



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

EVANDRO SYBINE

**IMAGENS DO ARRUINAMENTO:
O EXCESSO GRÁFICO**

Salvador

2010

EVANDRO SYBINE

**IMAGENS DO ARRUINAMENTO:
O EXCESSO GRÁFICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Amâncio Costa

Salvador

2010

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes

S981 Sybine, Evandro.
Imagens do arruinamento: o excesso gráfico / Evandro Sybine - 2010.
130 f.: il.

Orientador: Prof.º Dr.º Roaleno Amâncio Costa.
Dissertação – Universidade Federal da Bahia. Escola de
Belas Artes. 2010.

1.Gravura. I. Costa, Roaleno Amâncio. II. Universidade Federal da
Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

EVANDRO SYBINE

IMAGENS DO ARRUINAMENTO:
O EXCESSO GRÁFICO

Dissertação como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais,
Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca
examinadora:

BANCA EXAMINADORA:

Roaleno Ribeiro Amâncio Costa (Orientador).....

Doutor em Comunicação (USP)

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Juarez Marialva Tito Martins Paraíso.....

Doutor Emérito em Artes Visuais (UFBA)

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Sebastião Gomes Pedrosa.....

Doutorado em Artes, University of Central England, in Birmingham.

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Salvador, 30 de Junho de 2010

A

Vladmir Sybine e Carmen Lídia Sybine, meus queridos pais.

Wladmir Sybine e Gustavo Sybine, meus irmãos.

Lúcia Valeska, minha querida companheira.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa integral de dois anos que muito me auxiliou nesta pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Roaleno Amâncio Costa, pela atenção e cordialidade prestada nesta etapa da minha vida, e pela confiança depositada em meus devaneios no processo criativo.

Agradeço ao Prof. Dr. Juarez Paraíso, por quem tenho admiração, tanto pela sua obra como pela sua história, e que para mim foi uma honra conhecer pessoalmente neste processo de dois anos de estudo.

Ao Prof. Dr. Sebastião Pedrosa, por quem tenho grande respeito, como artista gravador e pesquisador, e cuja contribuição é de longa data.

Ao meu primeiro professor de gravura, Renato Fonseca, que pela litografia me mostrou, não apenas uma técnica, mas sim a linguagem gráfica.

A Antonello L'Abbate que, com grande maestria, me ensinou o ser gravador e impressor, ajudando e contribuindo muito para a realização de meu estúdio de gravura.

À Professora Márcia Magno, pelo aprendizado na xilografia e pela minha primeira oportunidade na didática com a gravura, em sala de aula, no período acadêmico, como seu monitor voluntário, obrigado.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Prof. Dr^a Maria Herminia Hernandez, pela atenção e paciência, neste período tão importante para mim e meus colegas de turma.

A minha querida amiga Taciana Costa, por tanta coisa, que fica difícil enumerar aqui, meu muito obrigado.

Aos professores-doutores do PPGAV da EBA – UFBA, que contribuíram, pela atenção e total dedicação. É com muito respeito que agradeço a: Viga Gordilho, Luiz Freire, Sônia Rangel, Elyane Lins, Rosa Gabriela, Graça Ramos e Alberto Olivieri.

Aos colegas e companheiros do mestrado, pelo apoio recíproco, durante este período de nossas vidas: Adriano Castro, Benedito Santana, Claudia Guanaes,

Devanier Limoeiro, Edjane Cristina, Eliana Moniz, José Henrique, Luiz Cláudio Rebello, Pedro Arcanjo, Ricardo Guimarães, Roberta Bacellar.

Ao meu companheiro de “sala de gravura”, Mestre Duda.

Um agradecimento muito especial a todos que colaboraram com a realização da minha exposição: Gei Correia, Lia Cunha, Leandro Ferreira, Liane Heckert, Daiane Oliveira, Nicolas Soares, Gina Leite, Bruno Peyrefitte, André Cerqueira, Ivonilson Souza Moura, ao núcleo de carpintaria do Teatro Castro Alves, aos funcionários da Aliança Francesa e a todos os amigos da Escola de Belas Artes da UFBA.

O caminho do excesso conduz ao palácio da sabedoria.

William Blake, 1789.

RESUMO

A dissertação, *Imagens do arruinamento: o excesso gráfico*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, na linha de Processos Criativos, busca as relações decorrentes da prática da gravura artística em uma pesquisa experimentada pela maturação nas artes gráficas. A construção das imagens é sustentada por conceitos referentes ao *arruinamento* e ao *excesso*, tendo o pensador Walter Benjamin como base essencial para este desenvolvimento. Desta estruturação geradora de uma poética, resultou a elaboração de um conjunto de obras apresentadas em uma exposição individual, embasando as investigações.

Palavras-chaves: imagem, arruinamento, excesso, gráfico, gravura, Walter Benjamin.

ABSTRACT

The Dissertation, *Imagens do arruinamento: o excesso gráfico (Images of ruining: the graphic excess)*, developed at the Visual Art's Postgraduation Program of Fine Arts Academy at Federal University of Bahia, at the perspective of Creative's Process, searches the relationships of artistic engraving's practices in a research of personal experience in Graphic Arts maturations. The image's building is supported by concepts of ruining and excess. It has the philosopher Walter Benjamin like essential base to this development. This construction of a poetics resulted in a whole of works of art's elaboration that was presented in an individual exposition that supported the research.

Keywords – Image, Ruining, Excess, Graphic, engraving, Walter Benjamin.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Litogravura - *s/ título*; 2002. p.23.
- Figura 2:** Foto estúdio (Painel com matrizes xilográficas); 2010. p.25.
- Figura 3:** Gravura em poliestireno e xilografia - *s/ título*; 2003. p.26.
- Figura 4:** Xilogravura - *s/ título*; 2003. p.26.
- Figura 5:** Xilogravura com carimbos – *s/ título*, 2003. p.27.
- Figura 6:** Gravura em poliestireno - *s/ título*; 2002. p.29.
- Figura 7:** Gravura em poliestireno - *s/ título*; 2002. p.29.
- Figura 8:** Gravura em poliestireno - *s/ título*; 2002. p.29.
- Figura 9:** Gravura em poliestireno - *s/ título*; 2002. p.29.
- Figura 10:** Gravura em poliestireno - *s/ título*; 2002. p.30.
- Figura 11:** Ticiano: *Travessia do mar vermelho* – xilogravura, 1549. p.33.
- Figura 12:** Goya: *Série Caprichos* – água-forte e água-tinta, 1796-1799. p.34.
- Figura 13:** Piranese: *Carceri D’Invenzione (Cárcere VI)* – água-forte, 1761. p.34.
- Figura 14:** Dürer: *Os quatro Cavaleiros do Apocalipse* – xilogravura, 1498. p.34.
- Figura 15:** Rembrandt: *Auto-retrato* – água-forte, ponta-seca e buril, 1648. p.34.
- Figura 16:** Calasans Neto: *Cabras e Baleias* – matriz xilográfica pintada, 2004. p.38.
- Figura 17:** Calasans Neto: *s/t* – gravura em matriz de poliestireno, 1997. p.38.
- Figura 18:** Juarez Paraíso: *Homo Polutus* – água-forte e água-tinta, com aplicação de clichê fotográfico e retícula, 1970. p.40.
- Figura 19:** Hansen Bahia: *Três Cavalheiros - Homenagem a Albercht Dürer* – xilogravura, 1971. p.42.
- Figura 20:** Xilogravura - *A Benção*; 2007. p.46.
- Figura 21:** Xilogravura - *Altar*, 2007. p.46.
- Figura 22:** Xilogravura - *O Copista*; 2010. p.50.
- Figura 23:** Xilogravuras e gravuras em metal – *da série O Copista*; 2010. p.51.
- Figura 24:** Xilogravura – *Imagens Derivadas III*; 2008. p.52.
- Figura 25:** Gravuras em metal – *As Ruínas*; 2010. p.54.
- Figura 26:** Instalação de parede - *Ode ao Excesso*; 2006. p.57.
- Figura 27:** Instalação de parede – da suíte *Imagens do arruinação - disposição I, II e III*; 2008. p.58.
- Figura 28:** Anselm Kiefer: *Grane* – xilogravura, 1980. p.60.
- Figura 29:** Anselm Kiefer: *March Sand V* – livro-objeto, 1977. p.60.

Figura 30: Sheila Goloborotko: <i>Série Cuicuilco</i> – mural de monotipias, 1998.	p.61.
Figura 31: Elisa Bracher: <i>sem título</i> – conjunto de 30 gravuras em metal, 2000.	p.62.
Figura 32: Maria Bonomi e a artista imprimindo: <i>Pente</i> – xilogravura, 1993.	p.63.
Figura 33: Xilogravura - <i>Eu era feliz e ninguém estava morto</i> ; 2006.	p.64.
Figura 34: Xilogravura com carimbos – <i>da série O Grande Duelo</i> ; 2010.	p.66.
Figura 35: Xilogravura com carimbos – <i>Ação protocolar carimbada</i> , 2006.	p.66.
Figura 36: Xilogravura – <i>Nada a declarar ao Sol</i> , 2006.	p.66.
Figura 37: Xilogravura com carimbos – <i>Mar Revolto</i> , 2006.	p.67.
Figura 38: Xilogravuras – <i>da série O Grande Duelo</i> ; 2010.	p.68.
Figura 39: Instalação de parede - <i>Episódio Relicário</i> ; 2005.	p.69.
Figura 40: Instalação de parede - <i>Episódio Relicário</i> (detalhe); 2005.	p.69.
Figura 41: Objeto - <i>Valise de Guardados</i> ; 2002.	p.70.
Figura 42: Objeto - <i>Valise de Instruções</i> ; 2002.	p.70.
Figura 43: gravuras em metal – <i>O Livro</i> , 2010.	p.72.
Figura 44: Imagem do Estúdio, 2005 - Prensa Tradicional 0,50 x 0,90 m.	
Marca: TOPAL	p.75.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	A DIALÉTICA DAS <i>IMAGENS</i>	20
2.1	IMAGEM/CRIAÇÃO	22
2.2	IMAGEM/PROCESSO	28
2.3	VIRTUOSISMO	31
2.3.1	... dos Mestres	32
2.3.2	... na Bahia	35
2.3.3	Três x Virtuosismo	38
3	QUESTÕES <i>DO ARRUINAMENTO</i>	44
3.1	O COPISTA	47
3.2	AS RUÍNAS	53
4	O <i>EXCESSO</i> EMPÍRICO	56
4.1	O GRANDE DUELO	65
4.2	O LIVRO	68
5	O PROCESSO <i>GRÁFICO</i>	73
5.1	A ARTE DA PRENSA	73
5.2	A ARTE DA IMPRESSÃO	75
5.3	O GRÁFICO	76
5.4	NOTAS DE ESTÚDIO	77
5.4.1	Matriz de poliestireno	78
5.4.2	Gravura em metal	79
5.4.3	Xilografia	88
5.4.4	Conservação do papel	91
6	CONCLUSÃO	93
	REFERÊNCIAS	98
	Anexo	106

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação – *Imagens do arruinamento: o excesso gráfico* –, resultante das indagações que permeiam meu processo criativo, tem como objetivo refletir sobre a realização poética como um desdobramento da prática e das técnicas da gravura artística, em experimentações feitas, nos últimos anos, em meu próprio estúdio de gravura.

Apresento as construções relativas a um processo (teórico-prático), iniciadas no momento em que visualizei, na gravura, um potencial de produção e realização poética. A gravura está além de uma técnica artística, cujo princípio básico é a reprodução da imagem e a criação da estampa. A descoberta de novos paradigmas surgiu e está presente, ao longo de minhas experimentações artísticas.

Quando se tem a percepção de que uma técnica é portadora de grande capacidade de autonomia, pela exploração de suas possibilidades poéticas, compreende-se seu potencial para evoluir em direção a outras linguagens contemporâneas, ultrapassando, assim, seus limites meramente processuais. Este fato

[...] tornará sua importância na história da arte contemporânea como um dos meios prediletos de os artistas se expressarem e se expandirem para outras linguagens. O universo do artista nunca será o mesmo. (RESENDE, 2000, p. 231)

A relação e a convivência com a gravura, em meu processo criativo, vêm desde o impacto inicial, ao deslumbrar-me com os processos construtivos gráficos e seus meios técnicos, numa relação envolvente entre as gravações diretas¹ e a “cozinha” das gravações indiretas²; a função operatória do artista impressor, e nas diversas conduções dos maquinários imponentes de um estúdio de gravura, com suas prensas e materiais de suporte.

Na construção desta pesquisa, visualizo o momento em que há um encontro e uma transição de um ponto para o qual convergem algumas bases conceituais de

¹ A obtenção de resultados na matriz por meios mecânicos, utilizando-se de ferramentas cortantes. (COSTELLA, 2006, p. 18)

² A utilização de meios químicos na obtenção da imagem na matriz. (COSTELLA, 2006, p. 74)

trabalhos realizados na atualidade e uma reminiscência de processos construtivos gráficos iniciais em simultâneo aos processos criativos presentes.

No campo teórico, as investigações desta pesquisa baseiam-se em algumas obras e conceitos, discutidos por Gaston Bachelard, Jacques Aumont e Walter Benjamin, entre outros, pois o método analítico destes autores aponta para a relação do homem com seu meio sociocultural, a partir das atitudes e significados comportamentais.

A produção textual surgiu da vivência e da reflexão sobre o conjunto gráfico que influenciou o desdobramento do objeto em questão. Assim, a produção artística ganha corpo e se transforma em texto, marcando um ponto importante no amadurecimento artístico.

Esta dissertação divide-se em capítulos que representam a estrutura de seu título. Sua construção corresponde ao conceito de evolução da gênese artística transformadora do meu próprio processo criativo, durante o tempo em que trabalho com as técnicas da gravura artística.

Assim, recorrendo aos meus trabalhos iniciais em gravura, situo neste primeiro momento a busca de um *sentido*, a partir de reflexões sobre o fazer, o entender e o compreender a técnica, travando uma relação de proximidade com tais procedimentos. A busca da imagem nos processos gráficos resulta de questionamentos dialéticos e da procura de aproximações teóricas.

Uma gravura ou qualquer obra plástica é literalmente pensamento visual, contém em essência os conceitos do artista sobre arte e suas ligações com o mundo, que só pela continuidade e aprofundamento da reflexão até o plano material poderão desenvolver-se e gerar os significados mais densos. (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 15)

Quando uma profusão de *imagens* começa a emergir surgem, ao mesmo tempo, os questionamentos estético-plásticos mais recorrentes nas obras; no meu caso, o trágico e o grotesco. O gosto por travar relações com a progressiva decadência cotidiana, e trabalhando uma poética que se alimenta da contundência de aspectos

da sociedade de consumo, realiza-se em uma crítica ao caráter funesto da pós-modernidade.

O encontro com este *arruinamento*, deu-se pelo princípio afirmativo do aspecto de ruína que lhe é constitutivo. Em uma espécie de duelo com a matéria, e convivendo com o processo gráfico, as ações físico-químicas, existentes nos procedimentos, transformaram-se em elementos organicamente ativos. “A técnica nunca é um fator isolado, mas totalmente integrado – e poderosamente influente na rede de relações humanas.” (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 20)

O crescimento dos processos gráfico-constructivos levou-me ao estabelecimento de um diálogo entre a matéria trabalhada e a reflexão sobre o fazer artístico, que se fundiram a outras linguagens, chegando a um estágio em que os trabalhos ultrapassam os limites tradicionais da gravura.

A possibilidade de multiplicação da estampa e os excessos de figuração da nossa cultura de massa aparecem na experiência e na observação travadas pela relação entre a vivência artística e o cotidiano, uma contemplação e o debate sobre a pós-modernidade.

Todos os feixes conceituais que se fundem nesta proposta de produção artística são o produto de um grande esforço *gráfico*, da atividade exercida no gravar e no imprimir. Os esforços árduos em um estúdio de gravura, de modo experimental e libertário, levam a uma expansão dos limites, podendo surgir novas abordagens desse meio e até mesmo a subversão de seus preceitos mais básicos.

Alguns dos títulos de seções de capítulos correspondem aos nomes das obras construídas no decorrer desta pesquisa, sendo que sua inserção nos capítulos conceituais apresenta o resultado da elaboração do pensamento e da evolução poética geradora de tais obras. A associação dos novos trabalhos com os já realizados também é constatada e visualizada nesta exposição.

Em decorrência, a análise da construção dos processos criativos, desde a origem e a descoberta dos procedimentos técnicos escolhidos, indo até um amadurecimento

de seu universo teórico, converte-se num esforço por desvendar uma poética, que se revela diretriz formulada para a elaboração desta pesquisa.

No capítulo – *A Dialética das Imagens* – primeira parte deste estudo, contextualizam-se as questões referentes às imagens, nos âmbitos da evolução do homem, da representação do visível e de sua utilização por meios artísticos e técnicos, desenvolvidas em três seções, conforme segue.

Em *Imagem/Criação*, apresento meu percurso inicial pelas técnicas da gravura artística, e a permanência do momento de encontro do sentido artístico desta linguagem, uma significação situada entre a busca de entendimento da técnica artística e a construção de uma poética. Procura-se refletir acerca da criação das imagens pela dialética, presente em minha produção artística, entre técnica e poética, realizando-se, ainda, uma análise e uma síntese dos elementos e processos construtivos ou criativos, através de aproximações teóricas.

Em *Imagem/Processo*, são reforçadas as investigações surgidas em torno de uma constante pesquisa de materiais e de atualização da linguagem gráfica, dialogando-se com outras categorias artísticas, através de novos conceitos para a disseminação da imagem.

Na pesquisa sobre a evolução da gravura, prendo-me aos assuntos restritos ao *métier*³ da gravura, referindo-me ao *Virtuosismo dos Mestres*, um fascínio pelo surgimento e evolução das descobertas no âmbito das artes gráficas e pela criatividade de seus respectivos artistas – numa particular seleção – em busca por soluções.

O *Virtuosismo na Bahia* corresponde ao registro da manifestação da gravura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como um grande acontecimento da categoria artística local no cenário brasileiro, pela importância dos

³ Palavra de origem francesa, que se refere ao ofício, à profissão e ao mister (serviço, trabalho): arte mecânica exercida por artífice.

mestres que se desenvolveram artisticamente nesta instituição e influenciaram toda uma geração de novos artistas gravadores⁴.

Em *Três x Virtuosismo*, nomeio três artistas da Bahia, para um aprofundamento de suas pesquisas e evolução gráfica, identificando o comprometimento de cada um deles no labor da gravura, em suas experimentações.

No capítulo – *Questões do Arruinamento* – trato dos conceitos de *arruinamento* e *ruína*, que circundam a temática de meus trabalhos e de como este tema permanece nos percursos de minha poética e no processo criativo das obras realizadas. O capítulo é dividido em duas seções, nas quais são transcritas as realizações de obras gráficas. A obra *O Copista*, por exemplo, é a configuração do processo de caracterizar as questões do *arruinamento*, na reflexão sobre a apropriação da imagem. No contexto da obra *As Ruínas*, faço referência a um passado, ao sentimento ligado ao que foi perdido, discutindo o tempo, o espaço e a matéria.

No capítulo – *O Excesso Empírico* – o conceito de multiplicação está embutido em meu processo criativo, negando a realização de uma tiragem nos moldes de uma edição, mas baseado na experiência da observação dos conceitos de multiplicação pelos quais a mesma imagem repete-se de diferentes formas, produzindo efeitos imediatos e constantes na consciência, e fazendo surgir um ritmo frenético.

As duas seções que se seguem neste mesmo capítulo, fazem uma abordagem da gravura em relação a outras linguagens plásticas, tendo seus desdobramentos na idealização artística em que a presença da gravura torna-se uma constante, como o conjunto de xilogravuras da obra *O Grande Duelo*. Esta obra representa, então, os princípios operacionais da multiplicação e da repetição da imagem, quando adiciono à estampa outras formas de impressão, criando uma interferência simbólica nas figuras.

⁴ No capítulo *O Virtuosismo na Bahia*, faço a abordagem de um número restrito de artistas que fazem parte da história da gravura local, referindo-me àqueles que conheço de forma mais aprofundada, ainda que reconheça o grande contingente artístico que participou desta evolução, contribuindo também para o crescimento da técnica artística da gravura na Bahia.

A construção da obra *O Livro* surge de um interesse pela estruturação tridimensional aplicada às questões da gravura. É uma forma de codificar os sentidos da estampa e ver o trabalho como peça única, numa linguagem apropriada, associada ao gosto pelo colecionismo dos livros de gravura e com um desejo e uma intenção de extrapolar os meios gráficos.

No capítulo – *O Processo Gráfico* – discorro sobre a importância das investigações gráficas em meu processo criativo e estabeleço a relação do artista gravador e impressor com as duas seções: *A arte da Prensa* e *A arte da Impressão*. Na terceira seção, apresento uma proposta de instalação artística, para configurar uma legitimação e a passagem das relações artísticas, no ambiente específico de trabalho: *O Gráfico* apresenta-se, assim, como um importante despertar para a documentação do processo vivenciado pelo pensar e pelo fazer.

Utilizando-me do espaço como base material, defino uma nova percepção do estúdio de gravura, com a presença elementar das coisas que são percebidas, de formas separadas e diferentes. O conjunto material desta ambientação interpenetra-se para constituir uma nova imagem.

Ainda no mesmo capítulo, transcrevo, na seção *Notas de Estúdio*, as anotações e descobertas realizadas durante o trabalho e o desenvolvimento da gravura, deste a utilização e a conservação dos equipamentos essenciais de suporte e os cuidados na impressão e conservação da estampa. De uma maneira clara e detalhada, as ações de trabalho e os requisitos básicos do ofício são transmitidos aos interessados na prática da gravura artística. Os conhecimentos adquiridos por um gravador e impressor nas técnicas e materiais de confecção de uma estampa são amplamente divulgados em livros técnicos sobre esta prática, mas o que proponho é a adequação a nossa realidade local e uma valorização dos costumes e tradições transmitidos pelos grandes mestres, em seus ensinamentos das técnicas da gravura artística.

2 A DIALÉTICA DAS IMAGENS

A reprodução da imagem como meio de expressão e representação é atividade conhecida, desde a antiguidade, configurando-se em técnica descoberta e amplamente utilizada pelo homem.

A divulgação dessas formas de imagens é milenar, existindo muito antes do surgimento da palavra como elemento gráfico. Sua função primordial, desde a pintura pré-histórica das cavernas, foi o registro e a divulgação de informações pela gravação e reprodução visual.

[...] o ato de gravar sobre uma superfície dura e resistente é muito anterior às práticas de impressão que foram usadas e sistematizadas no Ocidente desde os meados do século 14, senão antes ainda. (TORRE, 1994, p. 6)

O homem criou estas imagens e lhes deu sentido, dando origem a um grande legado, que ajudou a moldar o nosso mundo. As primeiras inscrições gravadas, que perduram até hoje, surgem das marcas deixadas sobre as pedras, nas paredes de abrigos.

São marcas impressas com as mãos, pintadas com pigmentos naturais e até com o sangue de animais. Esta manifestação de imprimir e registrar a imagem é a gênese das técnicas de gravação usadas até os dias atuais.

O termo gravura⁵ é a denominação particular dos diversos processos que permitem obter imagens por meio de matrizes. Uma de suas grandes contribuições foi difundir as imagens divinas, informar as pessoas do que acontecia e fazer o relato de uma época. Os registros gráficos do passado são fontes essenciais para as pesquisas e investigações atuais.

[...] verdaderos tesoros técnicos para la manifestación de la Belleza, cuya expansión, desde que surgió la estampa, há servido al mayor progreso de la civilización mundial. (BOTTEY, 1948, p. 13)

⁵ Denominação da arte de gravar. (PORTA, 1958, p. 189)

A imagem gravada na matriz, nas técnicas da gravura artística, fomenta o fascínio pelo surgimento da estampa, sua reprodução, sua multiplicação e também as possibilidades das prerrogativas do único. Na realização da obra, o papel se torna elemento contíguo para o artista gravador, que cria em sua superfície o resultado da imagem através da matriz geradora, e mantém, com a delicadeza desta matéria, uma relação estética afetiva.

O próprio papel, com seu grão e sua fibra, provoca a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza. A matéria é, assim, o primeiro adversário do poeta da mão. (BACHELARD, 1986, p. 52)

Com a matriz, podendo ser de madeira, metal ou pedra, e usando recursos, como a incisão direta ou até mesmo a sedução táctil dos ácidos, a sensibilidade da superfície dura é modificada e a representação do sensível, na matéria dominada, faz surgir o estado físico de um corpo, por meios artísticos e técnicos. A arte de gravar torna-se uma importante linguagem artística e com grande potencialidade de exploração poética⁶.

Nas artes gráficas, conjunto de processos e atividades subsidiárias, o artista comunica e expressa diversas possibilidades de entendimento; surgem questões desafiadoras e complexas, dialéticas e polêmicas, que se refletem na sua produção pela busca e criação das imagens. No ato artístico, temos a procura por um sentido, como razão de ser, uma significação do fazer artístico.

Por meio da gravação, gerando signos, reorganizando-os como linguagem poética, o artista procura o *sentido*. A técnica empregada é um canal de comunicação entre o ser e a matéria. (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 13, grifo nosso)

Os instrumentos de trabalho, que nos servem no processo criativo, são os mesmos que nos transformam em nosso processo de pensamento e criação. Uma comunicação clara entre os meios plásticos e a poética, onde a visão da ordenação da linguagem artística escolhida torna-se confluência para a realização do planejado. Uma realidade que reflete, pela abundância de meios para o desenvolvimento adequado da produção, e pelo encontro com o seu sentido no

⁶ Termo usado no sentido original da palavra grega: *poiésis*-ação, designando o que se faz.

fazer, na qualidade do instrumental, uma harmonia, uma disposição para o acesso ao conhecimento.

2.1 IMAGEM/CRIAÇÃO

Nos últimos dez anos, tenho trabalhado com as principais técnicas da gravura artística – litografia, gravura em metal, xilografia e monotipia – combinadas à investigação de novos suportes e limites, bem como à utilização de vários meios no processo gráfico.

Tendo por elemento a matéria da superfície plana da matriz, surge uma busca, pela conexão precisa de meus sentidos, levando-me a uma investigação rigorosa da criação e geração da imagem, através dos processos de impressão no papel e de produção da estampa.

Meu primeiro momento foi marcado por um encontro do *métier* e do *sentido*, que a gravura ofereceu como técnica artística. Neste universo, a viabilização das questões referentes à imagem ofereceu-me novas perspectivas, tanto em sua elaboração, quanto em sua reprodutibilidade. Surge, assim, por empatia, a escolha da matéria plástica, pelas suas possibilidades e peculiaridades, como linguagem gráfica.

As observações feitas em relação ao artista gravador, criando a imagem pela produção, como um artífice⁷, estão em estreita conexão com a procura do “fazer” como um “ato” poético desejado. A expectativa criada pela execução da matriz, com o aparecimento do novo na obra a ser impressa, está na relação íntima entre o gravado e a estampa. O instante de apreensão, que faz surgir um interesse, está estreitamente ligado, pela afeição e pela confiança, situando-se entre a repetição do trabalho gráfico e a repetição das gravuras.

Neste processo, surgem momentos de tensão gráfica, tensão esta em que a decisão e o acaso aparecem e se fundem, provocando as percepções na criação. As

⁷ O que abraça uma arte; quem cria algo.

imagens gravadas, obtidas pelas profundidades na superfície plana da matriz, por meios e técnicas adequadas, são a imagem invertida do que está na estampa, que se torna o grande momento, pois nos seduz pela magia.

A captura e a criação das imagens, por meio da gravação, e com isso compondo a sua visualidade, é a finalidade que se pretende atingir. Utilizando-me da técnica e da criação, como meios para processar as imagens, tento torná-las mais do que uma simples exemplificação, mas parte de um processo de produção e de pensamento, uma maneira de compreender as coisas e a inspiração para (trans) formá-las.

Nas primeiras litografias, realizadas nas oficinas de expressão plástica do Museu de Arte Moderna da Bahia, entre os anos de 1999 e 2002 (figura 1), percebo o desenvolvimento do gravar como um momento de refletir sobre o processo gráfico. Um entreato do desenho na matriz com a realização da estampa.

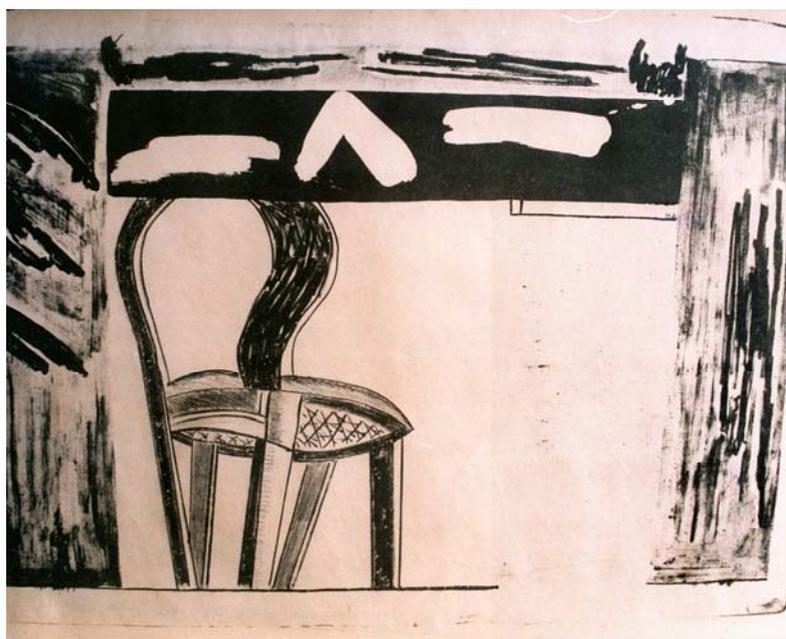


Figura 1 – s/ título.

O conflito, originado nas deduções sobre os procedimentos técnicos e por um impulso inicial de embasamento em princípios teóricos dos fenômenos empíricos, surge como forma de dialogar em busca de uma verdade gráfica. Tudo isso

[...] implica um esforço constante da consciência no *sentido* de ela se abrir para o reconhecimento do novo, do inédito, das contradições que irrompem no campo visual do sujeito e lhe revelam a existência de problemas que ele não estava enxergando [...]. (KONDER, 1988, p. 9, grifo nosso)

Utilizando-me de investigações sobre as questões da imagem e, como fonte teórica, sua análise no pensamento de Walter Benjamin, encontro as principais diretrizes para as noções visualizadas sobre a imagem, em que ela passa a ser o elemento de destaque em meus registros perceptivos.

A formação dos registros perceptivos, que estão no estado simples de um esboço óptico nas observações pela aferição, transforma-se num fragmento da realidade. O olhar entorpecido capta as coisas no momento de uma tensão dialética.

Para Benjamin, as imagens são construídas através de um pensamento e utilizadas na construção de um novo paradigma estético, pelo qual a tentativa é pensar através de imagens. Em relação à interpretação da obra de arte, a relação com o pensamento faz compreender a imagem, para além de sua visão. Didi-Huberman comenta esta relação entre os sentidos físicos e um sistema de significação.

Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios). (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169)

Tornando-se mais do que uma exemplificação, a imagem é parte de um processo de construção de linhas de pensamento. Transformada em palavra ou até feita das próprias palavras, a imagem torna-se parte integrante de uma maneira de compreender o mundo, pelo estudo das significações que podem ser atribuídas aos fatos da vida social, concebidos como sistemas de significação. Benjamin, não só pensa por meio de imagens, ele também pensa com imagens. No mundo contemporâneo, temos, cada vez mais, grande quantidade de referências visuais, uma excitação visual em demasia.

O método dialético nos incita a revermos o passado à luz do que está acontecendo no presente; ele questiona o presente em nome do

futuro, o que está sendo em nome do que “ainda não é”. (KONDER, 1981, p. 84)

É neste contexto de compreensão que os experimentos com as imagens surgem em meu processo criativo de trabalhos gráficos, com a segurança da arte da impressão e o virtuosismo no diálogo entre as técnicas da gravura artística.



Figura 2 – Painel com matrizes xilográficas, fixadas no estúdio.

As imagens nas matrizes, muitas vezes são elaboradas para romper com o modelo tradicional da matriz retangular, surgindo matrizes recortadas (fig. 2) e muitas delas como *clichês xilográficos*⁸, havendo a possibilidade de utilizá-las em diversos trabalhos (figuras 3, 4 e 5).

Uma das características essenciais da dialética é o espírito crítico e autocrítico. Assim como examinam constantemente o mundo em que atuam, os dialéticos devem estar sempre dispostos a rever as interpretações em que se baseiam para atuar. (KONDER, 1981, p. 83)

⁸ A apropriação do conceito de clichê diz respeito à utilização de matriz xilográfica, em pequeno formato, recortada e móvel, em diversas possibilidades de impressão na composição da estampa. Termo usado em gráficas tipográficas que se utilizavam deste artifício em suas publicações.

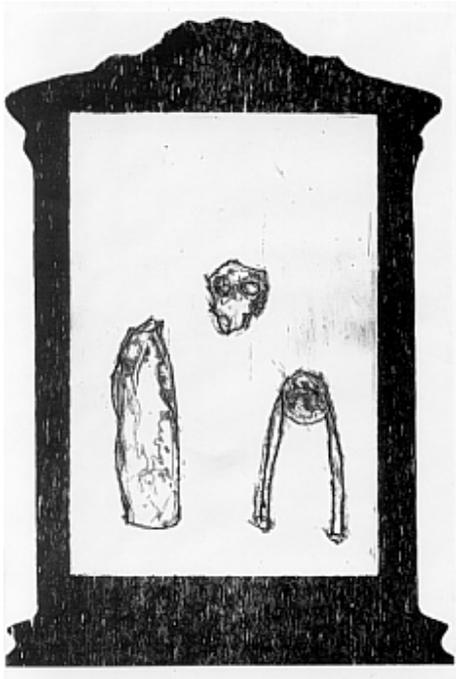


Figura 3 – s/ título.



Figura 4 – s/ título.

As imagens criadas nas matrizes recortadas são reutilizadas na composição de outras gravuras, onde a liberdade de composição na produção da estampa fica à disposição, no estúdio de gravura, num grande mostruário de matrizes xilográficas recortadas.

Na sua construção, a imagem não existe sem a percepção da mesma. Além disso, a capacidade perceptiva é modelada, muitas vezes, pela vinculação e pelo afeto da relação do homem com a imagem. Em *A parte do Espectador*, Jacques Aumont faz uma definição habitual do termo “espectador”.

Esse sujeito não é de definições simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). (AUMONT, 2008, p. 77)

Com a análise da imagem e de seu espectador, Jacques Aumont questiona: por que se olha uma imagem? Sua resposta imediata é que a imagem, por estar vinculada ao domínio do simbólico, é a mediação entre o espectador e a realidade.

É nesta realidade do ver e ser visto da paisagem das cidades, com seu contingente populacional, que afloram, em meus temas, as análises referentes aos fenômenos do cotidiano. O homem e suas reflexões, o choque com a modernidade e as intervenções sofridas no nosso meio fazem surgir o devir no processo criativo.

Dialética da *flânerie*: por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido. Provavelmente é essa dialética que O *homem da multidão* desenvolve. (BENJAMIN, 2000, p.190)



Figura 5 – s/ título.

2.2 IMAGEM/PROCESSO

No trabalho com a matéria plástica, que é suscetível de receber uma determinada forma, surgem as imagens na realização do ofício. É o momento em que o modo artesanal resulta de um embate ordenado, e de grande expressão, uma expressão mais do que íntima. Estas relações, entre a imaginação e a vontade, indicam o caráter do trabalho, que deixa de ser uma atividade passiva para se transformar em uma ação.

No resultado da impressão com a matriz, temos a estampa; o suporte da imagem e o resultado impresso são, ambos, os elementos vindos do ato de criação. Um nasce do devaneio e, o outro, vem do processo técnico; esse imediatismo faz aflorar o pensamento estético.

As investigações realizadas com a matéria, na idealização da imagem, envolvem meu processo de produção artística. Uma reflexão, com embasamento conceitual, a partir dos procedimentos e atos de instauração do fazer e do pensar no trabalho poético.

Os procedimentos não são apenas manipulações técnicas, são também portadores de significados. Este conjunto de relações circunscreve o campo da pesquisa. (REY, 2004, p. 132)

É com a matéria que tem início a criação e a busca dos “significados”, e com ela o desenvolvimento dos processos a serem realizados. A rivalidade, instaurada para a concepção da obra, faz surgir os meios de reflexão teóricos que, através dos registros técnicos e conceituais, levam-me à busca de referências na pesquisa em literatura especializada. A busca por conceitos (a sua consistência) será formalizada na realização, aparecendo, muitas vezes, depois do trabalho e da reconstrução da imagem.

Por outro lado, a tensão do instante de relação com os materiais, estendendo-se para além dos limites, colabora com o desenvolvimento gráfico do processo criativo.

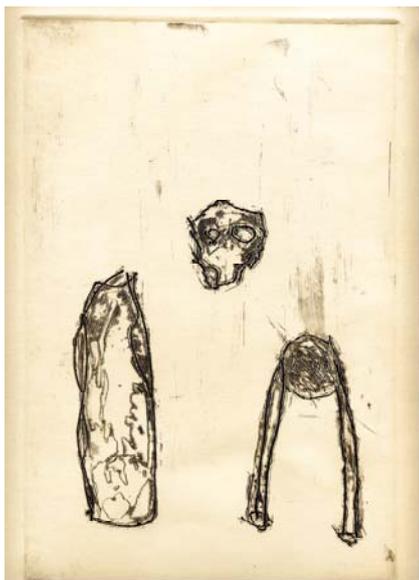


Figura 6 – s/ título.

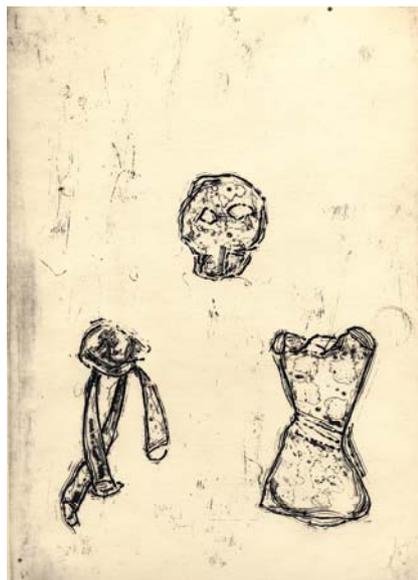


Figura 7 – s/ título.

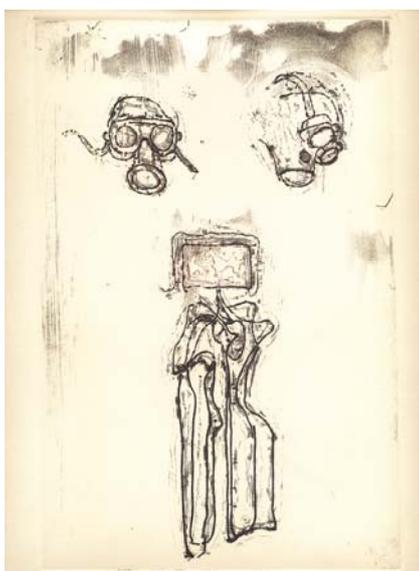


Figura 8 – s/ título.



Figura 9 – s/ título.

Os primeiros experimentos, em materiais diferenciados, como matrizes geradoras na criação das estampas, estão no trabalho com as placas de poliestireno, em substituição à matriz de cobre, na técnica da gravura em baixo-relevo (figuras 6, 7, 8 e 9).

Ao me deslumbrar com os trabalhos de alguns gravadores, como Calasans Neto e Henrique Leo Fuhro, percebo, na utilização da matriz de plástico, para gravura e impressão, a possibilidade de investigação de um novo material para a concepção

da estampa, aproveitando-me dos conhecimentos já adquiridos com o material tradicional.

Assim, se a gravura sobre uma matriz de plástico e sua impressão, em alguns processos, não se distinguem fundamentalmente da gravura calcográfica ou em relevo tradicional, em outros, dadas as suas características intrínsecas, apresentam resultados que podem ser surpreendentes nas mãos de um gravador criativo. (CLÍMACO, 2004, p. 10)

Nos experimentos alcançados neste material diferenciado, percebo o surgimento de uma nova forma em meu processo criativo e, com ela, o desenvolvimento de uma estética, que venho a explorar, nos demais trabalhos com a gravura artística (figura 10).

As possibilidades oferecidas pelas técnicas da gravura artística, e também pelas outras categorias artísticas, foram de grande auxílio nas experimentações e construções estéticas do fazer artístico.



Figura 10 – s/ título.

A importância da liberdade de pesquisa dos materiais e um pleno entendimento de sua transformação são de grande auxílio para se chegar ao conhecimento técnico-

prático do processo criativo que faz surgir a imagem, cuja construção vai sempre necessitar das várias alternativas oferecidas pela técnica.

A formação da informação passa por esse conhecimento, que, se nos é vedado, interrompe uma cadeia, um processo dialético, por vezes, irremediavelmente. [...] Se o acesso ao instrumental de trabalho é vedado ao artista e o acesso das obras dificultado ao espectador, provavelmente o processo dialético de apreensão se produzirá num plano extremamente relativo, sem as contradições necessárias para o seu aprofundamento e desenvolvimento crítico. (SCHERPENBERG, 1985, p. 75)

2.3 VIRTUOSISMO

Ao longo de sua evolução, a arte da gravura torna-se uma linguagem artística específica, pela sua multiplicidade, como forma de arte com identidade própria. Esta técnica, que já teve atribuições meramente artesanais, se torna uma área de experimentação e, por consequência, marca registrada de grandes artistas. Ela tem um papel de grande importância na cultura artística, pois grande parte das reproduções e da divulgação de obras de arte desenvolveu-se por meio das estampas.

A ação da gravura na história converte-se a certas características, que trazem uma unidade comum a todos os artistas gravadores. No âmbito da inovação, os meios técnicos gráficos revelaram novas possibilidades de manifestação, a cada período, contando com a destreza e a genialidade de cada artista na habilidade em superar os seus limites.

As buscas efetivadas pelos artistas para realizar seus trabalhos, os direcionaram a uma investigação de conhecimento aliado à invenção. Uma emoção que trabalha o pensamento e a construção da imagem e que, junto ao sentimento artístico, move-se para a realização.

Na realidade, o virtuoso é uma espécie de acrobata da arte, ele se constitui na atração de um espetáculo, mas de modo algum o espetáculo em si. (SILVA, 1959, p. 94)

O gesto deliberado dos artistas, nas inovações de cada período, manifesta a interferência do acaso nas descobertas, que surgem nas estampas, e pelo “labor”⁹ realizado intensamente na matriz, mostrando suas possibilidades totalmente exclusivas de expressão.

Jacques Aumont (2008), dissertando sobre *A imagem aurática* na obra de arte, sintetiza esquematicamente “a concepção da arte no Renascimento”, onde uma de suas pontuações é de que:

[...] o amor pela virtuosidade técnica [...] mas por uma virtuosidade que não se dissimulará, porque é lugar e sinal de uma experimentação permanente da qual não se deve ter vergonha [...]. (AUMONT, 2008, p. 298)

2.3.1 ... dos Mestres

Na Europa, a partir do século XV, surgem grandes expoentes da gravura artística, considerados os mestres da expressão maior da gravura artística, inovando este requintado ofício artístico. Suas gravuras difundiram-se por toda a Europa e seus trabalhos representam o cume da arte da gravura como linguagem artística.

Neste período, a gravura em cobre era trabalhada apenas na modalidade direta, sendo um processo de *impressão em oco*¹⁰, que oferece recursos muito maiores que a xilografia para dar os matizes por via de traços de diversos gêneros, com ferramentas tais como o buril ou a punção.

A destreza dos artistas gravadores em relação à matriz decorre da experiência, adquirida junto aos seus mestres, no início da descoberta da técnica com os ourives, e também da formação e do treinamento junto aos grandes artistas artesões da época. Foram muitos aqueles que elevaram o trabalho magistral do buril a um altíssimo nível técnico.

⁹ Tarefa árdua e demorada.

¹⁰ Definição atribuída à gravura em baixo-relevo, na matriz de metal.

A partir da Renascença aparecem na Europa artistas que desenvolvem obras gráficas, em grande quantidade e qualidade, fato importante no desenvolvimento da gravura artística. Estes artistas desempenharam um papel importante principalmente nas possibilidades da modalidade indireta, no aperfeiçoamento da água-forte, que passa a ser uma técnica cuidadosamente estudada e amplamente difundida.

Muitos eram os artistas que combinavam a modalidade direta (ponta-seca ou buril) com a modalidade indireta (água-forte). Suas estampas surgiam com a intensidade do preto, vindo das profundidades conferidas pelo mordente na placa (controle nas queimas do ácido na matriz) e da impressão aveludada, conferida pelos efeitos do traço através da ponta-seca.

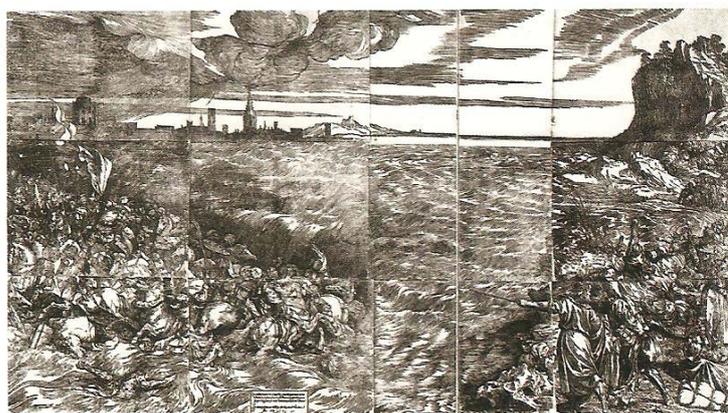


Figura 11 – Ticiano, Travessia do Mar Vermelho.

Alguns dos principais artistas que deixaram suas marcas na história da evolução da estampa, e com ela expressaram o desenvolvimento de uma linguagem, incorporando os estágios da evolução das técnicas em seus trabalhos. São eles alguns dos artistas gravadores que conseguiram deixar suas marcas na história da gravura artística: Ticiano¹¹, nas gravuras em grandes dimensões (fig. 11); Goya, na utilização de vários recursos da gravura em metal na criação de suas estampas (fig. 12); Piranesi, no aprimoramento das possibilidades dos meios químicos na ação corrosiva do metal (fig. 13); Dürer, pela maestria na xilografia de topo (fig.14); Rembrandt, pela investigação na água-forte e seu traço livre e seguro (fig. 15).

¹¹ Autor de gravuras de grandes dimensões (1,20 x 2,20 m), como a *Travessia do mar Vermelho*, que foram denominadas como “afrescos dos pobres”.



Figura 12 – Goya, *Série Caprichos*.

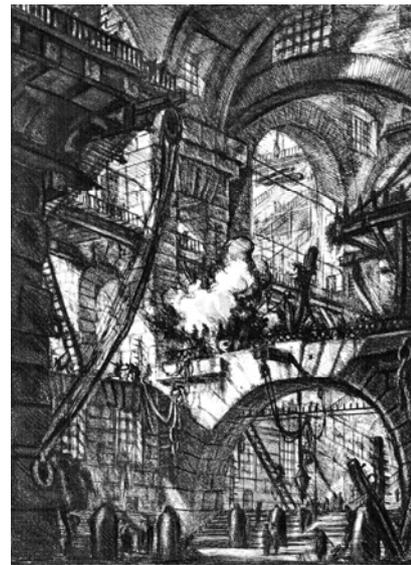


Figura 13 – Piranesi, *Carceri D'Invenzione (Cárcere VI)*.



Figura 14 - Os quatro Cavaleiros do Apocalipse.



Figura 15 - *Auto-retrato, desenhando junto à janela*.

A influência dos grandes mestres é gerada pela pulsão que os motivava na ciência da arte e nas descobertas. Ao conseguirem proceder à aproximação de uma linguagem artística com suas poéticas, possibilitaram a observação de seus trabalhos como nutrindo o desenvolvimento de seus próprios desafios.

O filósofo Gaston Bachelard descreve, de uma forma profunda, no prefácio de *Traité du Burin*, de Albert Flocon, o virtuosismo do artista gravador pela liberdade criadora em sua reflexão sobre os processos das técnicas manuais. A mão vigorosa é a mão que grava, e que faz surgir também a liberdade de sua vontade em sua criação, desatada pela imaginação.

A mão do homem passou por ali, a mão do gravador cavou os sulcos verdadeiros [...]. A gravura nos conta os poderes hierárquicos dos movimentos [...]. (BACHELARD, 1986, p. 76)

É na própria estampa, resultado deste processo, que o observador mais atento decifra todo o ritual. Ao contemplar a obra gráfica, ficam claros os vários percursos tomados pelo gravador. Restam detalhes, onde se esconde seu virtuosismo meticuloso, mas concebido com árduos procedimentos técnicos.

Antes do trabalho, imagino uma espécie de prece da vontade incisiva. Para o gravador, tudo o que é doce na vida deve se tornar rude na obra. E eu o ouço rir, com frieza, das asperezas de sua doçura. (BACHELARD, 1986, p. 75)

A evolução das técnicas da gravura artística demonstra o aproveitamento de cada artista das descobertas do período em que atuou. Isto ocorre devido ao uso adequado das possibilidades técnicas da gravura e aos recursos disponíveis no momento da elaboração de suas estampas.

2.3.2 ... na Bahia

Os desdobramentos da gravura na Bahia, principalmente entre as décadas de 1950 e 1960, na denominada Escola Baiana de Gravura¹² – denominação esta feita para ressaltar a produção efervescente realizada no Nordeste –, marcam, sem dúvida, o período de surgimento dos grandes artistas gravadores baianos. Uma fase áurea das artes plásticas na Bahia e que demonstrou um momento de afirmação da gravura.

Quando de sua implantação, em 1953, na Escola de Belas Artes da Bahia, os cursos de gravura contavam apenas com uma prensa calcográfica. Ofertada pelo então crítico e diretor do Museu de Arte do Estado, Dr. José do Prado Valadares, a um curso de gravura realizado pelo artista Poty, ficou, em seguida, no atelier do artista Mário Cravo Júnior, sendo levada à instituição de Belas Artes depois que o artista se tornou catedrático interino da cadeira de gravura.

¹² Designação dada por Juarez Paraíso e Riolan Coutinho. (FALCÃO, 2006, p. 179).

Das técnicas da gravura artística praticadas naquele período e nos anos subsequentes, destacou-se a xilografia, mais pela sua sofisticação, levada a cabo pelos artistas, em sua exploração da matéria, conferindo a suas estampas características muito próprias ao uso desta linguagem.

Em seu texto de comemoração dos 35 anos de gravura na Bahia, Juarez Paraíso destaca, então, que a técnica de gravura artística preferida pelos gravadores baianos daquela época foi a xilografia (1981, prancha 8).

[...] técnica inexplorada, como uma linguagem apropriada à necessidade de expressão dos novos artistas modernos, uma vez que as técnicas tradicionais já estavam muito comprometidas com o espírito acadêmico reinante; depois a simplicidade da técnica e o seu envolvimento artesanal. (PARAÍSO, 1981, prancha 8)

Com a utilização da prensa de talho-doce, as xilogravuras produzidas neste período tinham características peculiares, pelas experimentações que eram realizadas com a matriz.

O virtuosismo nas descobertas, principalmente no momento da impressão, surge devido à natureza do trabalho da máquina de imprimir, um tórculo calcográfico, que faz girar um cilindro que exerce forte pressão contra outro cilindro, entre os quais desliza o plano móvel da matriz entintada e coberta pelo papel. Com isso, a prensa exerce uma pressão extremamente elevada sobre a matéria, possibilitando a captação integral dos valores relativos da madeira.

A maneira de imprimir a matriz de madeira deste período criou, na Bahia, as bases da tradição da xilografia ao fio¹³ e com o laminado de cedro. Com o uso indevido da prensa calcográfica e com a exploração da fibra do compensado nos valores da estampa, a gravura baiana inicia um campo fértil de investigação desta técnica artística.

¹³ [...] também chamada de madeira à veia ou madeira deitada, o artista, para fazer a matriz, lança mão de uma tábua, isto é, de um pedaço de madeira cujo corte se fez na mesma direção em que estão dispostas as fibras da árvore, ou seja, o corte se fez da copa à raiz, longitudinalmente ao tronco. (COSTELLA, 2006, p.30).

A característica da gravura baiana era trabalhá-la em madeira e chapas aglomeradas ou compensados de cedro, depois imprimir a gravura sob o papel pesado e prensa de água-forte. Isso dava uma característica bem diferente, porque você poderia buscar no sulco da madeira a textura, meios tons e a própria madeira como matéria. Diferente da gravura praticada no Rio, que era gravura de topo, como Goeldi e todos seus alunos faziam. (ALMEIDA, 2007, p. 35)

Na gravura em metal, o cenário baiano contou com os ensinamentos de Henrique Oswald, filho do gravador Carlos Oswald, um dos mestres cuja atuação favoreceu o crescimento e o desenvolvimento do talento gráfico de uma geração de gravadores.

A sua atuação didática teve grande importância, e a sua gravura, com a sua análise sombria do ser humano, lhe reserva um bom lugar entre os nossos primeiros gravadores modernos. (VOLKSWAGEN DO BRASIL, 1984, p. 197).

No primeiro momento, a gravura apresenta-se como um ato criativo simples e sem muito recurso, mas a efervescência da época e a presença de experientes professores demonstraram que, tanto no momento do entalhe e até o instante da impressão, as possibilidades desta técnica aperfeiçoada eram incalculáveis.

[...] antes nem havia prensa. A primeira foi adquirida a instância de Mário Cravo, que também conseguiu que Poty viesse a Salvador dar um curso de gravura¹⁴.

A gravura, como linguagem artística, surge em Salvador nos anos de 1940 e no decorrer dos anos, vários artistas compõem a geração de gravadores baianos, é a geração que se forma a partir de 1960, uma das mais importantes no cenário da gravura na Bahia e no Brasil. Entre eles, podemos citar Sônia Castro; José Maria, Juarez Paraíso, Emanuel Araújo, Edson da Luz, Yêda Maria, Leonardo Alencar, Hélio Oliveira, Edízio Coelho, Glay Mello, Gilberto Oliveira, Eduardo França (Mestre Duda) e Calasans Neto.

¹⁴ Do texto introdutório *“Da gravura aqui e lá fora – Matilde Matos”*, catálogo: *NEGRO – por 10 gravadores da Bahia*; EGBA, 1988, p. 2.

2.3.3 Três x Virtuosismo

Com uma geração de artistas de grande importância nas artes plásticas, o foco central desta investigação dirige-se a três nomes: Calasans Neto, Juarez Paraíso e Hansen Bahia.

As investigações plásticas de Calasans Neto na esfera da gravura vão além das experimentações com a xilografia, meio este onde sua estampa é conhecida pelas suas estruturas ricas em contrastes e pelas texturas. O emprego do compensado na escola baiana é atribuído a ele.

Já em 1957, no citado curso livre de Gravura, começou inovando com a impressão da matriz de xilogravura em prensa de água-forte. As matrizes eram trabalhadas em compensado de cedro, entintadas e depois impressas na prensa de água-forte, possibilitando, assim, gravuras de grandes dimensões. [...] criou um novo processo: passou a colocar o compensado já trabalhado em um chassi e a pintar as partes elevadas de preto e as inferiores de branco. (SCALDAFERRI, 2007, p. 106)

Nos anos de 1990, Calasans Neto utilizou-se também da matriz de poliestireno (figura 17), em lugar da placa de cobre, explorando uma infinita gama de ferramentas na modalidade direta. Utilizou-se da matriz xilográfica como objeto artístico (figura 16), apresentando os segredos de seus entalhes e de como lidava com a matéria madeira.



Figura 16 - *Cabras e Baleias*.



Figura 17 - *sem título*.

Na monotipia, realizou pesquisa com solventes diversos, identificando a ação de cada um na tinta gráfica (tanto a *off-set* como também a tipográfica), nos efeitos realizados pela diluição da tinta com o solvente.

[...] inovou mais uma vez, gravando diretamente em placa de plástico rijo, obtendo, assim, uma nova e diferente textura. Sua última inovação [...] as matrizes de xilogravura eram prensadas na argila ainda mole e, depois de modeladas e queimadas, transformavam-se em peças de arte única. Além disso, modificou a forma antiga de execução de monotipia, imprimindo também em prensa de água-forte. (SCALDAFERRI, 2007, p. 107)

A gênese criativa e inovadora do artista plástico Juarez Paraíso já era marcante em sua terceira exposição individual, realizada no ano de 1964 na extinta Galeria Querino, onde o artista apresentou uma série de desenhos sobre papel. No texto crítico, de três grandes avaliadores da sua obra, já apontavam em suas construções gráficas a monumentalidade explorada por ele.

[...] mas quem poderá negar que os seus riscos se projetam para além das limitações atuais da geometria e que há na intersecção dos seus planos conceituações espaciais que transcendem o estabelecido? ¹⁵

A presença de uma construção racional, o sentido da monumentalidade e a dinâmica espacial da linha dão uma expressão poderosíssima à essas grandes sínteses lineares que representam o grafismo puro, livre e profundo de Juarez Paraíso, artista de grandes dimensões [...] ¹⁶

[...] a unidade de sua obra gráfica é a fortíssima impressão de que suas composições não terminam nos limites do espaço físico do papel ou do suporte mas, se continuam indefinidamente, umas nas outras o que nos faz imaginar um imenso e fabuloso mural de onde teriam sido despreocupadamente recortados qual partes mínimas de um todo monumental. ¹⁷

O artista Juarez Paraíso tem um trabalho gráfico vasto, onde o virtuosismo técnico e poético está presente na maioria de suas gravuras, desde o início, com suas xilogravuras coloridas sobre o papel, utilizando a matriz recortada e usando algumas dessas matrizes em outras versões de suas impressões.

¹⁵ Hélio Simões, no catálogo Juarez Paraíso, desenhos – Galeria Querino; Imprensa Oficial da Bahia, Salvador/Bahia, dezembro 1964.

¹⁶ Wilson Rocha, *ibid.*

¹⁷ Riolan Coutinho, *ibid.*

Com a substituição do papel pelo tecido na impressão das xilogravuras coloridas e as litografias em grandes dimensões, o artista Juarez Paraíso transitou pelas principais técnicas da gravura artística.

Incansável pesquisador das técnicas e processos [...] empregando duas ou mais matrizes, conseguindo planos transparentes, com superposição, em que modificavam a noção de espaço. (FLEXOR, 2006, p. 191)

Suas investigações gráficas, explorando os recursos da fotografia na gravura em metal (figura 18), são apreciadas pelo aprimoramento técnico, onde faz uso de vários meios e do conhecimento de outras áreas artísticas, na elaboração de seus trabalhos.

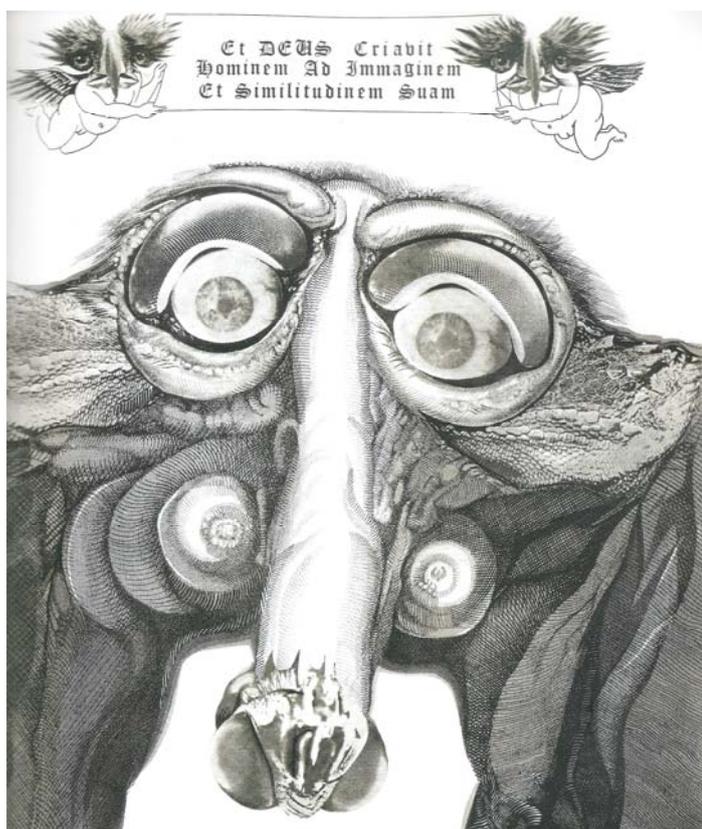


Figura 18 - *Homo Polutus*.

[...] explorando recursos de fotografia e de clichê aplicados à água-forte e à água-tinta [...] introduziu a aplicação de verniz fotográfico, colocado através de centrifugadora, o que permitiu a realização de novas interferências na chapa-matriz, e provas sucessivas. Na Gravura em metal, aplicou o clichê fotográfico, usando técnica e material de tipografia, aproveitando o seu suporte de zinco para a feitura da água-forte. (FLEXOR, 2006, p. 191)

Outro gravador, também um “incansável pesquisador das técnicas e processos”, foi o artista alemão Karl Heinz Hansen, mais conhecido como Hansen Bahia. Embora alemão, radicou-se na Bahia e foi profundamente influenciado pela cultura local em seus temas e imagens. Um xilógrafo que se manteve fiel a linguagem gráfica, inovando-a, mas sem trair os valores essenciais da técnica.

Sempre trabalhando diretamente na madeira, com seus instrumentos afiados, Hansen lançava mão de outros objetos para cortar a madeira, desde as máquinas elétricas rotativas, as carretilhas de costura e as escovas de aço. Na observação de suas gravuras é impressionante notar os valores criados pela variedade de instrumentos utilizados no embate com a madeira. Um ofício árduo em que o artista sempre teve a intenção de se superar, conseguindo, com muito esforço em sua busca, criar uma nova forma.

[...] a xilogravura é trabalho, trabalho duro, em que o gravador de madeira é um artesão [...] um artesão tal como Dürer apenas queria ser, e só isto, assim como nós todos, os que desejam ser xilogravadores o queremos ser [...].¹⁸

Assim como no seu treinamento de artesão, os novos projetos de Hansen para a gravura se expandiram, e foi na busca de uma atualização dessa linguagem que o artista rompeu quanto ao tamanho de suas estampas. Ele trabalhava sobre peças grandes de madeira, tendo muitas delas oito partes. Hansen criou uma prensa apropriada para a impressão destas matrizes, utilizando-se de um cilindro usado na moagem de sementes, e o adaptando a uma estrutura de alvenaria. O cilindro deslizava sobre trilhos laterais, como os dos prelos de provas¹⁹ usados em gráficas, passando por cima da matriz sobreposta por feltro e papel.

As gravuras, depois de impressas em oito folhas de papel, transformavam-se em um grande quebra-cabeça. Hansen as fixava, criando um grande painel, um mural xilográfico, sendo que a maior de suas gravuras chegava a medir 2,26 x 1,64 m.

¹⁸ Depoimento de Hansen Bahia ao *Jornal da Bahia*, em 6 de julho de 1977.

¹⁹ Aparelho utilizado na tiragem de provas tipográficas, cujas partes principais são o plano liso, ou mármore, onde vai a composição, e o cilindro impressor, movido a mão; tira-provas. (PORTA, 1958, p. 330)

Além de inovar no formato, Hansen surpreendeu, também, ao mesclar matérias-primas na matriz, como linóleo, cacos de vidro, fibras de coqueiro e retalhos de renda.

As investigações sobre as possibilidades da linguagem artística da gravura, sendo a sua fusão com novos meios e a superação dos seus limites, mostram a ação e o virtuosismo destes três artistas, no cenário baiano, que procuravam, em sua prática experimental com as artes gráficas, uma constante investigação dos procedimentos de disseminação da imagem.



Figura 19 - *Três Cavalheiros - Homenagem a Albercht Dürer.*

Com *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo, São Miguel e Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (figura 19), inspirada na obra homônima de Albercht Dürer (partindo do original e dando uma feição moderna), Hansen participa, em 1971, da grande exposição comemorativa do V Centenário de Nascimento de Dürer, no Museu

Germânico, em Nurenberg, na Alemanha Ocidental, junto a artistas plásticos, como Giacometi, Henri Moore, Lurçat, Kokoschka, Vazarèly, Picasso e Matisse.

Nestas obras em xilografia de grande formato (figura 19), medindo em torno de 1,00 x 0,90 m, Hansen inclui na composição a imagem original das gravuras de Dürer, através de clichês fotográficos, como uma forma de visualizar a sua releitura pela cópia.

3 QUESTÕES DO ARRUINAMENTO

A temática da imagem do *arruinamento*, não se trata de uma vontade mórbida por temas degradantes, mas de uma construção das premissas de uma poética da ruína, em suas acepções possíveis: como algo que se desfaz nas atribuições de “ação” e no efeito de “arruinar”.

As investigações são feitas sob a óptica filosófica de Walter Benjamin, cujos conceitos constituem a base desta pesquisa, através de uma nova acepção para a idéia de ruína. Seja no sentido de um signo, de algo que quer permanecer; ou na alteração do sentido natural dos significados, daquilo que já se desfez, associada ao progresso da modernidade, com os rastros do destruído agrupando-se e modelando imagens do passado.

A busca de atividade criadora sob este tema nos oferece novas perspectivas para investigações sobre as especificidades e as generalidades dos processos criativos e artísticos da gravura. Os registros deixados, desde o percurso inicial em artes gráficas, convergiram para uma interpretação dos trabalhos realizados norteando-se por este tema.

Os vários rastros deixados na história da humanidade, e até a contemporaneidade, são norteados por fatos que tornaram sua gênese legível e revelaram o sistema responsável pela geração das obras atuais. O caráter intuitivo do processo de criação também prevaleceu.

Assim, trata-se de observar e respirar os assuntos referentes a esta aura de criação, de onde nasce o movimento da gênese artística com o tema *arruinamento*, relacionando-o aos trabalhos desenvolvidos na linguagem da gravura. Seu resultado é o efeito de arruinar, que está dramaticamente associado a um simulacro sobre a degradação e o enfraquecimento do homem contemporâneo, que se encaminha, muitas vezes, em sua essência, a uma permanente destruição.

A desmoralização do homem, a perda de suas antigas qualidades e daquilo que o torna uma subversão perante a ordem estabelecida são alguns fatores para que este sujeito perceba que não há medida precisa para a destruição. Toda destruição é, por definição, excessiva, e por isso frágil, vulnerável e propensa ao colapso.

As questões do *arruinamento* não tratam apenas de um confronto violento, mas de um confronto da pretensão do ser humano na “(re) construção” do mundo e por não perceber o seu caráter destrutivo, com o seu próprio massacre, ao mesmo tempo em que continua assistindo impassivelmente ao seu auto-empobrecimento.

Os homens ruem, como as civilizações ruem. Quedas e ruínas ocorrem dentro da trajetória dos homens, cortam e revelam o humano: enriquecem-no, põem-no à prova, fazem-no buscar o *sentido* das coisas. (SALDANHA, 2002, p. 102)

Nas imagens elaboradas nos trabalhos gráficos, as figuras que se manifestam estão ligadas concretamente às questões relacionadas com a degeneração do homem, assim como ao insucesso, ao humano desconfortável e à degradação. As ruínas também são “o destruído”, a construção de uma arquitetura fictícia que aparenta um caos profundamente bem ordenado. Uma arquitetura que também respira no presente das cidades e habita conosco os nossos dias, assim como o diálogo entre as alegorias do barroco e da modernidade.

Um ato de figuração institui-se na elaboração destas gravuras, em grande formato, ao torná-las presentes em sua evidência e concretude. As imagens surgem pela justaposição de gravuras impressas, em diferentes folhas, montadas como um grande quebra-cabeça ou uma instalação de parede (figuras 20 e 21).²⁰ Como uma catástrofe única, que se amontoa, uma folha com as outras, ruína sobre ruína. A gravura, como técnica, apresenta-se nesta manifestação e em seu devir, aberto para à experimentação.

²⁰ As duas gravuras foram agraciadas com o “Prêmio de Aquisição”, na nona edição da Bienal do Recôncavo, realizada no Centro Cultural Dannemann, São Félix/BA, em 2008.



Figura 20 – A Benção.



Figura 21 – O Altar.

A gravura *O Altar* (figura 21) representa a primeira tentativa de alcançar certa plenitude na elaboração de uma gravura em grande formato. O projeto inicial é de 2005, com a impressão da representação, em preto, do altar, com a matriz recortada em vermelho central. Seu desenvolvimento dependeu dos limites possíveis da prensa calcográfica utilizada, já que o máximo a ser alcançado, pelas dimensões da abertura da boca da prensa, é de 50 cm de largura. As estampas foram modificadas algumas vezes e este processo perdurou por três anos, resultando na minha primeira experimentação da complexidade de uma composição, com a criação de vários elementos secundários e das impressões coloridas.

O processo criativo respeitou a evolução de um pensamento a ser idealizado e uma comprovação das potencialidades gráficas a explorar. A gravura *A Benção* (figura 20) surgiu num primeiro momento para completar o experimento anterior, mas se tornou independente e seu planejamento contou com a agilidade já adquirida. A estampa compreende mais de dez matrizes e representa um culto à figura humana, que é o cerne das grandes cidades, mas muitas vezes surgindo como as partes

mortas e esquecidas por uma economia de mercado que visa ao interesse de poucos.

Os retratos das cidades, numa ótica espacial, pelos traços de uma geografia política e pelo espaço sociocultural, foram ressaltados por W. Benjamin em seus escritos. São conceitos da compreensão do cotidiano, atribuídos aos fatos da vida social, que conseguem antever o futuro da humanidade, alertando-nos para os perigos iminentes de uma sociedade que está para se formar.

Com o abalo da economia de mercado, começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo de seu desmoronamento. (BENJAMIN, 2009, p. 51)

As questões do arruinamento surgem de uma retrospectiva nas artes gráficas, nos vínculos criados por uma temática recorrente que aparecem nos traços de uma matriz, é a representação do caráter destrutivo de uma sociedade cercada pelo excesso.

O caráter destrutivo é um sinal. Como um símbolo trigonométrico está exposto ao vento, por todos os lados, ele está exposto ao palavrório, por todos os lados. Protege-lo contra isso não faz sentido. (BENJAMIN, 2000, p. 236)

Os sinais de arruinamento e excesso são perceptíveis por toda parte, criam espaços e desafiam as normas, muitas vezes não está nem um pouco interessado em ser compreendido.

[...] O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. (BENJAMIN, 2000, p. 237)

3.1 O COPISTA

A instalação, composta por estampas em grande formato e intitulada *O Copista*, reúne duas gravuras em uma grande imagem composta pela transparência do papel. Surge com a vontade de abordar os temas de sensações subjetivas que estão ligadas aos sentimentos humanos.

O desejo das civilizações, de possuírem o que é de outrem, com ardor; o desgosto com o sucesso alheio e o forte anseio de alcançar determinado objetivo são a expressão viva destes pressentimentos que atormentam as pessoas. Neste momento atual, em que vivemos com uma excitação de imagens em demasia, vindas muitas vezes em substituição à palavra, e cujo objetivo principal de sua representação é um código de signos simples, a cópia pela estruturação é uma forma de garantir o mesmo resultado para todos, onde a imagem, produzindo efeitos imediatos e constantes na consciência, diferente dos cânones, causa sensações vertiginosas.

Segundo uma etimologia antiga, a palavra *imagem* deveria ser ligada à raiz de *imitari*. Eis-nos imediatamente no cerne do problema mais importante que se coloca à semiologia das imagens: poderá a representação analógica (a «cópia») produzir verdadeiros sistemas de signos e já não somente simples aglutinações de símbolos? (BARTHES, 2009, p. 27)

A insistência impertinente do copista leva-o à perseguição constante dos seus desejos, capturando as imagens alheias, descrevendo e compondo, através de símbolos, o seu pensamento e a sua visualidade. Com o objetivo máximo de reutilização da imagem, o copista usa a cópia como um meio de criação. É um dos modos que a sociedade contemporânea dispõe para que tudo se multiplique, pelos princípios da reprodução e da cópia, não havendo limites para estas práticas.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. (BENJAMIN, 1996, p. 166)

A obra é a forte intenção de ter e dominar a imagem, com a liberdade da reprodução técnica. O ser copista²¹ restaura para si mesmo os direitos pertencentes a outrem: os direitos de reprodução e os direitos de cópia *copyright*.²²

Alguns grandes mestres foram copiados, muitas vezes sem má intenção. [...] Artistas medievais copiavam uns aos outros sem escrúpulos, uma vez que o objetivo era distribuir o maior número

²¹ Aquele que copiava a mão os livros, antes da invenção da imprensa. (PORTA, 1958, p. 93)

²² Palavra inglesa, de uso internacional, indicativa de “propriedade literária” ou “direito autoral”, e que, no frontispício de uma obra, ou mais geralmente no seu verso, acompanha o nome do beneficiário e o ano da primeira publicação, para os efeitos legais.

possível de imagens sagradas. Importante era a imagem, e não o autor. (ROY, 2006, p. 117)

A instalação *O Copista* (figura 22) consiste em duas xilogravuras de grande formato, em compensado laminado de mogno e sua impressão foi realizada manualmente, com o auxílio de um *baren*²³, em papel de arroz.²⁴ A primeira estampa é formada pela representação de uma grande cabeça; na sua confecção, o compensado foi recortado para configurar o formato, e a técnica da xilografia utilizada para sua idealização é a da matriz perdida²⁵; no processo de impressão, esta matriz produziu cinco cores sobre a estampa, sendo esta a única cópia.

A segunda estampa do trabalho, a que representa uma cadeira, fica parcialmente coberta pela primeira, e sua confecção procedeu também pelo recorte configurando o objeto; sendo também prova única. A união das gravuras tem o objetivo de utilizar a transparência do papel para criar um momento de fusão das duas impressões (figura 22). Uma transparência evidenciada na estampa que conceitualmente, num sentido contrário, leva o copista a sair da sua obscuridade habitual de privação da razão e subverter a capacidade de separar o certo do errado em suas ações.

Sua exposição foi pensada de uma maneira simples, para não se perder a concepção de encontro entre as duas estampas, com a fixação das partes superiores do papel diretamente na parede e deixando suas partes inferiores soltas; a gravura é apresentada de uma maneira livre configurando-se como uma instalação de parede.

A apresentação da gravura, sem a barreira do vidro, é uma possibilidade de aproximação, pelo encontro, dos valores obtidos na impressão e os resultados adquiridos no papel, sendo os cortes na madeira atrativos para uma melhor análise, podendo ser tocados pelo observador, sentindo a textura do papel e o vigor da tinta.

²³ Instrumento de origem japonesa, utilizado na estampagem manual da xilografia. Trata-se de uma espécie de tampão plano, com cerca de 10 cm, feito com corda de cânhamo, discos de cartão e uma revestido por uma superfície muito fina de folha de bambu, com as extremidades retorcidas formando uma asa ou pega para se poder manipular. (CATAFAL; OLIVA, 2003, p. 156)

²⁴ Papel feito a partir da casca de três arbustos, conhecido no Ocidente como “papel arroz”.

²⁵ Utiliza-se a mesma matriz para a impressão das várias cores. À medida que as pranchas são impressas, vão sendo cortadas e impressas novamente, criando uma vantagem na precisão do registro, pois a mesma prancha serve para a impressão de todas as cores.



Figura 22 – O Copista.

O conjunto de quatro gravuras emolduradas (figura 23) faz parte da proposta, sendo estampas impressas com diversas matrizes, uma união de trabalhos distintos que foram incorporados nesta obra.

Em algumas estampas, existe o diálogo entre duas técnicas da gravura artística (a xilografia e a calcografia); no conjunto também constam impressões coloridas. Algumas matrizes foram trabalhadas como singelos exercícios de entalhe e outras como estudos prováveis para futuras séries de gravuras.



Figura 23 - da série *O Copista*.

O exercício de trabalho na gravura, com aproveitamento de fragmentos de madeira para o entalhe e o seu corte com novas ferramentas, fez surgir imagens sem a pretensão de um significado plástico buscado no momento. Algumas destas imagens entalhadas são cópias de ilustrações de revistas ou livros, um exercício do ato de copiar a imagem e modificá-la no gravar.

As matrizes que surgem acabam fazendo parte de uma nova cadeia de referências visuais, para estudos futuros, e seu aproveitamento é uma necessidade na construção de composições novas. No processo criativo, as visualizações desde mostruário surgem como referencial para as montagens de composições plásticas, como na xilogravura *Imagens Derivadas III* (figura 24) ²⁶, composição realizada com quatro matrizes.

²⁶ De uma série de três gravuras premiadas com o “Prêmio Incentivo Fundação Cultural”, Salões Regionais de Artes Visuais da Bahia, Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima, Vitória da Conquista/BA, 2008.



Figura 24 - *Imagens Derivadas III*.

A obra *O Copista* compreende duas xilogravuras em grande formato e quatro gravuras emolduradas, sustentadas por um grande biombo que faz a união do conjunto. O biombo é dividido em três partes, sendo a parte central, e de maior largura, onde estão fixados os dois papéis de arroz, com as impressões da cabeça e da cadeira. Os compensados laterais, de menor dimensão, tem a disposição das gravuras emolduradas, sendo colocadas duas gravuras em cada painel. O conjunto, com 2,20 x 3,20 m, forma um grande biombo, cuja sustentação é dada pela angulação das partes externas.

O *Copista* torna-se um prelúdio para outra obra, a instalação *O Gráfico*, na qual o estúdio de gravura torna-se a proposta de ambientação do fazer e do pensar a produção gráfica.

3.2 AS RUÍNAS

A série de calcografias, *As Ruínas*, (figura 25) é composta por estampas, em grande formato, sendo que a mancha gráfica se concentra reduzida, no centro do papel. A impressão foi realizada com matrizes, no formato tradicional retangular e também recortadas, levando as marcas das corrosões por meio químico da água-forte, da água-tinta e da transferência do *tonner* (fotogravura).

Estas gravuras estão ligadas à natureza da montagem das matrizes, levando a uma compreensão, através da estrutura de imagem, da complexidade de suas relações simbólicas. Existe um ato, pela repetição simbólica que se dá na estruturação destas imagens, surgindo, neste conjunto, o conceito de rememoração.

O uso de uma referência visual do passado está ligado ao sentido do irrecuperavelmente perdido. A imagem dialética é aqui um lampejo, representada pela arquitetura simbólica de uma época e através de fotos pessoais, de acervo familiar, em que a lembrança dos familiares e de um período fica gravada na estampa.

As considerações sobre a série de gravuras em metal, partem das reflexões de Walter Benjamin sobre o valor de “signo” como complemento daquilo que se desfaz. Com o poder de preservar algo daquilo que ruiu, a “ruína” de Benjamin forja uma imagem do passado, que é condensada numa idéia de “destruição” e “desconstrução”.



Figura 25 – As Ruínas.

A modalidade da gravura em metal, escolhida para este registro gráfico, é uma técnica da gravura artística onde os meios permeiam pela ação incisiva do artista na matéria geradora. Uma busca por referências do passado, onde trago as reminiscências dos vestígios e dos significados que norteiam o meu processo poético.

As composições gráficas geradas nesta construção estão dramaticamente associadas a um simulacro da esperança do existente. As lembranças das representações são constituídas pela arquitetura de torres de igrejas, numa referência a uma vertigem do barroco. Todo este conjunto é equilibrado em representações de cadeiras, pela função conceitual destes objetos de assegurar e confortar.

4 O EXCESSO EMPÍRICO

Com base na experiência e na observação, o excesso é concebido como uma proposta contemporânea na gravura artística. A gravura em grande formato, a multiplicação da gravura (no contexto da instalação de parede) e a superação dos limites da linguagem gráfica são os princípios técnicos e conceituais.

O excesso é excessivo em relação a qualquer atribuição; excede até sua representação em ruínas. (OSBORNE, 1997, p. 69)

No campo teórico, é no século XX que o excesso se tornará uma categoria descritiva universal, principalmente no domínio da estética. Walter Benjamin, em seu debate sobre *A obra de arte na era da reprodução mecânica* (BENJAMIN, 1996, p. 165), impressiona-se com a multiplicação das imagens, especialmente das imagens mecanicamente reproduzíveis, oferecendo uma análise política da reprodução e da técnica da obra de arte, e do acesso em massa a elas.

A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte. (BENJAMIN, 1996, p. 190)

A forma de apresentação das obras é outro aspecto que se torna fundamental, no que respeita a uma nova concepção de possibilidades da gravura contemporânea. Nas experimentações realizadas com uma nova concepção na apresentação de alguns trabalhos, como a instalação de parede, observo como a obra gráfica ganha notoriedade, e sua função transformadora assume o sentido de aproximar o espectador da obra, para desvendar a novidade, envolvendo-se, por sua vez, numa nova experiência estética. Neste momento, a obra vive em uma busca por sua essência e pela linguagem contemporânea.

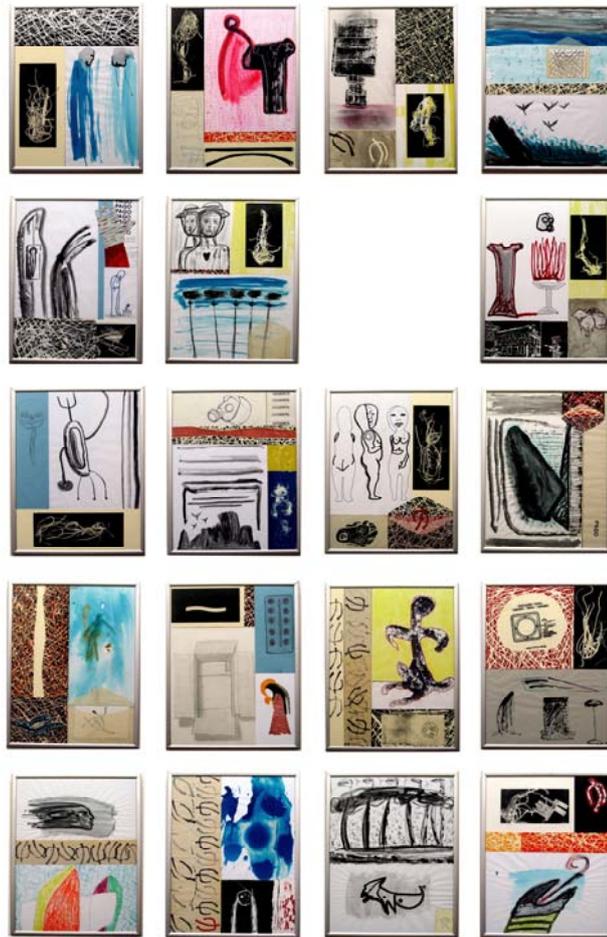


Figura 26 – Ode ao Excesso.

Na obra *Ode ao Excesso*, de 2006 (figura 26), organizo uma grande estrutura, onde o vigor e o impacto do *excesso* predominam, pela reunião de um grande número de materiais gráficos do meu estúdio de gravura. São desenhos, estudos, impressões de teste, provas de estado, fragmentos de papel com impressão, carimbos etc. Uma diversidade de realizações feitas no suporte papel, cujo acúmulo, em gavetas e mapotecas, possibilitou-lhes ganhar o dimensionamento de obra na instalação artística sobre parede. A obra é um culto ao papel impresso e o registro dos momentos de passagem de cada fragmento idealizado. A difusão em excesso destas imagens faz-se em detrimento de se captar aquilo que há de essencial nelas.

Em seus estudos, Walter Benjamin questiona o conceito de aura e como a sua perda na modernidade está relacionada à perda da essência na arte. Essa perda da aura está relacionada, para ele, na substituição do valor de culto das obras de arte em proveito de seu valor de exposição.

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-la até no fenômeno único. (BENJAMIN, 1996, p. 170)

As artes gráficas apresentam-se como técnicas particularmente apropriadas para a representação do excesso. São meios técnicos com os quais é possível registrar de maneira a acumular evidências.

E somente em face da multiplicação das estampas, no âmbito mais estritamente estético, os excessos surgem como ultrapassagens dos cânones classicistas do belo. Isto é, a ultrapassagem de certas regras, supostamente racionais, de ordem, proporção e simetria. O excessivo significa distorcido, assimétrico, irregular e desmedido.



Figura 27 - da suíte *Imagens do arruinamento* (disposição I, II e III).

As gravuras (figura 27) contêm os excessos contemporâneos e obtêm daí sua força estética, conceitual e simbólica. São figuras de uma tensão gráfica, levadas ao extremo da deformação, de acordo com a observação dos acontecimentos do mundo, inundado por um exagero de imagens ditando regras e estilos comportamentais.

Esta série de gravuras foi desenvolvida para compor um conjunto de estampas, ocupando uma grande área, num amontoado de corpos perfilados, lado a lado. Na tentativa de ampliar o pensamento sobre os excessos. A série de matrizes destas gravuras contempla o espaço expositivo (vide anexo) como representação do

múltiplo; e é das matrizes geradoras que o conceito máximo da gravura surge, bem como sua presença demonstra a potencialidade de sua razão.

Não é um excesso irônico, mas corresponde ao sofrimento pelo qual os homens se aproximam para alcançar um novo padrão vigente. Isto acontece assim como no universo *kitsch*²⁷ da cultura de massa. Na ascensão das civilizações, o homem adota o caráter da afluência, onde o excesso de meios se converte às necessidades.

Em ordem técnica, no contexto das artes gráficas, o excesso nas investigações é a divergência, uma espécie de afastamento do excesso de regras ou ordens estabelecidas na convenção da gravura artística. Na prova contundente de uma prática, fiel aos preceitos básicos de produção de uma estampa, a experimentação e a descoberta também fazem parte das operações do gravador e impressor.

Na arte contemporânea, as questões do excesso são utilizadas de várias formas, por diversos artistas. Na obra do artista alemão Anselm Kiefer, que incorpora uma vasta gama de materiais em seu trabalho, incluindo a combinação de vários meios em sua construção, é um exemplo que analiso e correspondo, como elaboração de uma poética pelo excesso.

Com suas imagens monumentais e muitas vezes aterradoras, Anselm Kiefer utiliza-se de uma ampla gama de materiais para retratar a destruição e evocar assuntos do passado. Sua obra diversificada inclui a pesquisa dos diversos materiais empregados em seus trabalhos, tais como a fotografia, palha, porções de alcatrão, chumbo, areia e plantas secas; bem como a xilografia, que é considerada a mídia tradicional da arte e uma técnica com uma longa e distinta história na arte alemã.

Anselm Kiefer incorpora à impressão xilográfica em suas pinturas, dialogando com estas duas técnicas artísticas. Ele também explora o grande formato das estampas (figura 28), em suas obras gráficas, constituídas por numerosas folhas impressas, de diferentes matrizes de madeira e linóleo.

²⁷ Termo utilizado aqui para a compreensão de um sistema estético de comunicação de massa (Ver: MOLES, 2007).



Figura 28 – *Grane*.

A idealização de livros-objetos (figura 29), com impressões xilográficas ou fotografias, é confeccionada pelo artista, sendo que sua função de objeto manipulável é mantida, podendo ser consultados como um livro tradicional.



Figura 29 - *March Sand V*.

No Brasil, relaciono as investigações do excesso relativas ao formato das obras nas gravuras das artistas Sheila Goloborotko, Elisa Brascher e Maria Bonomi. Pode ser percebida em suas pesquisas gráficas uma intensa busca pelos desdobramentos com a estampa.

No trabalho de Sheila Goloborotko, podemos citar a construção de seus murais com monotípias, e as séries de gravuras construídas pela composição de várias estampas. Em seu trabalho *Série Cuicuico* (figura 30), a artista utiliza-se de 32 monotípias para construir aquilo que ela definiu de mural.

A partir de ações na matriz de zinco, Sheila Goloborotko (2004, s/n) trabalhou em técnica mista nas suas placas (buril, ponta-seca, verniz, água-tinta, processo do açúcar e instrumentos de alta rotação) e, na impressão de cada estampa, surge a construção de uma grande pirâmide: “A prática experimental da gravura levou a artista à construção de estratos arqueológicos prensados”.²⁸

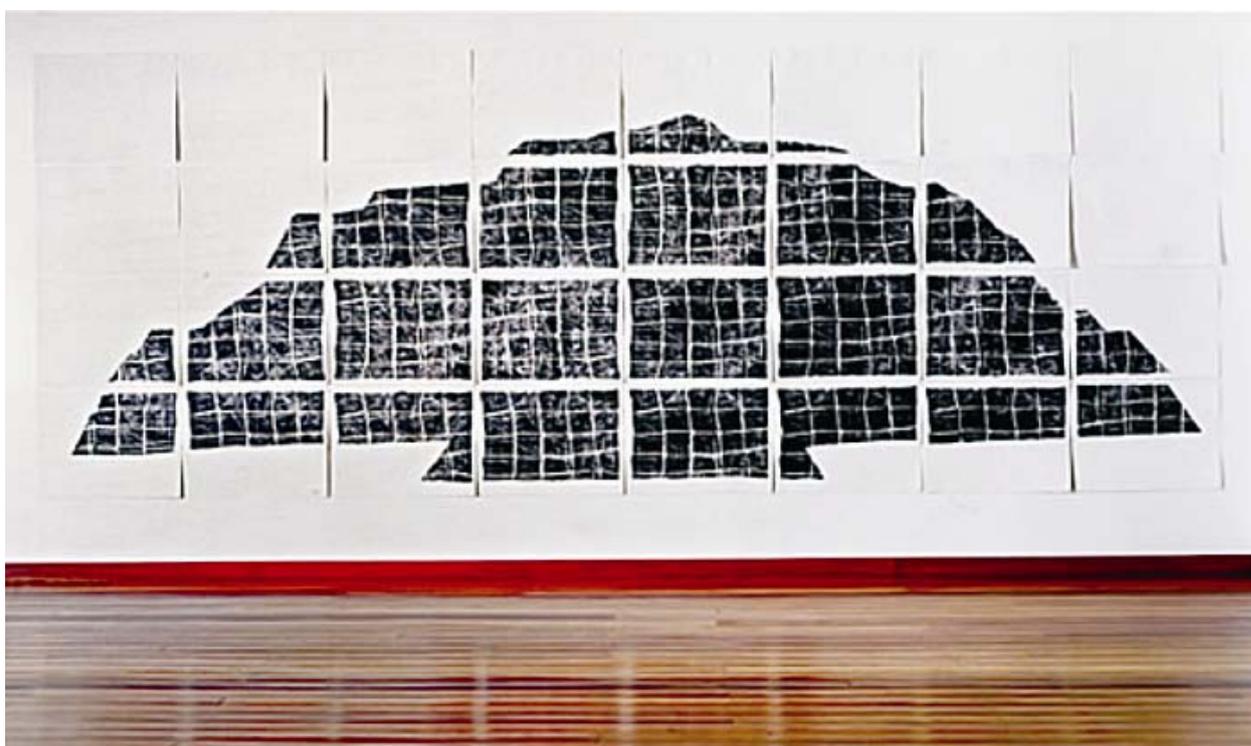


Figura 30 - *Série Cuicuico*.

²⁸ Do texto “Do Brooklyn ao Bom Retiro” de Felipe Chaimovich, no catálogo da exposição: Sheila Goloborotko – dez séries de gravuras, 2004.

As gravuras de Elisa Bracher são feitas em grandes dimensões, com medida padrão de 1,00 x 2,00 m, a maior possível para a passagem em sua prensa. O conjunto de suas estampas ocupa as paredes por completo, nos espaços expositivos (figura 31).

Em uma de suas últimas mostras, a artista apresentou uma série de gravuras em metal, onde fica evidente o aproveitamento, por completo, do formato padrão da placa de cobre em suas estampas.

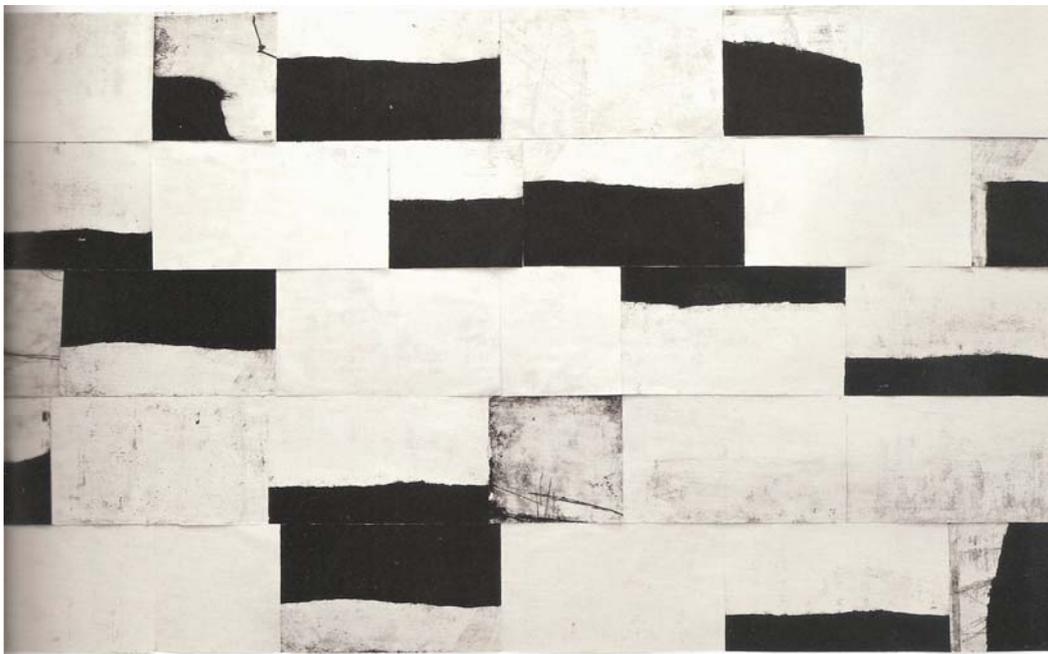


Figura 31 - *sem título*.

As estampas da gravadora Maria Bonomi possuem os valores dos grandes troncos de madeira que são transferidos para o papel, através da impressão manual, realizada com colher de pau, não dependendo dos limites da prensa. Para a artista, a impressão do papel sobre matriz xilográfica deve ser realizada somente como impressão manual, independentemente do seu tamanho. Suas gravuras são impressas no papel de arroz, um papel transparente e fino, mas de boa resistência no atrito com a colher de pau ou o *baren* (figura 32).



Figura 32 – gravura o *Pente*, e a artista imprimindo a xilogravura.

As formas de impressão, em algumas técnicas da gravura artística, ficam atreladas às possibilidades oferecidas pelo maquinário gráfico. Na xilografia, fica a opção do artista pelo uso da prensa, mas, no entanto, é importante a escolha do papel no momento da decisão dos recursos a serem utilizados na impressão.

Nos experimentos com a gravura, existe a possibilidade de se alcançar o momento pleno na impressão, onde a tentativa de testar os limites da idealização de uma obra é também posta em prática.



Figura 33 - *Eu era feliz e ninguém estava morto*.

A organização para a confecção e a montagem da composição de uma matriz recortada, em alguns projetos de xilogravura que realizo em meu estúdio, chega a alcançar mais de 10 partes, com um excesso quantitativo de matrizes, como é o caso da obra *Eu era feliz e ninguém estava morto*²⁹ (figura 33); é um feito onde o gravador percebe-se nas prerrogativas de um gravador e impressor.

²⁹ Gravura agraciada com o prêmio “Menção Especial”, na oitava edição da Bienal do Recôncavo, realizada no Centro Cultural Dannemann, São Félix/BA, em 2006.

4.1 O GRANDE DUELO

Com o conjunto de gravuras que configura a obra *O Grande Duelo*, a intenção é introduzir, através deste meio gráfico tradicional, a gravura em alto-relevo, um momento de grande tensão e dinâmica.

As gravuras não estão simplesmente arranjadas, desafiando o espaço arquitetônico, mas estão dispostas numa transformação inquietante para os que se deparam diante delas, onde a apresentação ritualística de homens contra homens, em estado de ameaça, deflagra um grande jogo.

Em termos específicos, vai emergir que, ao admitir a repetição, o presente, e com isso as diferentes concepções do presente epocal, trabalha dentro do complexo da repetição. Em outras palavras, a repetição conterá as próprias diferenças que servem para trabalhar o presente como um local de conflito. (OSBORNE, 1997, p. 231)

A obra, composta de 52 xilogravuras no formato próximo ao A4, apresenta personagens semelhantes entre si, onde suas posturas dialogam, de forma provocativa e na eminência de um conflito, num fascínio pela repetição e se expressando de forma múltipla (figura 34).

No centro desta montagem, temos duas xilogravuras em grande formato (figura 38), onde aparecem dois personagens, num momento de início do grande duelo, com clichês xilográficos introduzidos em seus ombros, com referência aos diagramas sequenciais, comunicando um movimento cinético e permitindo a visualização de uma sequência de ações curtas.

O conjunto de gravuras está disposto em um grande biombo de madeira, onde temos a ordenação de todas as gravuras emolduradas; o desenho do biombo foi idealizado a partir do referencial da obra *O Altar* (figura 21) e também das obras sem título (figuras 03, 04 e 05), onde as curvas dos excessos de adornos do barroco, no entalhe de altares de igrejas e de oratórios, fazem parte de uma temática explorada em vários trabalhos já realizados. O trabalho pode ser visto como uma instalação artística, onde este conjunto de gravuras e sua estrutura de sustentação domina o ambiente a ser exposto, pela suas dimensões: 3,05 x 3,74 m.

A forma de sua montagem corresponde à mesma de um biombo tradicional, onde a estrutura, dividida em quatro partes, de compensado de madeira, sustenta-se por si mesma, pois as extremidades mantêm uma angulação procurando a estabilidade.



Figura 34 - da série *O Grande Duelo*.

Nas xilogravuras pequenas, tamanho A4, estão presentes os personagens que se repetem em diversas poses, duelando. Foram criadas 10 (dez) matrizes da figura, cada uma trazendo características próprias do entalhe destes personagens, sendo que seu olhar, fitando o adversário ou se desviando dele, para uma ação de forte magnetismo, fornece as características próprias a cada um deles.



Figura 35 - *Ação protocolar carimbada*.



Figura 36 - *Nada a declarar ao Sol*.



Figura 37 - *Mar Revolto*.

Na série de xilogravuras de 2006³⁰ (figuras 35 e 37), faço apropriações de carimbos, trabalhando além dos limites da gravura tradicional. Prática esta já realizada em outros trabalhos de gravura artística (figura 5) de 2004, onde, confeccionando os meus próprios carimbos, de fotopolímeros³¹, ou me utilizando de carimbos encontrados em escritórios, faço intervenções na mancha gráfica e nas margens da gravura. A intervenção gráfica manual com o carimbo é realizada com a estampa já impressa.

Nesta série de xilogravuras de *O Grande Duelo*, volto a me apropriar de carimbos já existentes em meu *métier*, assim como recorro ao uso de carimbos infantis, comercializados em lojas de departamento, comércio informal e lojas de brinquedos. São personagens da indústria corporativista que se ocupam de uma aculturação do imaginário infantil.

³⁰ Conjunto de xilogravuras receptoras de “Menção Honrosa pelo conjunto da obra”, Salões Regionais de Artes Plásticas da Bahia, Centro de Cultura Olívia Barradas, Valença/BA, 2006.

³¹ Resina sensível à luz, utilizada para a confecção de carimbos em alto-relevo.



Figura 38 - da série *O Grande Duelo*.

A referência do carimbo nas figuras, como as marcas realizadas pelo homem em seu corpo, através da tatuagem, foi o modo de representar e analisar os devaneios da modernidade que têm semelhanças às características do *kitsch*; como algo que já exauriu sua força em nossa sociedade. A sociedade, que está em eterna disputa com uma melancólica realidade, onde alegoria e símbolo se encontram em complexas relações.

4.2 O LIVRO

Assim, a existência do colecionador é uma tensão dialética entre dois pólos da ordem e da desordem.
(BENJAMIN, 2000, p. 228)

A necessidade de alcançar novas perspectivas para a investigação da gravura, levou-me a explorar as possibilidades das técnicas de gravura junto a outras técnicas artísticas. Uma procura e busca em que o diálogo mostra razões de encontro e combinações prováveis.

O interesse pelas técnicas da gravura artística norteia meu processo criativo, há algum tempo. Há o encantamento que se propagou também a tudo aquilo que se remete às áreas e às questões das artes gráficas, como, por exemplo, os livros de artistas, suas vertentes e tudo aquilo que se associa a sua composição.

Os diálogos da gravura artística com outras modalidades das artes plásticas, no meu processo criativo, surgem desde os primeiros experimentos, com a criação de objetos artísticos onde, de alguma forma, a gravura encontra espaço para se manifestar, e tendo função primordial na concepção do trabalho (figuras 39, 41 e 42).



Figura 39 - *Episódio Relicário*.



Figura 40 - *Episódio Relicário* (detalhe).

A bibliofilia fez surgir o gosto por escritos referentes à gravura artística. É o caso dos manuais de ensino, com seus diagramas sequenciais, que abordam as modalidades de gravura, sejam elas obras antigas ou atuais.

O interesse pelas regras básicas das técnicas manuais demonstra a curiosidade pela evolução dos processos e dos materiais de suporte que se fazem necessários para o trabalho com a gravura.



Figura 41 - *Valise de Guardados*.



Figura 42 - *Valise de Instruções*.

Os diagramas seqüenciais, ou passo-a-passo, têm uma longa tradição no meio editorial. Eles podem ser desenhados, fotografados ou pode-se recorrer à utilização de maquetes. Alguns diagramas são projetados para operarem sem palavras, ao passo que outros funcionam melhor com legendas. (HASLAM, 2007, p. 131)

A figura do colecionista aparece pela reunião de documentos, textos, imagens e destes livros de mesma natureza, num resgate do esquecimento das técnicas que, de outra maneira, ficariam perdidas e à margem, em antigos manuais de fazeres práticos.

O ato de colecionar, no sentido benjamiano, está em definir o colecionador, nos conceitos de memória e arquivamento; em que o ato de pesquisar está relacionado a algo presente na ação de estudar.

A figura do colecionador vai acumulando e recolhendo documentos, segundo um tipo de desordem produtiva. A dinâmica dessa memória involuntária está ligada ao inconsciente de colecionar, uma relação de correspondência e reciprocidade, uma relação de dualidade entre passado-presente.

A obra *O Livro* faz parte da investigação dos processos criativos da criação de um livro-objeto, realizado artesanalmente e combinando texto e imagem. A proposta

consiste em uma encadernação de capa dura, com os excessos de ornatos e um conjunto de folhas impressas, reunidas de modo a formarem um volume.

A criação deste livro de estampas poderá ser comparada quase a um objeto escultórico, assim como os antigos incunábulos³², cheios de requinte e ostentação, onde o ornamento e o esplendor predominavam no objeto.

[...] os livros-objetos propriamente ditos, normalmente peças únicas, fortemente artesanais ou escultóricas, tendentes para o excesso, muitas vezes se comportando como metáforas ao livro, ou ao conhecimento consagrado, ou ao poder da lei. (SILVEIRA, 2008, p. 31)

Este objeto impresso poderá ser apresentado aberto, e a proposta é criar um tipo de paginação diferente da estrutura tradicional díptica dos livros atuais, mas “sanfonada”. Os livros em sanfona apresentam dobras repetidas, como fole de sanfona ou acordeão, muito usadas no Oriente e mesmo entre nós, em alguns casos particulares, como o de certos álbuns ilustrados que comportam amplas vistas panorâmicas.

Sua disposição no espaço expositivo conta com um suporte, cuja extensão é idêntica à do livro, que possibilita a completa abertura do mesmo, inclinado num ângulo de 45°, para favorecer sua visualização.

A imagem que surge deste livro aberto (figura 43) é a de uma grande cerca, conhecida com o nome comercial de *Concertina Coil*, um modelo de segurança que se propaga nas cidades onde a população, já exaurida dos recursos de proteção de suas residências, utiliza-se deste arame farpado, cujo conceito foi desenvolvido para fins de guerra.

Fico triste, vendo Salvador invadida pelo progresso. Os muros imensos, que estão sendo erguidos em volta das construções, lembram os campos de concentração na Alemanha. Não, não é isso que eu quero. Já fiz de tudo para sensibilizar as autoridades, mas nessa luta o progresso venceu. Vou embora, em busca de um lugar onde ainda é possível encontrar a velha Bahia.³³

³² Livro impresso nos primeiros anos da arte de imprimir, até 1500.

³³ Depoimento de Hansen Bahia ao *Jornal da Bahia*, em 6 de julho de 1977.

A obra *O Livro* é composta por gravuras coloridas, em duas cores. As primeiras impressões, na cor vermelha, ocorreram com as matrizes gravadas, algumas em água-tinta e outras, com a modalidade direta (ponta seca, buril, *roulett* e *berceau*). Nas gravuras dei evidência às próprias marcas gravadas pelo tempo nas placas. Duas matrizes de 0,20 x 0,30 m foram criadas para representar a imagem da cerca, na técnica da água-forte, e na cor preta.

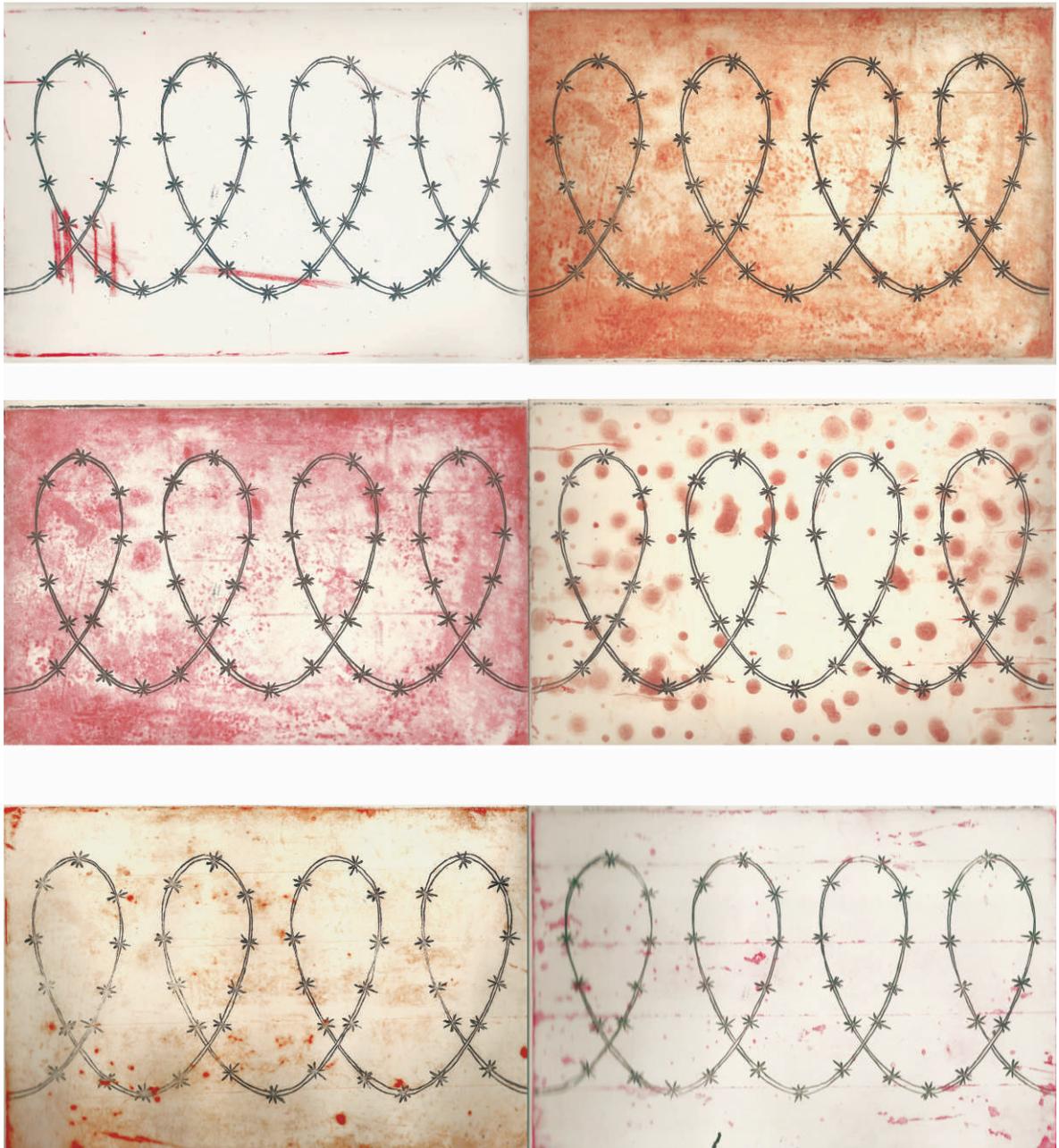


Figura 43 - *O Livro*.

5 O PROCESSO GRÁFICO

O espaço de trabalho para um artista gravador deve ser bem estruturado e apropriado ao ofício gráfico; um local de prática e desenvolvimento da arte da gravura, com suas prensas e material de suporte.

Nos primeiros tempos, logo depois de se formar, todo o dinheiro ganho com as aulas era empregado para equipar seu ateliê. Começou por formar uma coleção de ferramentas de todo tipo, algumas fabricadas por ele próprio, sempre ao alcance da mão, disciplinadamente arrumadas em uma prateleira. Também fez questão de construir com as próprias mãos sua primeira prensa. [...] percorrer pontos extremos da cidade à procura de lojas onde possa encontrar móveis e ferramentas mais precisas para seu trabalho. (MACAMBIRA, 1998, p. 101)

Com todos os instrumentos que nos servem no processo do pensamento e da criação, o estúdio de gravura favorece a pesquisa, pois é uma oficina de impressão onde o artista possa trafegar como gravador e impressor.

Juntamente com as ferramentas, os materiais específicos com os quais se faz gravura são objeto de seu interesse especial. Da mesma maneira, também aprendeu a composição dos metais e a ação que eles sofrem quando atacados pelos diferentes mordentes e sais corrosivos. [...] É fácil constatar que a fidelidade à técnica, que na verdade é fidelidade à linguagem, nunca o impediu de realizar experimentações, mesmo quando isso pudesse vir a acarretar uma vida mais curta para a obra. (MACAMBIRA, 1998, p. 101-102)

5.1 A ARTE DA PRENSA

Os processos para a produção e a criação de uma estampa têm a designação de “artes gráficas”, onde todo o processo de trabalho é realizado pelo artista gravador. Para a realização da gravura faz-se necessária uma grande variedade de equipamentos, sendo a prensa um dos mais importantes.

A melhor impressão de uma gravura também é descoberta: cada uma pede relações diferentes entre tinta, prensa e papel. (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 14)

A ligação do artista gravador com sua máquina, a prensa, está associada ao vínculo que ele tem com o ambiente de trabalho. As marcas de um trabalho, intenso e diário, também estão impressas neste ambiente de labor artístico, onde tudo se torna importante para a ordem do processo criativo. Os caminhos percorridos num ambiente de trabalho gráfico são muitos, por isso há a necessidade de se limitarem os espaços de cada função construtiva.

Nada tirava o meu entusiasmo. E, mais uma vez, uma prensa me reconduziu à gravura, o que foi fundamental ao longo de toda a minha vida, inclusive na minha maneira de ver e na obtenção das imagens com as quais mais adiante passei a lidar, através do cinema. (CAMARGO, 1999, p. 28)

A prensa surge da evolução do prelo manual, cujo conceito consiste em um aparelho manual, uma máquina de impressão: “[...] constituída por dois planos entre os quais se aperta ou se comprime alguma coisa [...]”.³⁴

A prensa de impressão surge no século XV, da grande necessidade por material impresso, o que acaba exigindo um método para se produzir a estampa, mais rapidamente e em grandes tiragens.

Nas antigas ilustrações que retratam os antigos estúdios gráficos, podemos observar como as funções eram divididas e cada grupo ficava responsável por uma das etapas da impressão. A ordem de cada momento existia em total sincronia, para se obter a estampa idealizada pelo artista.

O ato de imprimir pode-se utilizar com muita eficácia de outros instrumentos, desde a colher de pau ao *baren*, mas a prensa dá à imagem impressa uma uniformidade que nem sempre é possível no trabalho da impressão manual. Na impressão, é absolutamente necessária uma boa uniformidade. E esta busca, este ideal, pode ser notada na formação dos artistas baianos, nos primeiros experimentos em gravura, principalmente da xilografia na prensa calcográfica.

³⁴ Definição de prensa. (PORTA, 1958, p. 332)



Figura 44 - Imagem do Estúdio, 2005 - Prensa Tradicional 0,50 X 0,90 m.
Marca: TOPAL.

5.2 A ARTE DA IMPRESSÃO

*Habitar significa deixar rastros [...].
Também os rastros do morador ficam
impressos no intérieur. (BENJAMIN, 2009, p. 46)*

A busca do equilíbrio está entre os elementos essenciais, para a realização de uma boa impressão; é o procedimento mais adequado na busca de resultados satisfatórios na gravura que se quer imprimir. A sensibilidade do artista gravador e impressor é importante, em todo o percurso, sendo que o artista fica sempre atento a novas descobertas e casualidades.

Queria as informações sobre as “cozinhas”, que na verdade eram a antiozinhas. O que ele queria era algo sólido para poder trabalhar. Ele não queria ter dúvida nenhuma, mas a dúvida é uma coisa que está sempre aí. Quando você sabe, você tem dúvida sobre o que você sabe. Então ele tinha essas dualidades, coisa meio complicada.³⁵

³⁵ Conversa sobre gravura e Iberê Camargo, entre Mário Carneiro e Rizza Conde. (CAMARGO, 1999, p. 26)

As dificuldades enfrentadas na impressão, em relação aos diferenciados procedimentos técnicos, são contornadas, ao longo do aprendizado da gravura, muitas vezes compartilhadas nos ateliês coletivos ou na solidão do estúdio do artista. É um trabalho reflexivo, que a cada momento se compara o que já foi executado ao que está por vir.

Daí comecei a ver como Iberê fazia a gravura: era tudo experimentação [...] via aquela técnica, fazia experiências [...] fomos passando as técnicas uma a uma, experimentando, tentando, mas tinha muito buraco nesse aprendizado porque Iberê ainda não sabia, estava tentando. (CAMARGO, 1999, p. 19)

O gravador deve estar em sincronia nas etapas de impressão. É do artífice no processo que resulta a qualidade da impressão final. A escolha dos materiais é um tópico importante na criação da estampa, podendo surgir alternativas em alguns procedimentos. A pesquisa e as experimentações estão muito presentes no *métier* da gravura, pela alquimia que existe neste meio e pela vivência com materiais diversos.

Na primeira prova que desenvolvi, observei que a tinta de impressão tinha muito óleo em sua composição; misturei o carbonato de cálcio com a espátula, para extrair o verniz da tinta, que propiciava aderência à chapa, mas mesmo assim consegui tirar uma boa prova. Iberê não adotava esse procedimento [...]. Esse clima saudável de trocas permeou todos os tempos de meu trabalho junto a Iberê. (ZIELINSKY, 2006, p. 129)

5.3 O GRÁFICO

[...] o atelier do artista torna-se uma extensão de sua mente e de seu corpo.
(BUTI; LETYCIA, 2002, p. 17)

A idealização da obra *O Gráfico* trata da forte intenção de transportar, para o espaço expositivo, a evidência de ambientação de um espaço gráfico, onde o estúdio de gravura é representado.

Um estúdio de gravura, com seus cheiros e barulhos, cria uma atmosfera em que se misturam a tranqüilidade da oficina de relojoeiros de província e a ruidosa actividade dos depósitos de

locomotivas em Crewe! Têm em comum um ambiente de excitação e descoberta. (BAGILHOLE, 1996, p. 6)

Esta ambientação “de excitação e descoberta” da obra, não deixa de ser uma grande instalação artística, em uma das salas da galeria, onde a intenção é mostrar o sentido do espírito gráfico, com suas prensas, matrizes, provas de estado, provas com estudos e um vídeo registrando o processo criativo e a vivência artística.

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. (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 16)

Todo o conjunto de materiais e suportes técnicos existentes num estúdio de gravura é sintetizado pelos elementos de maior representatividade, sendo demonstrada a áurea dominadora do espírito gráfico, que, ao mesmo tempo, faz surgir os significados deste processo ritualístico.

Para o gravador, o ato de racionalizar neste ambiente corresponde a uma ebulição, que surge da convivência com os desafios e as revelações que compreendem os procedimentos e são incorporados aos estágios da linguagem artística. Um resultado que é deslumbrado após o percurso das etapas envolvidas: “A gravura tem um complicador a mais: a falta de resultado imediato”. (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 16)

5.4 NOTAS DE ESTÚDIO

As incursões na prática da gravura, em ateliês coletivos e de artistas gravadores, levaram-me às exigências técnicas para a elaboração de um estúdio próprio, onde as pesquisas para desenvolver a técnica trouxeram as inovações individuais, pela exploração e investigação de novos materiais e suas possibilidades, que resultaram em métodos de trabalho em cada processo gráfico.

O ambiente de trabalho de um artista gravador é sempre descrito, nas biografias sobre gravura artística, como um lugar de excitação e pesquisa no âmbito de gravar

e imprimir. Por certo é uma atmosfera fértil para as experimentações, pela variedade de equipamentos e materiais, onde as descobertas são realizadas no ofício do trabalho. Os ensinamentos e orientações iniciais no aprendizado das artes gráficas foram fundamentais para raciocinar na prática do trabalho com a gravura e me ajudaram a desenvolver outros trabalhos, em categorias artísticas diversas.

5.4.1 Matriz de Poliestireno

A gravura em matriz de **poliestireno** surgiu em meus experimentos, pela necessidade de trabalhar com uma matéria que já tinha sido explorada por outros artistas e pelo fato de ter um estoque grande deste material no ambiente de trabalho. A placa transparente, de dois milímetros de espessura, demonstrou ser um material dócil, para o corte com as ferramentas apropriadas, e resistente às passagens pelos tórculos da prensa.

Na busca por uma gravação química, o conhecimento adquirido na gravação da imagem em pedra litográfica possibilitou o desenvolvimento dos trabalhos com a matriz de poliestireno (figuras 6, 7, 8, 9 e 10). O emprego da goma arábica³⁶, como material isolante, nas áreas onde se buscava a proteção da matriz à ação do *thinner*, foi a solução ideal para a obtenção de texturas em áreas desprotegidas.

A goma arábica, depois de seca, é facilmente retirada, com a utilização da água, não sendo agredida ou sofrendo intervenções pelo uso do solvente. As incisões realizadas nas placas, com o buril, *roulettes* e a pirogravura³⁷, eram os únicos meios disponíveis nesta matéria, no início dos experimentos, tendo-se a possibilidade de trabalhar as modalidades direta e indireta, mas a matriz de poliestireno mostrou-se material favorável aos experimentos poéticos.

³⁶ Cola artesanal feita através do composto de várias árvores.

³⁷ A arte de gravar com ponta incandescente. (HOUAISS, 2009 p. 580)

5.4.2 Gravura em Metal

A gravura em metal, em suas diversas modalidades de gravação de uma chapa de metal, é a técnica da gravura artística que possibilitou uma grande exploração em minha produção artística. A utilização da **modalidade direta** na matriz, para a elaboração das estampas, é um resultado que percebo na sutileza das linhas na gravura. A importância de uma boa **ponta seca**, de aço temperado ou ponta de diamante, só é dada quando se experimenta o seu poder, ao se riscar a placa de cobre, pois as rebarbas transferem valores preciosos para o papel. A **maneira negra**, com o *berceau* e a utilização do *roullette*, transforma as áreas das chapas em negros aveludados, diversificando o contraste dos elementos da mancha gráfica.

Nas **modalidades indiretas**, a escolha e o controle de um **mordente** tornam-se fundamentais para a ação química na matriz de cobre. Com uma grande possibilidade de misturas no preparo do mordente, escolhi, como de uso habitual, o **percloro de ferro**, com a diluição de ácido clorídrico em sua composição. O percloro de ferro, com sua ação seletivamente vertical, produz linhas bem mais definidas, pela corrosão para baixo, e não interferindo nos lados, ao corroer a placa de cobre. O cloreto férrico (FeCl_3) é um sal que age corroendo o metal lentamente, e sua mistura com o ácido clorídrico, um ácido forte e altamente corrosivo, permite a limpeza e a decapagem dos metais residuais na solução. A mistura destes dois produtos é feita na medida de uma parte de percloro de ferro para uma de ácido clorídrico, na escala de densidade da solução em 14° B. O mordente escolhido é utilizado apenas para as gravações em cobre e latão, evitando-se usar o ácido ativado para matrizes de outros tipos de composição.

Na prática da **Água-Forte** utilizo-me do **verniz a frio**, criado a partir do produto interpinol, como sendo o mais indicado à proteção da placa de metal da ação do mordente nas linhas abertas com a ponta de riscar. O interpinol é um derivado do petróleo, utilizado na indústria e na náutica, em impermeabilização, uma solução com densidade grande que, na mistura com essência de terebintina, produz um excelente verniz a frio. Seu preparo se faz, despejando uma medida de essência de terebintina em uma medida de mesma proporção de interpinol, num recipiente colocado em banho-maria. A solução deve ser mexida continuamente até o verniz

ficar com uma consistência líquida e, quando aplicado em uma superfície, apresente um grau de transparência.

Outro produto industrial muito utilizado como o **verniz a frio** na gravura em metal é o neutrol, mas não se utiliza a solução pura, misturando-a também com a essência de terebintina e realizando o mesmo preparo efetuado com o interpinol. Entretanto, muitos artistas preparam o verniz com querosene, despejando o impermeabilizante e o solvente, diretamente em um recipiente, e misturando-os em seguida. O neutrol serve como um bom verniz de proteção para o fundo da chapa de metal, no momento da “queima” da placa na bacia com o mordente.

A escolha do produto interpinol para a preparação do verniz a frio deu-se pelo seu desempenho favorável nas linhas criadas pela ponta de riscar, conferindo certa maciez ao traço e obtendo-se detalhes delicados. Sua reação, ao secar, aparenta boa aderência às superfícies.

Na escolha da **matriz** em metal, tenho preferência pela **placa de cobre**. Conhecida no mercado como a de número 22, suas dimensões mantêm um padrão, no comércio, de 1,20 x 0,60 m. Para o corte da chapa, de cobre ou latão, utilizo-me da tesoura de chapista, também conhecida como “corneta”; o ideal seria uma guilhotina para corte de chapa, mas é difícil encontrar oficinas que tenham esta máquina.

O **chanfro** da placa de metal é efetuado com o auxílio da lima de grão fino, de preferência as limas utilizadas pelos chaveiros e encontradas nas lojas de equipamentos para esta prática. No preparo do chanfro, deve-se proceder com o trabalho desta ferramenta em todas as laterais da placa, efetuando o desgaste das bordas, numa angulação acentuada, e arredondando as pontas da placa. Para um melhor acabamento, é importante passar uma lixa d’água seca, número 220, para a retirada das farpas do metal e do aspecto cortante da placa, depois da utilização da lima. Pode-se, também, fazer uso da ferramenta de nome raspador, conhecida pelos gravadores. A preparação da placa em suas bordas resulta na marca do bisel, que aparece depois da impressão na estampa, e é fundamental para uma melhor limpeza da placa, no momento da aplicação da tinta, possibilitando a limpeza das laterais da matriz e impedindo o acúmulo de tinta que poderá ser transportado para

a gravura. O bom acabamento da matriz, em relação ao seu chanfro, evita danos no feltro e no papel, no momento da impressão, já que o conjunto recebe uma forte força dos cilindros de pressão da prensa.

Na preparação da superfície da matriz a ser trabalhada e seu **polimento**, procedo com a utilização da lixa d'água, para a retirada de eventuais ranhuras, iniciando com as de grão número 400 e utilizando, em seguida, as de grão números 500 e 600. A matriz, depois de seca, é desengordurada com a utilização de um polidor de metais líquido, verificando-se sempre se não existe algum sinal de gordura na superfície da placa. Nas modalidades indiretas, é imprescindível o cuidado na preparação da superfície da matriz, pois a fixação do verniz a frio ou de outros produtos, como resinas, depende da boa aderência dos mesmos à placa.

A aplicação do verniz a frio na placa de metal desengordurada realiza-se com a utilização de um pincel macio, de cerdas largas. Ao carregar o pincel com o verniz, começo a aplicação do produto, pelo centro da placa, e o estico em direção às bordas. A importância de trabalhar o ato de esticar o verniz de uma maneira bem suave deve-se ao fato de que a composição da solução de impermeabilizante (interpinol) com o solvente (essência de terebintina) faz com que a pressão indevida do pincel sobre a placa possa provocar a abertura de fendas, além de uma falta de uniformidade na superfície do metal.

A secagem da placa de metal com a solução de verniz a frio cria uma cobertura homogênea, tendo certo grau de transparência, e o ato de trabalhar com uma ponta de riscar, na dócil passagem da ferramenta pela sua cobertura, com o verniz apropriado, possibilita a obtenção de linhas finas e precisas. A **ponta de riscar** é uma ferramenta que difere um pouco da ponta seca: a primeira pode ser criada pelo artista gravador, com o auxílio de um prego e de uma haste para fixá-lo, tendo-se o cuidado de suavizar sua ponta, de aspecto pontiagudo, com seu desgaste numa pedra de amolar; a **ponta seca**, por ser uma ferramenta preparada para ter uma longa duração, pela sua rigidez (aço temperado), permite uma ação direta na superfície da placa, criando sulcos com rebarbas específicas no metal, trazendo valores às linhas da estampa de aspecto próximo ao de um tom aveludado.

Com a placa preparada e seca com o verniz a frio e o trabalho efetuado na superfície do verniz com a ponta de riscar, pode-se preparar o fundo da placa com o verniz de proteção (neutrol preparado), procedendo-se à sua aplicação da mesma forma em que é feita com o interpinol (do centro para as bordas, evitando-se o vazamento de um excesso de verniz do pincel para o outro lado da placa). A placa está pronta para ser mergulhada na solução do mordente, sendo importante averiguar a secagem completa do verniz de proteção, a confirmação da total proteção das áreas não riscadas da placa e a observação da proteção das bordas da matriz pelo verniz, para se evitar o desgaste da mesma pela ação do percloro.

Na execução da placa no mordente, na técnica da água-forte, o tempo de permanência da matriz na solução depende do grau de profundidade – que o artista gravador deseja alcançar – da ação do percloro nas linhas expostas pela ponta de riscar. A ação do percloro de ferro, em contato com o cobre, é lenta, em comparação com a ação do ácido nítrico; sua corrosão aprofunda as linhas sem alargá-las, enquanto o ácido nítrico fere lateralmente a talha, ao mesmo tempo em que vai se aprofundando rapidamente no cobre. Nas experimentações realizadas com a solução de percloro de ferro, realizo os traços finos com pouca profundidade, deixando a matriz imersa por 20 ou 30 minutos; para as linhas grossas e profundas, realizo a gravação da placa por um tempo de 30 minutos a 1 hora, para uma placa de 0,04 mm.

A **Água-Tinta** é utilizada como complemento da água-forte, em muitas das minhas gravuras, com a variedade de texturas obtidas na camada superficial da placa, os efeitos alcançados com uma sequência de banhos no mordente conferem tonalidades que, com o domínio da modalidade, enriquecem o trabalho impresso. A resina em pó utilizada é o breu, sabendo da existência de outras opções de resinas. O breu é a borra gerada na fabricação da essência de terebintina, sendo encontrado na forma de pedras de resina e moído com o auxílio de ferramenta de trituração, como, por exemplo, uma velha máquina de moer carne.

A caixa de grão utilizada para o uso do **pó de breu**, conhecida também como caixa de breu, é um modelo construído nos moldes das encontradas em estúdios coletivos e nas ilustrações dos livros técnicos sobre o assunto. A caixa de madeira tem um

espaço interno amplo, onde, em sua secção central, localiza-se uma pequena porta na qual temos uma grade dividindo a caixa, para assentar as placas de metal. Na parte inferior da caixa, temos a concentração do pó de breu. Antes de colocar a placa, faz-se necessária a agitação do pó de breu, por um sistema simples de movimentação de uma manivela de madeira na qual, internamente, no eixo de sua engrenagem, há um sistema de pás feitas de borracha que, com a movimentação da alavanca exterior, em sentido horário, inicia a pulverização do pó de breu. A altura da caixa de breu é importante para uma melhor condensação deste pó na parte superior da caixa.

É necessário que o artista, ao manipular a caixa de breu, deixe passar alguns segundos, de modo que os grãos grandes do pó desçam primeiro, restando no ambiente interno da estrutura uma névoa de grão fino, proporcionando, em seguida, com a colocação das placas, uma camada uniforme de breu na superfície da matriz. Passados aproximadamente cinco minutos, retira-se a placa da caixa de breu, com o cuidado de não mover o pó de sua superfície, pois a sua fixação na matriz dá-se pelo aquecimento do fundo do metal com uma espiriteira a álcool. Ao se retirar a placa da caixa, percebe-se um véu branco na superfície da matriz e, ao se aquecer o fundo da matriz, visualiza-se uma transparência, bem próxima à de um verniz transparente, formando-se com a ação do aquecimento. Este é o sinal da fixação do grão de breu na placa de metal.

A matriz preparada com o breu fixo passa a ser trabalhada com um verniz, podendo ser o interpinol ou o neutrol, para o início do isolamento das áreas a serem protegidas. Os banhos no mordente são realizados num tempo inferior aos dados na água-forte, podendo ser, os iniciais, a partir de 3 a 5 minutos. Na sequência de cada mergulho da matriz na bacia com a solução de perclorato de ferro, a placa é retirada, passa por um banho de água, para a retirada do excesso do mordente, e, em seguida, é seca com papel jornal, para ser coberta e protegida com verniz nas áreas corroídas, assegurando as texturas e expondo as outras áreas a uma nova sequência de corrosão.

A **impressão** de uma gravura em metal torna-se um momento muito importante num estúdio de gravura. A **tinta** escolhida para a impressão é a tinta gráfica *off-set*,

destinada ao uso industrial, em gráficas. As latas são encontradas, no mercado, com peso líquido de 2,5 kg e prontas para o uso, sendo disponíveis em uma boa variedade de cores. Na aplicação da tinta à placa gravada, utilizo espátulas de plástico usadas por pintores de residências; as espátulas podem ser cortadas a depender do tamanho da placa de metal. Com as espátulas de plástico é possível espalhar bem a tinta, em toda superfície da matriz, e na passagem, por uma leve pressão, os sulcos ficam preenchidos, sendo o excesso de tinta também removido com facilidade. A limpeza a seguir é feita com papel jornal, retirando, no início, o excedente de tinta e, nas demais passagens, pressionando levemente a placa, em movimentos circulares, e sempre com a palma da mão aberta sobre o papel de limpeza. O procedimento de limpeza torna-se mais delicado nos trabalhos com gravações em água-tinta, pelo fato da tinta ficar retida apenas nas texturas superficiais da matriz.

A matriz entintada é colocada no **berço** da prensa. Recomenda-se o uso de uma placa de **acrílico** no berço; o acrílico modelo cristal de 0,5 mm é o ideal, pela sua resistência na passagem dos tórculos. Com a transparência do acrílico é possível ajustar a matriz em relação ao **registro** de papel, criado para o dimensionamento da matriz em relação ao papel, e também o acrílico facilita a limpeza, a cada impressão, da área de contato do papel.

O **papel** utilizado para a impressão é bem umedecido com água, de preferência filtrada. Antes do início da aplicação da tinta, para que no momento da impressão ele esteja sem o brilho do excesso de água, o papel deve ser imerso em uma bacia de água e retirado para um local, de preferência com uma pequena inclinação, para secagem. A escolha do papel é importante para a impressão; o papel deve receber bem a água e a preferência é pelos papéis com pH neutro, para se evitar fungos; sua gramatura deve ser levada em consideração, sendo indicado os acima de 200 g/m². O papel deve apresentar um bom desempenho na impressão da gravura; a linha de papéis da *Color Plus*, os lisos e de gramatura 240 g/m² são papéis com um bom preço no mercado local e disponíveis em quantidade, podendo-se encontrá-los em diversas dimensões. Entretanto, no momento, os papéis ideais para gravura em metal ainda são os importados: Hannemühler, Arches, Rives e o Fabriano

Rosaspina. São papéis fabricados especialmente para gravura artística, mas, pelo seu preço elevado, é difícil encontrá-los no comércio local.

Outras modalidades indiretas que pratico nos trabalhos com a matriz de cobre em meu estúdio de gravura são: verniz mole, morsura aberta, transferência do *thonner*, processo do lavis e craquelê.

No **verniz mole**, técnica onde é possível realizar os efeitos da maneira *crayon* e capturar texturas de vários materiais, como tecidos e plantas secas, uso o próprio interpinol, como solução protetora da matriz, sendo que adiciono, em sua composição, algumas gotas de vaselina líquida.

Para a preparação do verniz nesta modalidade, dependendo da área a ser coberta, deve-se misturar na composição do interpinol algum material graxo. No caso, utilizo a vaselina líquida, sendo sua adição mínima, feita através de medidores e em gotas. Numa placa com 0,10 X 0,15 m de dimensão, a quantidade empregada de verniz a frio deve contar com no mínimo três gotas de vaselina líquida. Com um excesso de material na composição, teremos uma superfície que não oferece resistência, sem firmeza para o trabalho nesta técnica. O verniz mole deve ser macio para se abrir somente com a pressão de um lápis, na maneira *crayon*, ou na passagem pela prensa na captura da textura desejada. Ao trabalhar nesta técnica, faz-se necessária a utilização de uma proteção na camada do verniz, pelo motivo de que a superfície, mesmo seca, adere facilmente em contato com qualquer material poroso. Recomenda-se utilizar um papel encerado, vegetal ou manteiga.

Na **maneira *crayon***, o papel de proteção fica em contato com a matriz, e todo o processo de desenho efetua-se na superfície do papel. Com a pressão do lápis, o verniz mole captura os valores do traço, fazendo com que a solução de interpinol e vaselina se abram, e, ao gravarmos a chapa, todos os detalhes do desenho a lápis na matriz são transferidos, sendo uma linha gravada bem próxima ao do desenho a *crayon*.

Para o emprego de **texturas na matriz**, deve-se escolher materiais flexíveis, que tenham uma textura evidente e suportem a passagem pela prensa, sem danificar os

equipamentos de suporte, como o feltro. Com o material escolhido, a superfície com seus valores a serem transportados na placa deve estar em contato com o verniz, sendo que o papel de proteção cobrirá o conjunto. A regulagem da pressão é um momento muito importante neste procedimento, começando sempre com uma pressão leve e, depois da primeira passagem, realizar uma segunda, com pequeno ajuste na regulagem, pressionando o mínimo possível. Esta é uma técnica em que, como nas outras, é importante o gravador ficar atento aos ajustes de seu maquinário de impressão, assim como às medidas das soluções.

A **morsura aberta** é uma intervenção direta na placa de metal aberta para receber a força da corrosão do mordente em sua extensão de área. A depender do projeto a ser executado, a cobertura com o verniz de proteção faz-se somente nas áreas que não devem ser corroídas, e o tempo de imersão corresponde aos experimentos desejados pelo artista. A característica desta modalidade são os relevos gravados pela exposição de grandes áreas abertas no mordente, em contraponto com o nível elevado das áreas protegidas e não afetadas pela ação do ácido. É necessário proteger bem o fundo da placa, no momento da gravação, pela sessão de banhos a que a matriz é submetida e pelo longo período que fica imersa, em alguns projetos.

A **transferência do *thonner*** surge como uma possibilidade de trabalhar com a imagem fotográfica na matriz de metal, gravando-a com uma qualidade próxima à da fotografia. Na fotogravura, o artista se utiliza do material de um estúdio fotográfico, fazendo uso até dos equipamentos. Na transferência do *thonner* é feita a apropriação do pó do *thonner* existente no papel, como substância protetora da placa, no momento da gravação com o mordente, técnica esta aperfeiçoada pelos profissionais de eletrônica, nas confecções das placas de circuito, onde os projetos ou desenhos deste tipo de placa são impressos em papéis e depois transferidos para suas placas, também de cobre, e corroídas pelos sais de gravação.

Para a prática desta técnica, a fotocópia da imagem deve ser em papel *couché*, de uma gramatura em torno de 120/150 gm². A escolha do papel é importante, pelo motivo de que o papel *couché* é um papel liso e não absorve o *thonner*, facilitando sua transferência com o uso de um solvente. A imagem na fotocópia deve estar em negativo e não invertida.

A fotocópia é colocada em contato com a placa polida e a transferência se faz com a utilização do *thinner*³⁸, que deve ser aplicado em uma folha de papel jornal não impressa, com o auxílio de um pincel. A folha de papel jornal carregada com o *thinner* é, então, colocada sobre a fotocópia e outras folhas secas do mesmo papel jornal são utilizadas neste conjunto para suavizar a passagem pela prensa calcográfica. O trabalho de transferência na prensa deve ser repetido, com mais de uma passagem do conjunto, pela pressão dos tórculos e com a regulação da pressão um pouco suave. Depois de algumas passagens pela prensa, faz-se necessário deixar o *thinner* solidificar, evitando-se a retirada da fotocópia. Depois de 20 minutos, no mínimo, a placa com a fotocópia é colocada em uma bacia com água, para o amolecimento do papel e, aos poucos, a sua retirada.

Para continuar o processo, ainda antes da gravação, a imagem em negativo deve ser bem visualizada na placa de metal. Percebendo-se uma boa definição no resultado, o processo continua com a colocação da placa na caixa de breu, efetuando-se a fixação do breu, como na água-tinta. Na imersão da placa na bacia do mordente³⁹, procede-se como em uma água-forte, tendo um tempo de gravação estipulado em 30 minutos, no mínimo.

A transferência do *tonner* é uma técnica que vai depender muito da análise técnica do artista, para estipular seu tempo de gravação, bem como a expectativa na aceitação das imagens criadas. As possibilidades de se conseguir uma imagem bem definida irão depender da qualidade da imagem, em sua realização nos processos de fotocópia, fazendo-se necessários alguns ajustes digitais, em algumas imagens, de acordo com o projeto proposto.

O **processo do lavis** é a tentativa de alcançar no meio gráfico as características dos efeitos de aguada e transparência da pintura. A preparação da placa de metal é a mesma da praticada em água-tinta, mas a imersão no mordente é substituída pelo trabalho com o ácido, pela utilização do pincel de pintura e seu controle, na

³⁸ No mercado, encontramos vários tipos de *thinner*, com uma variação em seu grau de concentração, a depender do fabricante. A minha preferência é pelo *thinner* mais fraco.

³⁹ O mordente utilizado nesta técnica é o percloroeto de ferro.

quantidade e no tempo, pelo artista gravador. Nesta prática, faço uso de alguns recipientes com concentrados de água e ácido nítrico⁴⁰ e, aplicando a solução com pinceladas carregadas, ou as cerdas levemente úmidas, nas áreas com o breu fixo na placa. O efeito do processo do lavis surge da concentração usada no mordente e do tempo de ação da solução na superfície da placa, criando texturas delicadas.

O **craquelê** é uma gravação que traz resultados um tanto imprevisíveis na sua extensão, mas preenche os espaços da matriz com uma textura irregular e apreciada pela variação de formas. Com uma mistura de goma arábica e clara de ovo, a solução é aplicada na superfície da placa, já com o verniz a frio seco, e, depois da solidificação da mistura, é utilizado o soprador térmico para o surgimento da ação do craquelê. O concentrado faz aparecer ranhuras no verniz, deixando exposto o metal onde o mordente grava estes valores.

Na gravura em metal, experimento também o **recorte da matriz** de cobre através de serra apropriada, a mesma utilizada pelos ourives na confecção de jóias. O uso do **arco de serra** ocorre com a matriz gravada e é uma forma de rompimento do modelo tradicional da matriz retangular. Seu manuseio requer certa habilidade, pois a serra é tencionada no arco, podendo se romper facilmente, em alguns momentos, no ato de corte.

5.4.3 Xilografia

A xilografia é das técnicas da gravura artística, a que mais pratico no ambiente do estúdio gráfico. É a técnica em que sempre tenho em mãos uma matriz pronta para ser entalhada, desde um estudo de cortes para experimentação de um tipo de madeira até formas de imprimir em papéis diversos.

A forma como trabalho na xilografia vem da tradição criada na escola baiana de gravura e empregada até hoje nos cursos de gravura locais, com a utilização do

⁴⁰ Os concentrados de ácido nítrico referidos são preparados com a adição de água na solução; aumentando a concentração de água o ácido se torna fraco.

compensado laminado de madeira, a gravura ao fio, e a utilização da prensa calcográfica para a impressão.

Na escolha da **madeira** para a matriz, faço uso do compensado de 4 mm, conhecido no mercado como compensado fantasia ou compensado laminado. Este material vem com camadas finas de madeira coladas, umas sobre as outras, e onde a parte mais nobre é a camada que fica em uma das superfícies. A minha preferência são pelos compensados que têm uma camada de cedro ou de mogno, por se tratar de madeiras que possibilitam um bom corte, no momento do trabalho com as ferramentas, e trazem um riquíssimo efeito, na impressão, do veio da madeira para a estampa. Existem outras opções, como a copaíba e a curupixa, mas a concentração de fibras em algumas madeiras dificulta o manejo das ferramentas no corte.

Estes compensados são encontrados nas madeireiras, num formato padrão de 2,20 X 1,60 m, e, nesses locais é possível dimensioná-los no tamanho desejado. Não é necessária a utilização de lixas para o preparo da superfície, por ser um material já pronto para o uso comercial, o uso da lixa podendo até interferir no desenho do veio da madeira. A lixa de madeira pode, porém, ser utilizada para dar um melhor acabamento às laterais, já que as lâminas das máquinas de corte deixam geralmente algumas farpas nas bordas da madeira, em sua passagem.

As **ferramentas** tradicionais utilizadas para o entalhe são os formões, goivas e estiletos, sendo que: “As goivas podem ser abertas, fechadas e em forma de ‘v’ ou triangulares”. (COSTELA, 1986, p. 24) As de formato pequeno podem ser encontradas, geralmente, em comércio de materiais para artesanato. A adaptação de outras ferramentas, como carretilhas de costura, máquinas elétricas rotativas ou até mesmo uma faca afiada, pode ser uma boa alternativa, já que o interesse do artista gravador é criar um desbaste na madeira, observando que basta apenas retirar a primeira camada do compensado para criar um alto-relevo.

Com a matriz pronta para a impressão, prepara-se o **registro** do berço da prensa, dimensionando-se a placa de madeira em relação ao papel a ser impresso, para assim manter a reprodução das estampas idêntica, na metragem da mancha gráfica com as bordas do papel.

As **tintas** utilizadas na impressão xilográfica são a tinta tipográfica ou *off-set*. A tinta tipográfica é feita para o uso dos tipos móveis das gráficas tipográficas e, em sua composição, temos a concentração de óleos vegetais e outras substâncias que a diferenciam, em relação ao tempo de secagem e viscosidade, da tinta *off-set*. Faço uso dos dois tipos de tinta, mas a preferência é pela tinta *off-set*, por observar uma melhor aplicação nos altos-relevos da matriz em madeira, ressaltando os valores do veio da madeira, sendo que sua secagem na estampa torna-se bem mais eficiente e rápida.

A aplicação da tinta *off-set* na matriz xilográfica é feita através dos **rolos de borracha**, sendo estes instrumentos indispensáveis à impressão desta técnica, não se conhecendo outro meio para a aplicação da tinta na matriz. Os rolos tradicionais de borracha são os de melhor desempenho, por terem um bom diâmetro e contarem com extensões de metal que facilitam o descanso do rolo sobre a mesa. No mercado, encontram-se os rolos de borracha, em sua maioria importados; são instrumentos eficientes apesar de seu diâmetro ser inferior ao dos tradicionais. A dureza da borracha é um detalhe importante, sendo indicado o de dureza 45, que mantém a aplicação, no tratamento da tinta numa mesa de vidro para impressão, controlável, e também no alto-relevo, de maneira uniforme. O recomendável para o artista gravador é ter à sua disposição diversos rolos de borracha, com diâmetro e de tamanhos variados, para uma melhor aplicação nas matrizes. A manutenção deste instrumento é importante para a sua conservação, sendo a sua limpeza efetuada após o uso e, de preferência, com o solvente querosene. Nesta limpeza devem ser evitadas composições químicas desconhecidas. Este instrumento serve a diversas superfícies, não estando restrito apenas à madeira, mas, para se evitar danos na borracha, sua aplicação nestas superfícies deverá ser bem analisada.

No ato de **entintar** a matriz, o gravador deve proceder com muita atenção, sendo necessário o uso da mesa de tinta, com um vidro para esticar a tinta com o rolo de borracha. Com a espátula, retiro a quantidade de tinta suficiente para uma edição, esticando-a no vidro e criando faixas um pouco maiores que a largura do rolo. O trabalho com o rolo de borracha deve ser o de esticar a tinta, criando faixas uniformes em sua concentração. É importante observar a viscosidade da tinta e seu

carregamento pelo rolo. A passagem na superfície da matriz tem de ser controlada, para que o excesso de tinta não feche os valores do veio da madeira. Por isso, em cada passagem na matriz, concentro a aplicação em apenas uma faixa, mantendo as dimensões do rolo, passando várias vezes o instrumento até perceber uma camada uniforme de tinta na matriz. Procedendo assim, a cada carregamento de tinta, e trabalhando apenas uma faixa por vez na matriz xilográfica. Depois de trabalhar todas as faixas, passo o rolo em toda a superfície da matriz, em várias direções, mas sem carregá-lo, apenas para esticar a tinta.

O **papel** utilizado na impressão das xilogravuras é o mesmo que utilizo na gravura em metal. É sempre feita a pesquisa de novos papéis substitutos, mas a preferência é pelos papéis lisos, com uma gramatura alta, algo em torno de 240 g/m². As experimentações com papéis especiais, como os papéis de arroz são válidas e, em alguns dos trabalhos realizados com este material, a impressão foi feita manualmente com o auxílio do *baren*.

A **impressão** da xilografia é feita com o auxílio da prensa calcográfica, sempre regulando a prensa, para não realizar uma pressão excessiva no papel, mas tentando capturar todos os valores dos veios abertos da madeira. As impressões das provas de estado sempre são importantes para o ajuste da prensa, sendo que uma boa impressão é notada, percebendo-se os relevos referentes da matriz surgirem no verso da estampa, depois da primeira passagem da matriz pelo tórculo.

A **secagem** da gravura é feita através de varal, com pregadores de madeira, desses utilizados em lavanderias; sua secagem é demorada, recomendando-se doze horas para o armazenamento das estampas na mapoteca.

5.4.4 Conservação do papel

Os cuidados para conservar qualquer obra de arte, principalmente as de suporte em papel, são importantes para a sua durabilidade. O **armazenamento** deve ser em superfícies planas, evitando-se o acúmulo no empilhamento, e somente guardá-las depois da sua secagem. O local deve ser seco, com alguma abertura para

ventilação, e evitando-se a incidência de raios solares. O contato com materiais com grau de acidez elevado deve ser evitado, tais como papelões, eucatex etc., assim como fitas adesivas, cliques de metal e grampos.

Na **moldura**, a gravura deve ser acondicionada de uma maneira que fique a certa distância do vidro, sendo indicado o uso de *passe-partout*, para esta função. O fundo da moldura deve ser de material com pH neutro, substituindo-se o eucatex, que é alcalino. Ao pendurar na parede, deve-se fixar, atrás da moldura, calços de feltro, madeira ou plástico, em todas as extremidades, evitando-se que ela se encoste à parede, e permitindo que a circulação do ar seja completa. Sua exposição tem que ser em locais secos, e nos quais não incida diretamente a luz do sol.

Na região Nordeste do Brasil, o nível de umidade relativa do ar em alguns estados é alto. Nos períodos de chuva, este índice é aumentado, afetando diretamente o papel. Torna-se bem visível a ação da umidade no papel e os cuidados para se evitar danos é possível. O acondicionamento adequado das obras de arte realizadas em papel pode amenizar o surgimento de manchas de fungos em sua superfície, sendo que alguns dos exemplos citados são simples de proceder. O mais importante é impedir o preconceito sobre este suporte na arte e propagar suas vantagens e sua durabilidade.

6 CONCLUSÃO

Os resultados aqui alcançados, com a construção da dissertação – *Imagens do arruinamento: o excesso gráfico* – estão na continuidade dos conceitos relacionados ao desenvolvimento da linguagem gráfica, nas investigações com a estampa, em meu processo criativo.

Os atos de reavaliação procedem a uma análise de maior expressão dos trabalhos elaborados, fazendo com que as obras adquiram liberdade e força, à medida que estes meios tornam-se, assim, instrumentos de indagação estética.

Na busca de um registro da elaboração das imagens que retratam uma ficção visual, busquei dar continuidade, em meus trabalhos, às investigações que venho a elaborar com as técnicas da gravura artística e no diálogo com outras possibilidades, no âmbito das artes visuais. Os elementos construtivos que resultaram no conjunto das obras e que também se impregnam à minha poética são o resultado da busca por uma essência na contemporaneidade.

O aprendizado, inerente ao próprio campo de experimentação no desenvolvimento das obras, é a busca dos elementos constitutivos de uma referência teórica, principalmente nas obras de Walter Benjamin que, com seu pensamento e indagações sobre a modernidade e suas alusões à pós-modernidade, demonstram uma visão além do seu tempo. Percebo que seu estudo deve ser mais intensificado, com um maior aprofundamento em sua literatura.

Tendo como objeto de pesquisa a gravura, desenvolvi a representação do *arruinamento* e do *excesso* nas obras, como elementos estéticos, num diálogo provocante entre as possibilidades gráficas, testando e pondo em prática os resultados da experiência em uma exposição individual.

As bases desta pesquisa foram alicerçadas, deste o início do projeto em 2007-2008, e seu desenvolvimento sofreu adequações processuais, necessárias a qualquer processo criativo, com as investigações teóricas e técnicas. As orientações nas

aulas e pelo professor-orientador favoreceram a segurança na pesquisa da dissertação, contribuindo fundamentalmente para um pensamento plástico-poético.

A estrutura da dissertação é toda baseada nas passagens percorridas pela busca constante por um sentido em arte, e, em minhas descobertas no caminhar desse processo criativo, trabalhando com a gravura. O conjunto de obras realizadas acompanha um desenvolvimento que vem da maturação artística, e respeitando todo o processo de crescimento, com as comprovações reais de desdobramento e evolução.

Seguindo uma ordem hierárquica de surgimento, desenvolvimento e também êxtase gráfico, o processo é todo fundamentado teoricamente por referências que já circulavam em meus estudos, mas por outras que, de uma maneira surpreendente, foram aparecendo e se anexando, remodelando positivamente o meu pensamento.

As questões sobre multiplicação e repetição das imagens, num excesso na contemporaneidade, foram postas em prática, com a elaboração da obra *O Grande Duelo*, um desafio em organizar o conjunto de gravuras para obter o conflito entre os personagens, criando uma dinâmica envolvente em suas ações.

A série de três matrizes da figura 17, e do trabalho *A Benção*, correspondem a uma grande vontade de expor as fontes geradoras como obras de uma exposição. As placas de madeira serviram à representação da criação da estampa, e suas marcas, tingidas nos veios do compensado, são marcas da função geradora da imagem, e o vestígio nos sinais deixados em sua pele fazem parte de todo o processo.

As quatro gravuras em metal, *As Ruínas*, impressas em grandes folhas de papel, mas com uma mancha gráfica reduzida, no centro da estampa, representam uma experiência fecunda para futuras experimentações, nesta estética de estruturação, com a matriz de metal recortada e a fotogravura. Sua produção foi idealizada para constar como referências de memória e alegoria, em junção, para a formação dos elementos que se tornam fortemente ligados entre si.

A obra *O Copista* segue esta linha de pensamento sobre a estruturação das imagens e a fusão delas numa retórica da imagem, onde o personagem central da obra acaba atraindo à apreciação o seu mostruário e introduz o universo gráfico, que é o cerne de sua experiência estética.

A entrada no universo do *O Gráfico* tornou-se o desafio de uma ambientação, onde todas as referências fossem aceitas na obra, de uma maneira harmônica, sem ferir os conceitos da reprodução e não ser somente uma aula sobre a técnica da gravura, para um olhar desprovido de conhecimento a respeito da produção gráfica. Os painéis com as matrizes geradoras das impressões e as diversas provas de estado estão dispostos, rodeando a máquina de imprimir, e têm a pretensão de criar um ritmo frenético no ambiente.

A presença de um vídeo compõe esta intenção, mostrando a mão do gravador e impressor, numa sequência de imagens, em seu ofício e em várias modalidades de gravura artística, tentando o contato próximo com a matéria e a transformando, ao mesmo tempo, em algo novo e gerando a cópia.

O *Livro* se apresenta neste conjunto como um livro-objeto, independente da construção da ambientação do espaço gráfico, mas podendo ser aceito por ela; sua idealização vem do processo transformador, experimentado com trabalhos antigos, em dialogar a estampa na configuração do objeto de arte.

O desejo pelo objeto artístico do livro de estampas, vem desde o início desta pesquisa, sendo pensado em ganhar forma, por diferentes vertentes plásticas, e resultando numa apresentação onde a sua contemplação resultou num aproveitamento pleno do seu significado simbólico.

As informações sobre as técnicas da gravura artística foram colocadas, de uma maneira detalhada, sendo que sua leitura torna-se proveitosa para os iniciantes da prática artística, visando que os mesmos tenham alguma base a respeito das artes gráficas, com o melhor aproveitamento das informações. O maior objetivo neste memorial técnico é criar uma apostila para o público local, interessado no assunto,

para ser utilizada em práticas de estúdio de gravura, na elaboração e confecção de uma estampa.

As obras de *Imagens do arruinamento: o excesso gráfico* ganharam sua independência no processo criativo, com o estudo e o planejamento das obras criando uma união, um elo de passagens, entre elas, que, mesmo se expressando nas formas múltiplas de suas linguagens, o conceito de um desdobramento contemporâneo para a gravura foi alcançado, de maneira satisfatória.

Os caminhos de desdobramento da gravura, traçados nesta pesquisa são algo alçado e visível nos trabalhos de vários artistas gravadores, em uma busca de realização de uma gravura dialogando com as várias vertentes das artes visuais. As contribuições destas experimentações ficam como um registro da continuidade na busca por conceitos essenciais que estruturam a minha poética e a comprovação da evolução da gravura, como uma das linguagens artísticas inovadoras da arte contemporânea.

O que muitos vêem como o recalcado na gravura é, de fato, uma arte sem interesse, uma técnica que insiste em reivindicar inteligência para o virtuosismo do métier, que prefere ser vítima a atuar criticamente. Algo que transita entre histeria e esterilidade. (HERKENHOFF, 2000, p. 18)

Esse “retorno do reprimido” (HERKENHOFF, 2000, p. 18) não pode ser um discurso, nos moldes tradicionais da gravura, pois suas possibilidades afirmativas de constituição da arte atual têm de assegurar à gravura o lugar de um meio possível de se desenrolar no cenário da arte contemporânea, deixando emergir o seu processo.

O espírito anacrônico deve ser superado, pela pesquisa embasada e experimentada, dos conceitos referentes à técnica, permitindo uma superação e a evolução de seus limites processuais.

As dobras da alma também abriam, na gravura, a perspectiva de discussão das marcas do corpo. A gravura, como poucas artes, poderia ser o emblema mesmo dessa posição ética. [...] Sim, a gravura pode transcender a seu destino maldito de efeitos visuais

para enfrentar questões arrimadas na filosofia. [...] Tudo como uma fala que se grava no corpo e na alma. [...] A gravura é também uma espécie de pele – seria uma marca ora física, ora moral que se faz como um contínuo no corpo do mundo e na alma do sujeito. (HERKENHOFF, 2000, p. 22-23)

REFERÊNCIAS

A GRAVURA DE SEGALL, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1987. 188p. il. Catálogo.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ALMEIDA, Miguel de. *Emanuel Araújo*. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2007. 118 p., il.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 2008. 317p., il.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 710p., il.

_____. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf; *Arte e percepção visual*. São Paulo: Edusp, 1997. 503p.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha et al. 2. ed. São Paulo: Difel, 1986. 202p.

BAGILHOLE, Robin. Introdução. In: BAGILHOLE, Robin et al. *Guia prático de gravura*. Tradução de Filipe António Guerra. Lisboa: Editorial Estampa, 1996. p. 6.

BAGILHOLE, Robin et al. *Guia prático de gravura*. Tradução de Filipe António Guerra. Lisboa: Editorial Estampa, 1996. 125p., il.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. 1.167p.

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Henrique Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BOTEY, Francisco Esteve. *Historia del grabado*. Barcelona: Editorial Labor, 1935. 394p., il.

_____. *El grabado en la ilustracion del libro - las gráficas y las fotomecánicas*. Madrid: Talleres de Blass Tipográfica, 1948. 377p.; il.

BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1998. 243p., il. (Coleção Debates 209).

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna. (Orgs.). *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado, 2002. 296p., il.

CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Correspondência*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999.

CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. *A gravura*. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Rubem Grilo – arte menor*. Rio de Janeiro: CCBB, 1996. 44p., il. Catálogo de exposição.

CHAMBERLAIN, Walter. *Woodcut printmaking*. London: Thames and Hundson, 1978. 184p., il.

_____. *Etching and engraving*. London: Thames and Hundson, 1977. 200p., il.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Colaboração: Peter Selz e Joshua C. Taylor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CINTRÃO, Rejane. (Coord.). *Panorama de arte brasileira 1999*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

CINTRÃO, Rejane.; SANT'ANNA, Margarida. *Coleção Nestlé Brasil de Arte Contemporânea*. In: Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: MAM, 2002.

CLÍMACO, José César F. de Souza. *A gravura em matriz de plástico*. Goiânia: UFG, 2004. 128p., il.

COCCHIARALE, Fernando; IVO, Gonçalvo. (Coord) *Materiais de arte no Brasil – Análise das tintas a óleo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985. 79p., il.

COSTELLA, Antonio. *Xilogravura – manual prático*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1986. 64p., il.

_____. *Introdução à gravura e história da xilografia*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1984. 127p., il.

_____. *Introdução à gravura e história à sua história*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2006. 144 p., il.

_____. *Breve história ilustrada da xilogravura*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2003. 72 p., il.

DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991. 232p.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Marcio do. *Oficinas: gravura*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 1999. 144p., il.

FALCÃO, Washington. (Coord.). *A obra de Juarez Paraíso*. Salvador: Idea Design, 2006. 392p., il.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliografia brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1997.

FINGERMANN, Sérgio. *Fragments de um dia extenso*. São Paulo: Bei Comunicação, 2001.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Juarez Paraíso, o desenhista e o gravador*. In: FALCÃO, Washington. (Coord.). *A obra de Juarez Paraíso*. Salvador: Idea Design, 2006. p. 145 - 196.

FRAGA, Myriam. (Org.). *Calasans Neto*. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais, 2007. 384p., il.

FUSARI, Maria Felismindia Rezende.; FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo. *Arte na educação escola*. São Paulo: Cortez, 1993. il. (Série Formação Geral, Coleção Magistério 2º Grau).

GOLOBOROTKO, Sheila. *Sheila Goloborotko* – dez séries de gravuras. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2004. il. Catálogo de exposição.

GRAVURA BRASILEIRA HOJE. Depoimentos. v.1. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1995.

GRAVURA BRASILEIRA HOJE. Depoimentos. v.2. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1995.

GRAVURA BRASILEIRA HOJE. Depoimentos. v.3. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1995.

GRILO XILOGRAVURAS. São Paulo: Circo editorial, 1985.

HASLAM, Andrew. *O livro e o designer II* – como criar e produzir livros. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

HAYMAN, Arcy. *A arte: essência da vida. O Correio da Unesco: As Três Faces da Arte*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1975.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. *Mostra da gravura de Curitiba na década de 90*. In: HERKENHOFF, Paulo.; PEDROSA, Adriana. (Orgs.). *Marcas do corpo, dobras da alma – XII Mostra da Gravura de Curitiba*. São Paulo: Petrobras, 2000. p. 25-31.

HERKENHOFF, Paulo.; PEDROSA, Adriana. (Orgs.). *Marcas do corpo, dobras da alma – XII Mostra da Gravura de Curitiba*. São Paulo: Petrobras, 2000. 384p., il.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Moderna LTDA, 2009.

ITAÚ CULTURAL. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify; Itaú Cultural. 2000. 270p., il. color.

JUAREZ PARAISO – desenhos. Galeria Querino. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, dez-1964. il. Catálogo de exposição.

KAAP, Silke. *Non satis est: excessos e teorias estéticas no esclarecimento*. Porto Alegre: Escritos, 2004. 360p., il.

KLINTOWITZ, Jacob. *Maria Bonomi*, gravadora. São Paulo: Cultura, 2000. 144p., il.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988. 112p., il.

_____. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 1981. 92p., il.

KOSSOVITCH, Leon.; LAUDANA, Mayra.; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. Apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Cosac & Naify; Itaú Cultural, 2000.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1996.

LUZ, Ângela Âncora da. *Anna Letycia*. São Paulo: Edusp, 1998. 168p., il.

MACAMBIRA, Yvoty. *Artistas brasileiros – Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: Edusp, 1998.

MARTINS, Carlos. (Org.). *Introdução ao conhecimento da gravura em metal*. Rio de Janeiro: MNBA, [19__]. 66p. Catálogo.

MARTINS, Itajahy. *Gravura: arte e técnica*. São Paulo: Laserprint; Fundação Nestlé de Cultura, 1987. 247p.

MATISSE, Henri. *Jazz*. Mostra Rio Gravura. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, 1999. s/n, il. Catálogo de exposição, set. 1999, Rio de Janeiro.

MOLES, Abraham Antoine. *O kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 232p.

MORAES, Christiana. *XV Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. 56p., il.

NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 104p.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Anima Produções Culturais, 2007. 356p., il.

NEGRO; por 10 gravadores da Bahia – Salvador: EGBA, 1988. 24p. il. Catálogo.

OBRAS SOBRE PAPEL: do modernismo à abstração. Texto de Maria Alice Millet; Tradução de Izabel Murat Burbridge. São Paulo: DAN Galeria, 1998. 48p., il.

OSBORNE, Peter; BENJAMIN, Andrew. (Orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. 310p.

PARAÍSO, Juarez. *35 anos de Gravura na Bahia*. Complemento das Artes, D.F., nº. 4, prancha 8, dez. 1981.

PORTA, Frederico. *Dicionário de artes gráficas*. Porto Alegre: Editora Globo, 1958. 425p., il.

PRATICAL PRINT MAKING. London: Louise Woods/Batsford, 1996. 160 p., il.

RAY, Smith. *Manual prático do artista – equipamentos, materiais, procedimentos, técnicas*. São Paulo: Ambientes & Costumes Editora, 2008. 384p., il.

RESENDE, Ricardo. *Um breve histórico recente da gravura contemporânea brasileira*. In: KOSSOVITCH, Leon.; LAUDANA, Mayra.; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. Apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Cosac & Naify; Itaú Cultural, 2000.

REY, Sandra. *A pesquisa e o ensino nas artes visuais*. Revista do Instituto Arte das Américas, Belo Horizonte: Instituto das Américas; C/Arte (distribuidor), v. 2, n. 1, p 128-133, jul./dez. 2004.

ROCHA, Wilson. *Artes plásticas em questão*. Salvador: Omar G., 2001. 368p, il.

ROY, Filip Le. Algumas notas. *SEIS SÉCULOS DA ARTE DA GRAVURA*, Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. 320p., il Catálogo.

SALDANHA, Nelson. *Filosofia, povos, ruínas: páginas para uma filosofia da história*. Rio de Janeiro: Calibán, 2002. 153p.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 3 ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007. 168 p., il.

SALLES, Laurita. *Laurita Salles*. São Paulo: Edusp, 1997. 137p., il.

SANTANDER CULTURAL. *Picasso gravador*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2003. 95p., il.

SCALDAFERRI, Sante. *Os primórdios da arte moderna na Bahia: depoimentos, textos e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros afins*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; MAM, 1997. 182p., il.

SCALDAFERRI, Sante. Resumido depoimento técnico-afetivo sobre a vida e obra de José Julio de Calasans Neto. In: FRAGA, Myriam. (Org.). *Calasans Neto*. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais, 2007. p. 96-107.

SCHERPENBERG, Katie. *A importância dos materiais na formação da imagem*. In: *MATERIAIS DE ARTE NO BRASIL – Análise das tintas a óleo*. (Coord) COCCHIARALE, Fernando; IVO, Gonçalvo. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985. p. 75-76.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo Cesardi. *O livro dos livros da real biblioteca*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 2003. 385p., il.

SEIS SÉCULOS DA ARTE DA GRAVURA, 2007, Curitiba. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. 320 p., il. Catálogo de exposição.

SILVA, H. Pereira da. *Crítica de atelier*. Rio de Janeiro: Sociedade Editora e Gráfica Ltda., 1959. 218p., il.

SILVA, Orlando da. *A arte maior da gravura*. São Paulo: Espade, 1976. 128p.

SILVA, Oswaldo Pereira da. *Gravuras e gravadores em madeira: origem, evolução e técnica da xilogravura*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941. 244p.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. 320p.

SLOOTEN, Eva Ornstein-Van.; HOLTROP, Marijke.; SCHATBORN, Peter. *Rembrandt e a arte da gravura*. Tradução de Ana Gonçalves Magalhães e João Moris. Rio de Janeiro: Waanders Publishers, 2002. 192p., il.

SUBIRATIS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983.

SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. 191p.

TORRE, Marta. *Ensaio fotográfico: 12 gravadores paulistas/Marta Torres*. São Paulo: M. Torre, 1994. 80p., il.

VOLKSWAGEN DO BRASIL. *Artistas gravadores do Brasil*. São Paulo: Editora Raízes Gráficas, 1984. 218p.

WALTHER, Ingo F. (Org.). *Arte do séc. XX*. vol. I . Tradução de Ida Boavida. Índia: Taschen, 2005. 400p., il. color.

_____. *Arte do séc. XX*. vol. II. Tradução de Ida Boavida. Índia: Taschen, 2005. 840p., il. color.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo - catálogo raisonné*. vol.1/Gravuras. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. 504p., il.

ANEXO



Obra 1 – *O Grande Duelo*



Detalhe – *O Grande Duelo*



Obra 2 – S/ Título

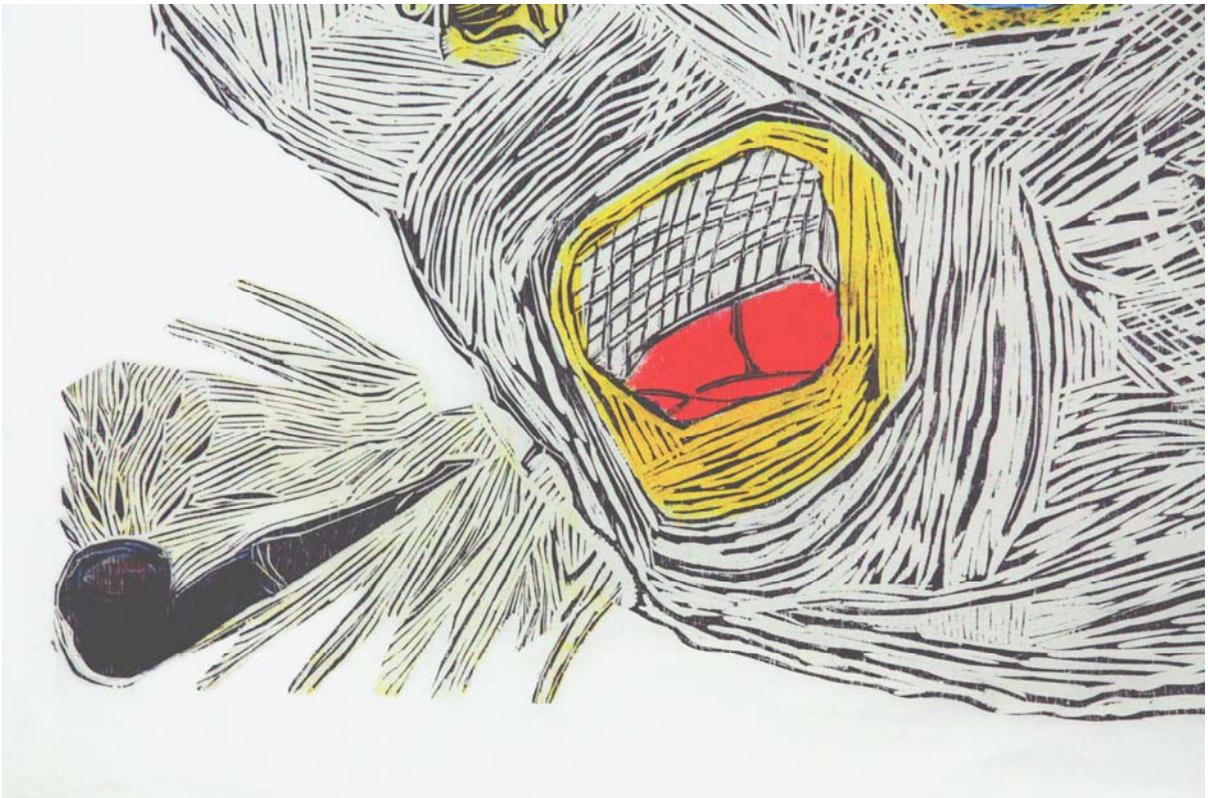




Obra 3 – *As Ruínas*



Obra 4 – O Copista



Detalhe – *O Copista*



Obra 5 – O Gráfico











Obra 6 – *O Livro*





Detlahe – *O Livro*

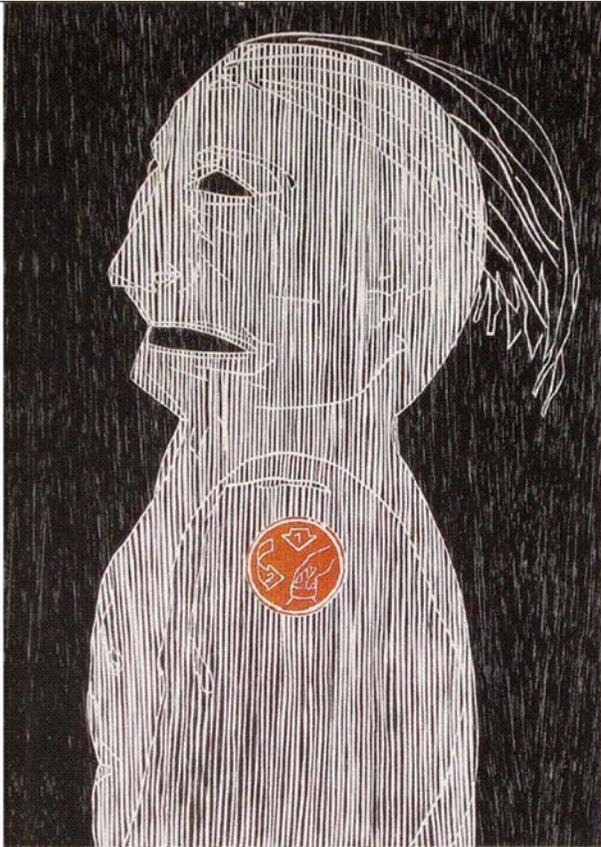


Imagens do Arruinamento o excesso gráfico

EVANDRO SYBINE
Curadoria: Roaleno Costa

VERNISSAGE
04 de Junho (sexta-feira) às 19h
Visitação de 05 a 19 de junho
segunda a sexta das 8 às 21h
sábado das 8:30 às 17h

Galeria da Aliança Francesa
Av. 7 de Setembro, 401 - Ladeira da Barra - Salvador/BA
www.afbahia.com.br | (71) 3336 7599

Imagens do arruinamento: o excesso gráfico

Evandro Sybine

Galeria da Aliança Francesa
Vernissage | 04 de junho, 19h
05 a 19 de junho de 2010
Curadoria: Roaleno Costa



Visitação: seg-sex, 8h às 21h | sáb, 8h30 às 17h
Av.7 de Setembro, 401, Ladeira da Barra
www.afbahia.com.br | 71 3336 7599

Material de divulgação da exposição: flyer, convite (frente e verso), folder (aberto) e cartaz.
Realizado na Galeria da Aliança Francesa de 5 a 19 de junho de 2010.

Imagens do arruinamento: o excesso gráfico

Evandro Sybine

Galeria da Aliança Francesa
Vernissage | 04 de junho de 2010, 19h
05 a 19 de junho de 2010
Curadoria: Roaleno Costa



Visitação: seg-sex, 8h às 21h | sáb, 8h30 às 17h
Av.7 de Setembro, 401, Ladeira da Barra
www.afbahia.com.br | 71 3336 7599



Alliance Française

As gravuras de Evandro Sybine refletem o tempo atual, trazendo para a imagem, o reflexo do vazio do individualismo; acentuam temas contemporâneos com sutil impacto causado pelas cores e elementos. Propõe uma experiência de tempo fragmentado, paralisando ações e movimentos num contexto neutralizando de espaço, colocando em destaque, signos cuidadosamente esboçados, criando diálogos contrastantes e falas surpreendentes. O artista valoriza em sua obra, as texturas da matriz, cuidadosamente escolhida, trabalhando com precisos os entalhes e incisões, valorizando a natureza do material. Os temas variados conservam personalidade inconfundível e configuram um universo próprio construído a partir do olhar cuidadoso e sensível.

Rosilene Amilinda Costa
Curador

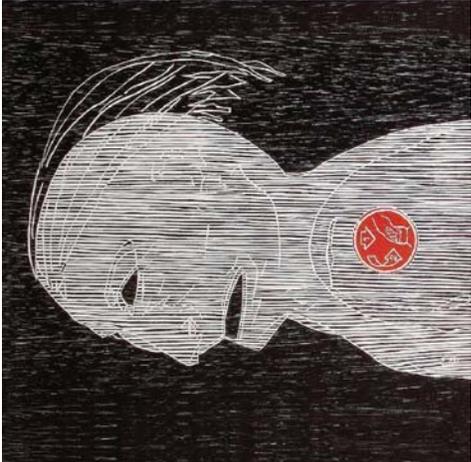
Os desdobramentos alcançados com Imagens do Arruinamento: o excesso gráfico, estão na continuidade dos conceitos relacionados ao desenvolvimento da linguagem gráfica, nas investigações com a estampa.

Evandro Sybine

As ruínas e os excessos são referências conceituais presentes em meu processo criativo que circundam nichos construídos pósticos já há algum tempo. [...]

Com a gravura vem a vontade de explorar seus limites no ato de gravar e imprimir a matéria. [...]

Venissuet
04 de Junho (sexta-feira) às 19h
Visitação de 05 a 19 de Junho
segunda a sexta das 8 às 21h
sábado das 8:30 às 17h
Galeria da Aliança Francesa
Av. 7 de Setembro, 401
Ladeira do Barra
Salvador, BA



Imagens do Arruinamento
o excesso gráfico
Evandro Sybine

MAU
MUSEU DE ARTE DA UFPA

CAPES

Alliance Française
Associação Brasileira
www.alliancefrancaise.br | (71) 3236-1000