ITAÚ CULTURAL. Cildo Meireles: Gramática do Objeto - Luiz Felipe Sá - Ocupação Cildo Meireles (2000). Vídeo. Cor. 14' 51". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vuJ4ETfHGSA>. Acesso em 15/02/2018.

A escala dos objetos pode variar da escala da mão à escala da arquitetura e da cidade. Podem ser objetos feitos para serem carregados, levados pelo leitor, projetados para passar um tempo convivendo com os leitores. O formato do livro tem essa qualidade, assim como o do álbum, do mapa, do cartão, da página da revista, do jornal. Outros formatos, como o do cartaz ou do outdoor, não têm outra presença diante do corpo dos espectadores e usuários,

invadem o cotidiano e convivem com o espectador/leitor habitando a rua, os muros e se tornando estranhamente familiares.

A xilogravura marcou uma passagem importante na reprodução de imagem, inaugurou um processo que se desenvolve até hoje nas formas digitais. A serigrafia está muito presente ainda no nosso cotidiano, principalmente na moda e na estamparia. Sempre que utilizamos um meio carregamos sua história.

Reflita

Quais são as características da xilogravura? E da serigrafia? Como diferenciar suas materialidades? A xilo tem uma matéria que remete talvez à sua própria organicidade. A matriz de madeira empresta sua textura, acolhe o gesto da ferramenta de uma maneira diferente de outros meios. A serigrafia, invenção mais recente, tem materialidade diferente com suas áreas chapadas de cor, acolhe o gesto e a imagem fotográfica. É mais industrial por natureza.

Pense em como é preparar uma matriz de xilo, o gesto do corte e da retirada, a força necessária. Agora lembre como é fazer uma matriz de serigrafia, você utiliza materiais industriais, como a tela de nylon; não faz cortes mas determina o caminho da tinta através da construção de uma máscara.

Os artistas agrupados no termo Pop Arte, na Grã-Bretanha, nos Estados Unidos e no Brasil, utilizaram muito as técnicas de gravura. Porque:

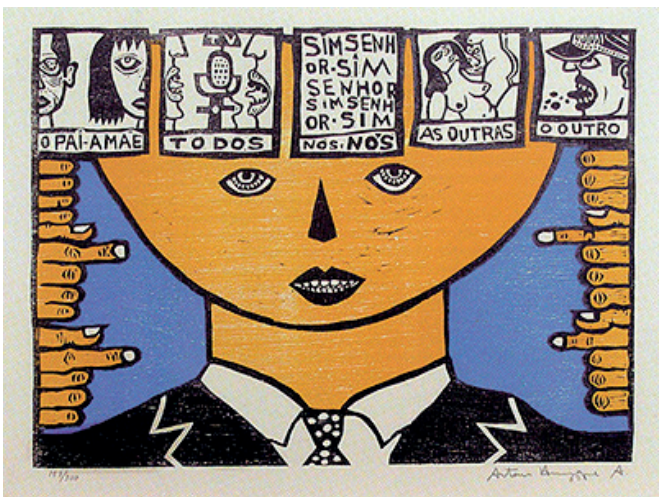
> **Na década de 1960, os artistas defendem uma arte popular (pop) que se comunique diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana. A defesa do popular traduz uma atitude artística contrária ao hermetismo da Arte Moderna. Nesse sentido, a arte pop se coloca na cena artística que tem lugar em fins da década de 1950 como um dos movimentos que recusam a separação arte/vida. E o faz - eis um de seus traços característicos - pela incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens**

televisivas e do cinema. (ARTE POP. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>. Acesso em: 15 de fev. 2018.

Aos artistas não bastava mais a pintura de cavalete, a escultura de formas originais. As questões levantadas no período refletiam o universo da cultura de massa. Assim, muitos artistas se voltaram para a possibilidade das técnicas de reprodução, como a serigrafia e, em alguns casos, a xilogravura também. Era uma forma de desobedecer à hierarquia tradicional que coloca/determina o que é alta cultura, cultura erudita e cultura popular. Aqui, um mesmo trabalho poderia então citar The Rollings Stones e Rembrandt.

No Brasil também tivemos artistas interessados nesta quebra de padrões. Antonio Henrique Amaral utilizou no álbum *O Meu e o Seu - Impressões de Nosso Tempo*, a técnica da xilogravura, a imagem pode remeter tanto à literatura de cordel quanto à linguagem dos quadrinhos. O álbum faz uma crítica aos valores sociais de seu tempo questionando questões tabu.

Figura 4.3 | Antonio Henrique Amaral. Do álbum *O Meu e o Seu - Impressões de Nosso Tempo*, 1967. Xilogravura. 30.80 cm x 42.20 cm. Acervo Banco Itaú



Fonte: REALIDADES, Culpas?. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33320/realidades-culpas>. Acesso em: 15 de fev. 2018.

Segundo o teórico francês Nicolas Bourriaud, já abordado nesta disciplina, artistas são semionautas, que criam caminhos entre os signos. A artista brasileira Elida Tessler (Porto Alegre 1961) vê um movimento dinâmico na contemporaneidade que pode nos guiar entre a definição de Bourriaud e a abordagem de Basbaum que iniciou esta unidade.

> Acima de tudo, gostaria de sublinhar o caráter andarilho da arte contemporânea. Por que andarilho? Porque estamos todos sempre a caminhar, percorrendo distintos terrenos, às vezes querendo ocupar dois lugares ao mesmo tempo, outras buscando ocupar limites. A arte, como todo e qualquer campo do conhecimento, produz categorias. Temos os conhecidos estatutos de pintura, escultura, gravura, desenho, fotografia e cerâmica, para ficar somente em alguns exemplos das chamadas *artes visuais*. Porém, indo mais longe, poderíamos também pensar na música, na dança, no teatro, na poesia, por que não? Encontramos as palavras na pintura, a cor nos cenários e figurinos do teatro, as formas na dança, os volumes densos e esbeltos volumes na música.
>
> *Nossa situação então é a do trânsito* entre uma categoria e outra do chamado universo da arte. (TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta...IN: BRITES, Blanca. Tessler, Elida. (org.) O meio como ponto zero. Porto Alegre: Editora da URGS, 2002. p. 106, 107).

Aqui, lidando com as questões gráficas queremos tecer deslocamentos, criar trânsitos para pensar as questões conceituais e materiais das técnicas. Sua produção acontece no tempo presente com informações que herdamos e aquelas que projetamos.

Exemplificando

Projeto e projétil. Lançar para o futuro, construir no presente uma situação para um porvir. A artista Mônica Nador funda em 2004 o projeto Jardim Miriam Arte Clube.

> O JAMAC - Jardim Miriam Arte Clube é uma associação sem fins lucrativos formada por artistas e moradores do bairro Jardim Miriam, zona sul de São Paulo (Subprefeitura da Cidade Ademar).
> É uma OSCIP desde 2005. Fundada em 2004 e surge a partir do projeto Paredes Pinturas desenvolvido pela artista plástica Mônica Nador. Disponível em: <http://jamac.org.br/quem-somos>, acesso em 15/02/2018.

O projeto se iniciou a partir da investigação da artista com a repetição de formas significativas, como em mandalas. Levando sua produção a público, Mônica começou a promover oficinas de estêncil (do inglês *stencil*) com os moradores do Jardim Miriam, eram os participantes que desenhavam e cortavam suas formas significativas em estêncis que eram depois aplicados em suas casas.

Atualmente o projeto ganhou uma outra dimensão:

> O projeto conta com a parceria do programa Aproxima-AÇÃO (da Pró-Reitoria da USP) e da Associação Metodista Livre Agente (ONG localizada no Jardim São Remo). "A ação surgiu no sentido de o Paço das Artes poder contribuir na formação em arte contemporânea de um público muitas vezes carente nesta área", afirma Priscila Arantes. Nas edições anteriores, o programa recebeu a participação de artistas como Anderson Rei (disponível em: <http://www.pacodasartes.org.br/eventos-e-acoes-de-formacao/paco_na_comunidade.aspx>, acesso em 15/02/2018), que ministrou uma intervenção urbana, e Alberto Tembo (disponível em: <http://www.pacodasartes.org.br/eventos-e-acoes-de-formacao/paco_na_comunidade_obra_jogo.aspx>, acesso em 15/02/2018), que convidou os participantes a realizar uma obra-jogo.

Saiba mais sobre o JAMAC:

> O JAMAC - Jardim Miriam Arte Clube é um ateliê de arte, espaço de formação e biblioteca aberto à comunidade do Jardim Miriam, na zona sul de São Paulo. Desde 2004 atua com ações artístico-culturais como a capacitação de

jovens e adultos por meio da técnica de pintura em estêncil, intervenções em espaços públicos nas periferias e fomento à realização audiovisual visando possibilitar a prática da arte e da cultura como elementos estruturantes da sociedade.

Fundado pela artista visual Mônica Nador, a partir do seu mestrado "Paredes Pinturas", defendido na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), o JAMAC é um espaço de arte-educação consolidado na região. O projeto é caracterizado por pinturas murais realizadas em diversas comunidades onde a artista e sua equipe de arte-educadores ensinam aos moradores a técnica de pintura com estêncil partindo do desenho de cada participante. A ideia é que os moradores tragam os seus repertórios locais e registrem as suas referências imagéticas nos muros.

Através de parceria com a Secretaria Municipal de Cultura, em 2012 o JAMAC implantou um núcleo de estamparia para confeccionar peças em tecido e papel. A estrutura do ateliê conta com equipamentos de serigrafia e busca realizar uma produção têxtil em escala." (Disponível em: <http://www.pacodasartes.org.br/exposicao/monica_nador_jamac_paco_comunidade.aspx>. Acesso em 15/02/2018).

O projeto fundou um agora, no passado lançou um projétil para o futuro, e ainda hoje, com a sua consolidação e seus projetos de formação, projeta uma comunidade possível.

Sem medo de errar

Seu desafio é realizar um festival de artes gráficas. Para isso você atuará como artista, gestor e curador. Irá promover seu trabalho e de colegas, comunicará à comunidade sobre o festival. Junto com os amigos irá desenvolver práticas das quais o público possa participar.

Oficinas de desenho parecem interessantes, com grupos mistos, de adultos e crianças, você pode fazer sessões de desenho de observação. Propicie uma situação em que os visitantes experimentem suportes diferentes do que costumam usar, por exemplo, papéis de

grandes dimensões. Dê materiais mais complexos do que o lápis, como pincel e nanquim ou bastões de óleo.

Em atividades de impressão você pode pedir que os participantes recolham objetos que você disponibilizará e os usem como carimbos para criar composições, atividade esta que você já experimentou.

Seja organizado, divulgue a mostra pelo menos uma semana antes da abertura, prepare a exposição com antecedência de pelo menos cinco dias antes da abertura, prepare os materiais necessários para o dia. Organize seus amigos como uma equipe, defina quem fará o quê.

Esteja disposto a conversas com os visitantes. Essa proximidade com a comunidade é o que diferencia vocês, a ideia é que as pessoas se aproximem da Arte Contemporânea, algo às vezes muito distante. Agir como Ricardo Basbaum sugere, como dispositivo de atuação, envolve trabalhar esta distância.

Faça valer a pena

1. O professor da UFMG Amir Brito Cadôr sugere que:

> **Com a presença maciça dos meios de comunicação no cotidiano, hoje temos uma geração de artistas que "olham para a cultura ao invés da natureza como fonte de trabalho" (EVANS, 2009, p. 92). O contato com o mundo se dá através de reproduções de imagens da televisão, da internet, de livros ou revistas. (CADÔR, Amir Brito. Apropriação e Plágio. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dezembro de 2014. p.21).**

Assinale a alternativa que concorda com o texto citado.
a) Hoje buscamos o contato não mediado com a natureza, porque estamos fartos de imagens.
b) A natureza é a fonte primária da produção artística hoje.
c) Os artistas não se interessam pela cultura de massa.
d) Uma vez que estamos imersos na cultura de massa, muitos artistas buscam as formas culturais, nos meios de comunicação do cotidiano para a constituição de sua pesquisa.
e) Reproduções, internet, material impresso não são fontes confiáveis para repertoriar o universo artístico.

2.

> O uso de imagens de segunda geração, ou imagens apropriadas, tornou-se uma prática comum no século XX, acompanhando o desenvolvimento dos processos de reprodução fotomecânica de imagens. A imagem é percebida como um palimpsesto, que remete a imagens anteriores a ela. (CADÔR, Amir Brito. Apropriação e Plágio. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dezembro de 2014. p.21)

Segundo o texto de Cadôr, imagens de segunda geração são? Assinale a alternativa correta.

a) Traduções de um meio para outro.
b) Cópias de uma mesma matriz, tiradas em tempos diferentes.
c) São apenas reproduções de obras originais preexistentes.
d) Uma imagem de segunda geração é capaz de gerar outras imagens.
e) Imagens de segunda geração são construções imagéticas obtidas através de processos de reprodução pelos quais o artista se apropria de imagens preexistentes.

3. Leia e relacione os trechos que seguem:

> A fama e a raridade tornam as obras, além de únicas, insubstituíveis. Mas o que acontece com a obra que foi feita para ser reproduzida? A reprodução técnica modifica a percepção que temos da obra de arte – um exemplar de um livro é idêntico a qualquer outro exemplar do mesmo livro, que pode ser visto simultaneamente em vários lugares, por diversas pessoas. (CADÔR, Amir Brito. Apropriação e Plágio. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dezembro de 2014. p.24)

> O artista não é apenas a pessoa que executa ou que elabora mentalmente a obra, mas a pessoa que seleciona os signos e os apresenta em um novo contexto, atribuindo um novo significado às obras. Com isso ele não modifica apenas o futuro da história da arte, mas também o seu passado. (CADÔR, Amir Brito. Apropriação e Plágio. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dezembro de 2014. p.25)

Assinale a alternativa que é capaz de sintetizar as duas citações:
a) Os meios de reprodução só afirmam o caráter único da obra de arte executada unicamente pelo artista.
b) Os meios de reprodução só afirmam o caráter único da obra de arte mesmo quando o artista cria a partir de imagens e proposições que já existem.
c) O artista seleciona signos, é esta seleção que torna possível recontextualizar a própria história desconstruindo a ideia de obra original e única.
d) O artista seleciona signos, mas esta seleção não autoriza uma nova atribuição de sentido ao passado.
e) Nenhuma ação artística é capaz de mudar o passado.

Seção 4.3

Impressão

Diálogo aberto

No Festival de Artes Gráficas que você e seus colegas realizaram no seu ateliê, várias pessoas da comunidade estiveram presentes. Dentre elas a diretora de uma escola estadual e uma das professoras de arte.

Alguns dias depois, a diretora entra em contato com você convidando seu ateliê para participar da mostra cultural. Ela e a professora de artes ficaram impressionadas com as dinâmicas de desenho e gravura que vocês ofereceram, atividades de desenho de observação e estêncil. Querem que você ofereça pelo menos duas oficinas curtas com duração de 1h. A verba da escola é pouca, quase nenhuma. Como organizar uma vivência em desenho e gravura nesta situação? Por onde começar?

Vocês combinam uma reunião na escola. Ali, no espaço onde acontecerá a atividade, você deve definir quantas pessoas por vez podem ter em cada período. Na conversa a professora esclarece outros dados, a oficina deverá contemplar pais e filhos, a idade das crianças irá variar entre 8 e 14 anos e não poderão ser usadas ferramentas como goivas e estiletes. A escola possui um ateliê com bancada de trabalho, pia, mesas e cadeiras. Como fazer? Quais técnicas estariam mais apropriadas para estas limitações? Para a atividade a escola poderá oferecer folhas sulfite A4 e cartolinas coloridas, pincéis, lápis, tinta guache, e mais algumas coisas, como réguas, tesouras, barbantes e fitas crepe.

Além da preparação dos materiais, você deve pensar em como propor a atividade, se haverá um assunto para nortear a composição dos trabalhos. É importante para a escola que exista um produto final. Você pode pensar em um livreto, um cartaz, um cartão postal. Qual destes é mais viável para as suas condições de trabalho?

Portanto, você deve primeiro levantar os dados sobre as demandas da escola. Com estes dados, determinar de acordo com a sua experiência o que pode ser feito. E então, escrever um plano

para a oficina. Mesmo tendo sido convidado, é preciso que você discuta seu planejamento com as professoras, pois elas conhecem melhor o público da mostra.

Não pode faltar

Durante a disciplina você realizou muitas experiências de gravação e impressão. Testou suportes, tanto para a gravação, diversos tipos de matrizes e técnicas, quanto para impressão, papéis, tecidos e diversos tipos de tinta e formas de imprimir. Agora você irá pensar uma forma de imprimir uma edição usando duas técnicas de impressão. Como organizar isso, por onde começar?

Como já indicamos antes, é preciso planejar, projetar a edição. Quando projetamos precisamos levar em conta a nossa intenção poética e os meios à nossa disposição. De uma maneira bem simples, quais os recursos materiais à nossa disposição, até onde podemos melhorá-los também de acordo com os nossos recursos. Por exemplo, se você quiser fazer uma estampa em serigrafia, precisa avaliar se tem acesso a todos os materiais necessários, se o ateliê que você poderá usar tem o equipamento próprio para a técnica. Precisará pensar quanto custará fazer a edição, levando em consideração a estrutura material do ateliê, os insumos como tinta e papel, mas também os materiais de limpeza, como solventes e estopas. Isso é planejar. Para chegar a estas perguntas e respondê-las é necessário ir adaptando a sua intenção à prática.

Para ajudar no projeto sugerimos um roteiro de trabalho. Dividir um problema grande em várias questões pode ajudá-lo a desenvolver e realizar uma meta. Observe a lista de itens abaixo:

1 – Intenção: esboce um desenho da imagem a ser realizada. Defina quais técnicas darão melhor resultado. Pense na escala e no tipo de suporte. Defina uma quantidade de cópias para a edição.

2 – Intenção X Realidade: reflita sobre quais meios técnicos estão à sua disposição, com quais você se dá melhor. Busque orientação para definir os custos dos materiais e a quantidade de horas envolvidas no trabalho.

3 - Preparação: definidas as técnicas, adquira os materiais necessários. Faça uma agenda de trabalho viável, equilibrando as horas necessárias para o projeto com as que você pode gastar.

4 – Gravação da matriz ou matrizes: grave as matrizes e faça testes de impressão.

5 – PE e BPI: faça provas de estado (PE) até chegar a BPI (boa para imprimir). A BPI será o modelo para a sua tiragem.

6 – Imprima a edição: prepare todos os materiais, com folga. Isso quer dizer que se pretende fazer uma tiragem de 10 cópias, tenha material suficiente para 15. Assim, se alguma falhar você não será pego desprevenido.

7 – Finalização: reúna as cópias, retire do conjunto as que apresentarem defeitos. Assine, date e numere cada cópia. Se achar necessário, pode escrever também o título do trabalho. Lembrando que a convenção de mercado determina que isso seja feito a lápis; numeração à esquerda, título no meio, assinatura do artista e data à direita. Porém você tem a liberdade de criar outros critérios e até mesmo colocar estas informações no verso da imagem.

Assimile

Cláudio Mubarac (1959) é um artista e professor paulista. Sua pesquisa poética se articula principalmente nas linguagens gráficas e mais especificamente na gravura em metal. Sua experiência pedagógica também se desenvolve em ateliês de gravura, conhece na prática várias possibilidades e formatos para um espaço de ensino e aprendizagem. Em seu texto "Notas sobre incisão" ele articula a sua própria busca a um campo mais amplo, que é o da tradição técnica, ele escreve:

> **Se entendemos o *métier* não mais como um conjunto de instruções artesanais tradicionais, mas sua problematização, podemos aliar à sua noção as faculdades pelas quais o artista faz justiça às suas concepções. No interior do ateliê haverá um trabalho indissolúvel, de natureza teórico-prática, onde a artesanalidade e sua constante reelaboração estão numa dialética permanentemente pontuada pela produção de conceitos, que reiniciam outros ciclos do fazer. O *métier* põe os limites contra a infinitude das obras, coloca a ideia no cerne da manifestação do fenômeno. (MUBARAC, 2006, p. 91)**

Vamos recuperar o que está implicado na ideia de edição. Segundo nos informa o dicionário Houaiss, edição é um substantivo feminino e quer dizer:

> **1. Ação de editar; 2. Atividade do editor; 3. Reprodução, publicação e difusão comercial por um editor de uma obra (texto, partitura, estampa, disco etc.); 4. Rubrica: editoração: conjunto dos exemplares de uma obra, impressos em uma só tiragem, ou ainda em várias se não houver modificação no texto ou na composição tipográfica iniciais. (HOUAISS, s/p)**

Se tratando da gravura de estampa, costuma-se denominar edição ao conjunto de cópias ou estampas impressas a partir de uma mesma matriz (ou de várias matrizes em conjunto obedecendo a relação entre elas para se compor a imagem final) sobre um mesmo tipo de papel, com uma mesma cor (ou cores), mantendo-se em todas as estampas a mesma relação de escala entre papel (suporte) e mancha gráfica (impressão). Esta edição ou tiragem recebe numeração, 1/20 – 20/20 por exemplo, escrito à esquerda a lápis e a assinatura do artista à direita também a lápis, sendo que o título da obra poderá ser inscrito no meio, a lápis, pelo artista. Essas seriam as regras mais tradicionais, estabelecidas no início do século XIX na Europa, num esforço por diferenciar a gravura artística, original ou de pintor, da gravura industrial, fosse ela de interpretação ligada à reprodução de obras preexistentes ou aquela mais banal dos folhetos políticos e de propaganda que inundavam a cidade, veículo da cultura de massa, e que, portanto, não poderia ser artística considerados os parâmetros da Arte erudita.

No caso de trabalhos tridimensionais consideram-se múltiplas e originais as reproduções retiradas de um mesmo molde ou matriz se feitas de um mesmo material e acabadas da mesma forma. Como as esculturas em bronze de Rodin, só para citar um exemplo. Ou ainda, objetos múltiplos são aqueles que são "iguais", feitos com o mesmo formato e com o mesmo material, mas que partem de um mesmo projeto, como os trabalhos de Nelson Leirner, da série "Homenagem a Fontana" (1967) (Figura 4).

Figura 4.4 | Nelson Leirner. Homenagem a Fontana I, 1967. Múltiplo, lona e zíper. 180 x 125 cm.

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65478/homenagem-a-fontana-i>. Acesso em: 15 de fev. 2018.

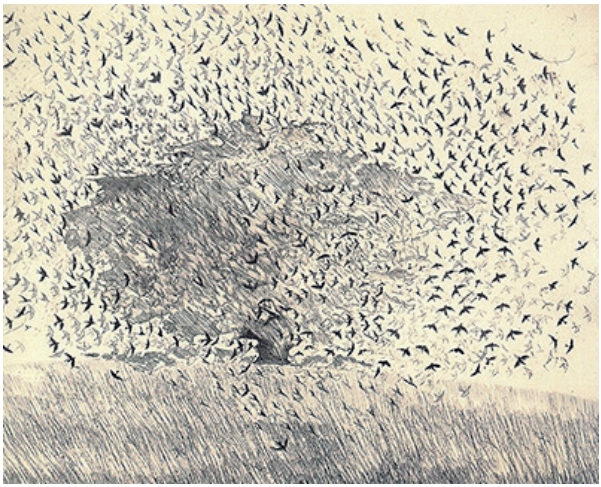
Também para fotografias podemos falar em tiragem e edição: cópias retiradas de um mesmo negativo, ou arquivo, ampliadas ou impressas, no mesmo tamanho sobre o mesmo suporte. De uma edição sabemos quantas cópias foram feitas para serem iguais, por isso elas são numeradas. No entanto, este entendimento da edição como obra, à qual o texto convite alude, pode permitir uma grande variação nestas definições. A ideia de repetição, e de edição está associada com a de seriação. A propósito da prática do artista Evandro Carlos Jardim, Cláudio Mubarac nos fornece uma chave para entender a ideia de seriação e repetição: "A variação trabalha com os estados sucessivos, com a instabilidade, e vê a forma como passagem. A variante é uma espécie de reescritura, e sua mobilidade é monitorada pela permanência de um modelo". (MUBARAC, 2005)

Evandro afirma que ao não fazer tiragens, no sentido de não fechar uma edição, considera que suas matrizes estão sempre abertas para serem gravadas novamente ou reinterpretadas. Pode haver mais do que uma estampa da mesma matriz, até impressa na mesma cor e no mesmo papel, mas não há edição no sentido fechado, se se considerar que a matriz como forma está fechada. O artista tenciona em sua prática a relação entre seriação ou variação (estados sucessivos) e a variante onde um modelo recorrente pode ser observado.

Figura 4.5 | Evandro Carlos Jardim. A Vista Mais Distante da Árvore, s.d. Gravura em metal (água-forte e água-tinta).

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65693/a-vista-mais-distante-da-arvore-sd>. Acesso em: 15 de fev. 2018.

Figura 4.6 | Evandro Carlos Jardim. Sem Título, água forte e água-tinta.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65694/sem-titulo>. Acesso em: 15 de fev. 2018.

Exemplificando

O trabalho de Richard Serra "S/título (14 partes – desenho com rolo) de 1977 pode nos fazer entender melhor esta relação variação/variante ou seriação/repetição. Serra faz uma edição de 14 estampas da mesma matriz, que aqui é o próprio rolo de borracha. Veja a obra disponível em: <http://www.blouinartinfo.com/photo-galleries/draw-it-black-qa-richard-serra-his-daring-new-retrospective-met?image=1>. Acesso em 15 fev. 2018.

Para a série ele cria um sistema:

> **Eu peguei 14 folhas de papel, rolei a tinta sete vezes em um lado e nenhuma no outro, então seis vezes de um lado e uma do outro e assim por diante até ter sete de um lado e do outro, e assim eu reverti o processo para o fim ser igual ao início, então é um conceito de seriação para fazer um desenho com as marcas de um rolo. (SERRA, 1977. s/p) (tradução nossa)**
>
> **Não sendo propriamente gravura, não há gravação, mas**

> sendo estampa, poderiam ser chamadas de "prints" ou ainda de monotipias; não sendo propriamente uma edição, são estampadas a partir de uma mesma matriz, o rolo, com uma mesma tinta, obedecendo uma escala de ocupação da mancha gráfica em relação ao papel; se constituem como série proveniente da mesma origem, dinâmica de trabalho. O processo da estampagem, envolvido no cerne da constituição da gravura de estampa era o interesse do artista, "eu não fiz isso para fabricar uma imagem. Eu fiz porque estava interessado na continuidade do processo e no que a coisa toda poderia revelar. (SERRA, 1977. s/p) (tradução nossa)

"S/título (14 partes – desenho com rolo)" também se coloca como unidade fragmentada:

> (...) e depois que eu os fiz, acho que alguém viu cinco deles e quis comprá-los, e comprou, e os colocou em leilão. Então eles foram comprados pelo (colecionador alemão) Wynn Kramarsky (...) e daí ele os doou para o MOMA. Eu não os via desde que os fiz. (...) eu lembrava de tê-los feito, mas não lembro de ter me preocupado com sua aparência. Estou muito feliz com a aparência deles. (SERRA, 1977. s/p) (tradução nossa)

O compromisso de Serra era com seu processo de trabalho, não interessava fechar a edição na cópia de um único e mesmo gesto, mas em suas variações propostas por uma lógica interna à obra que limitou o número de estampas ou variantes da série. Em outras oportunidades o artista fez edições fechadas e assinadas colaborando com a Gemini (ateliê e casa editora norte-americana). As regras de edição foram e são usadas para garantia do mercado. Seguir as normas deste mercado dependerá dos interesses de cada projeto individualmente, ou seja, de como ele se relaciona com seu contexto e de como, portanto, ele irá constituir seus sentidos enquanto equivalente material da obra de arte, uma vez que nenhuma qualidade intrínseca aos materiais tem a capacidade de qualificar por si só um objeto como sendo um objeto de arte.

A multiplicação e a seriação, como já vimos, são características das poéticas nas técnicas de reprodução de imagem. A tiragem e a edição podem levar isso em conta na busca de criar sentido na relação com o espectador. A estampa parece estar sempre muito próxima do espectador como companheira do cotidiano, esteve presente em livros, mapas, folhetos, tecidos, papéis de parede, cartazes, jornais. Durante a disciplina tivemos muitos exemplos disso.

Pesquise mais

O trabalho da artista paulista Leya Mira Brander (1974) lida com a multiplicação e associação de imagens diversas, criando páginas e objetos com a impressão das mais de 1000 chapas que gravou. Para entender seu processo de trabalho comece consultando a página do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o museu possui várias obras da artista em seu acervo. Nas imagens do site é possível observar que a artista associa várias imagens criando como que tabelas periódicas com figuras narrativas. São obras do início dos anos 2000. Visite o site do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <http://mam.org.br/artista/brander-leya-mira/>, acesso em 15 fev. 2018.

Seguindo a sua pesquisa, Leya passa a criar objetos tridimensionais instalados em salas que lembram gabinetes de curiosidades. Esse caminho da estampa em busca do espaço tridimensional pode ser visto no portfólio da artista disponibilizado no site da Galeria Vermelho, disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/BRANDER%202012_bx_0.pdf>, acesso em 15 jan. 2018.

A própria artista argumenta sobre essa busca, em entrevista feita por ocasião de sua exposição individual no Centro Cultural São Paulo em 2011. Ouça o que ela tem a dizer no link:

Centro Cultural São Paulo. I Mostra do Programa de Exposições 2011 - Leya Brander. Vídeo. Cor. 4'32". Disponível em:<https://vimeo.com/26346161>. Acesso em 15 fev. 2018.

Reflita

Durante o curso você produziu bastante, fez muitas experiências, refletiu sobre a relação das estampas com a Arte e o cotidiano. Como você percebe a sua produção agora?

Como já vimos, a pesquisadora Cecília Almeida Salles escreveu: "A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria-prima: opta-se por uma determinada em detrimento de outras, de acordo com os princípios gerais da tendência do processo" (SALLES, 2013, p. 73)

Suas intenções e as tendências de seu processo podem ser entendidos por outros? No mesmo livro Gesto Inacabado, a autora escreve:

> **Em toda a prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. Esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. (SALLES, 2013, p. 44)**

O seu projeto estético está claro para você e para os outros?

Refletindo sobre seu processo e falando sobre ele, poderá adquirir experiência para orientar também outros estudantes. Durante o curso citamos vários artistas e sempre que possível trouxemos textos e depoimentos deles para a nossa discussão. Você é também um produtor, alguém com uma pesquisa poética em andamento. Observar não apenas a obra acabada, mas o processo examinando a fala, a reflexão do artista, isso é de extrema importância para entender as possibilidades de atuação que se abrem para você. Uma obra não se explica sozinha. Arte causa reflexão por parte de todos os envolvidos.

Sem medo de errar

A situação propõe o desenvolvimento de uma oficina para crianças e adultos em uma escola pública com poucos recursos. A atividade deve envolver desenho e gravura, resultando na produção de um produto. O mesmo princípio de organização de um problema exemplificado na seção para a impressão de uma edição pode ser usado aqui.

Você sabe qual o conteúdo a ser trabalhado, desenho de observação e estampa. Assim imagine qual será o produto final realizado na oficina, então pense qual dinâmica para alcançá-lo diante das instalações da escola e da verba disponível. Elenque os momentos da oficina do princípio ao fim. Faça uma lista dos materiais dos quais irá precisar.

Escreva seu projeto para a escola dando um título à atividade que resuma a intenção de trabalho. Apresente a sua intenção ao trabalhar os conteúdos em relação ao objeto final, o produto, por exemplo, um trabalho em formato de cartão-postal. Determine a quantidade de pessoas que poderão participar da oficina e o tempo que será gasto. Liste os materiais necessários. Apresente de forma sucinta o plano da oficina, desde a atividade de desenho até a impressão.

O artista e o professor planejam sua prática estando abertos às descobertas materiais. Deixe espaço no seu projeto pessoal para isso, para o inesperado e para o erro. Ao final da oficina, deixe um tempo livre para fazer uma conversa com os participantes sobre como eles percebem o processo de trabalho.

Faça valer a pena

1. Se tratando da gravura de estampa, costuma-se denominar edição ao conjunto de cópias ou estampas impressas a partir de uma mesma matriz (ou de várias matrizes em conjunto obedecendo a relação entre elas para se compor a imagem final) sobre um mesmo tipo de papel, com uma mesma cor (ou cores), mantendo-se em todas as estampas a mesma relação de escala entre papel (suporte) e mancha gráfica (impressão). Esta edição ou tiragem recebe numeração, 1/20 – 20/20, por exemplo, escrito à esquerda a lápis e a assinatura do artista à direita também a lápis, sendo que o título da obra poderá ser inscrito no meio, a lápis, pelo artista. Essas seriam as

regras mais tradicionais, estabelecidas no início do século XIX na Europa, num esforço por diferenciar a gravura artística, original ou de pintor, da gravura industrial, fosse ela de interpretação ligada à reprodução de obras preexistentes ou aquela mais banal dos folhetos políticos e de propaganda que inundavam a cidade, veículo da cultura de massa, e que, portanto, não poderia ser artística considerados os parâmetros da Arte erudita.

Reflita sobre o que foi considerado no texto acima e assinale a alternativa correta:
a) Uma edição precisa necessariamente ser tirada da mesma matriz para poder ser comercializada. O artista deve considerar sempre esta regra.
b) Na prática artística contemporânea é possível o artista inventar suas próprias regras para oferecer ao público outras concepções sobre "edição".
c) Toda as estampas de uma edição precisam ser idênticas para serem comercializadas nos dias de hoje.
d) As estampas devem ser obrigatoriamente assinadas a caneta para que a assinatura não possa ser apagada.
e) As estampas de uma edição devem carregar consigo o título da obra.

2. O artista Cláudio Mubarac escreve:

> Se entendemos o *métier* não mais como um conjunto de instruções artesanais tradicionais, mas sua problematização, podemos aliar à sua noção as faculdades pelas quais o artista faz justiça às suas concepções. No interior do ateliê haverá um trabalho indissolúvel, de natureza teórico-prática, onde a artesanalidade e sua constante reelaboração estão numa dialética permanentemente pontuada pela produção de conceitos, que reiniciam outros ciclos do fazer. O *métier* põe os limites contra a infinitude das obras, coloca a ideia no cerne da manifestação do fenômeno. (MUBARAC, 2006, p. 91)

Compare a afirmação de Mubarac com os argumentos da pesquisadora Cecília Almeida Salles e assinale a alternativa que melhor articula o pensamento de ambos.
a) O artista precisa ter consciência de seu *métier*, de sua trajetória poética em relação à história para não apenas repetir uma tradição, mas para fundar outros sentidos em sua prática.
b) O *métier* do artista é a própria manutenção de valores instaurados no passado e que não são modificados pela prática artística.
c) A reflexão entre a prática e história não acontece no trabalho de ateliê.

d) A ideia que guia e orienta a escolha dos artistas não é suficiente para fundar o processo poético.
e) Os espectadores não podem entender as tendências do processo poético através da materialidade oferecida pelos artistas.

3. O artista Marco Buti afirma:

> **Neste fazer não há contradição entre artesanato e conceito. Em arte há inúmeras manifestações em que a intervenção física do artista é inseparável da criação de sentido. Essa prática não é nunca uma finalidade em si, mas continuidade entre pensar e fazer. Nem puro conceito, nem ação sem pensamento. É uma situação impura, cujos elementos não podem ser separados sem destruí-la. (BUTI, 1996. p. 108)**

Pensando nas etapas envolvidas no processo de imprimir uma edição, a cada passo é necessário refletir sobre a materialização dos sentidos buscados pelo trabalho. Reflita sobre essa ação de constituir uma imagem e a afirmação de Buti e assinale a alternativa correta:
a) O processo de imprimir uma edição é uma situação neutra, não cabe reflexão poética, é puro ato mecânico.
b) Entre conceber uma imagem e decidir como multiplicá-la não há problematização em relação à criação de sentido.
c) O artista está sempre atento às possibilidades que surgem no diálogo com a matéria. Assim, o processo de configuração material de uma edição também é campo de investigação poética.
d) Não é necessário fazer um projeto de edição para prever as necessidades materiais, basta começar a imprimir e depois organizar a edição.
e) No processo de impressão a poética se organiza de forma intuitiva, o artista vai encontrando o seu modo de fazer, improvisando soluções o tempo todo.

Referências

BASBAUM, Ricardo. Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico. IN: 27ª Bienal de São Paulo – Seminários. LAGNADO, Lisette. (org.). São Paulo, Cobogó e Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas III. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. IN: NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUTI, Marco. A Gravação como Processo de Pensamento. **Revista USP**. Brasil, n. 29, p. 107-112, maio 1996. ISSN 2316-9036. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25647/27385>. Acesso em: 15 fev. 2018.

CADÔR, Amir Brito. Apropriação e Plágio. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dezembro de 2014. p.21

CASTLEMAN, Riva. **Prints of the 20th Century, a history**. New York: Thames & Hudson, 1997.

CHERIX, Christophe. **Print/Out**. In: The Museum of Modern Art. Print/Out. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

CLAVEZ, Bertrand. **FLuxus a 50 Ans des histoires sans histoire**. Paris: Art Press, jun. 2012. p .63-69.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **Após o fim da Arte**. São Paulo: EDUSP, 2010.

HOUAISS, A. **Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. On-line <http://houaiss.uol.com.br/busca.jht>. Acesso em: 04 jan. 2018.

IVINS, William M. **Prints and Visual Communication**. Cambridge e Londres: The MIT Press, 2009.

MILLS, C. Wright. Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MUBARAC, Cláudio L.; Jardim, Evandro C. **O desenho estampado - a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

MUBARAC, Claudio. **Notas sobre incisão (primeira revisão).** ARS (São Paulo), São Paulo, v. 4, n. 7, p. 90-95, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 fev. 2018.

Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), São Carlos, n. 4, p. 124-148, jul. 2006. ISSN 1984-4506. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44678/48300>. Acesso: 25/01/2018.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado. Processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2013.

SENNET, Richard. El Artesano. Barcelona: Anagrama, 2009.

SERRA, Richard. **Writings/Interviews**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

_____.**Entrevista cedida por ocasião da exposição "Draw it Black"** para a revista eletrônica ARTINFO. Disponível em: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/37489/draw-it-black-a-qa-with-richard-serra-on-his-daring-new-retrospective-at-the-met>; <http://www.artinfo.com/photo-galleries/draw-it-black-qa-richard-serra-his-daring-new-retrospective-met?image=1>. Acesso em: 15 fev. 2018.

TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta...IN: BRITES, Blanca. Tessler, Elida. (org.) O meio como ponto zero. Porto Alegre: Editora da URGS, 2002.

Anotações

Anotações

Anotações

ISBN 978-85-522-0619-4