Athena 0034151 B 0024150

NATUREZA

GRÁFICO-POÉTICA

DA GRAVURA

EM METAL

CONTEMPORÂNEA

BRASILEIRA

(1980 - 1994)

2010000236

T/UNESP
760.0981
F852n
v.1

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

Instituto de Artes

UNESP

Natureza gráfico-poética da gravura em metal contemporânea brasileira (1980-1994)

Dissertação de Mestrado

Helena Freddi

Orientadora: Profa. Dra. Neide Marcondes

São Paulo, julho 1995.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

Banca Examinadora

Profa. Dra. Neide A. Marcondes de Faria

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva

Profa. Dra. Ilza K. L. Ferreira

Depoimento da artista.

Texto da pesquisa.

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

Agradecimentos

À minha orientadora,

Profa. Dra. Neide Antonia Marcondes de Faria,

pela orientação e sugestões para a realização deste trabalho.

À FAPESP,

pelo auxílio financeiro.

À Pró-Reitoria de Extensão Universitária da UNESP,

por proporcionar a oportunidade de ampliar meus conhecimentos sobre a gravura brasileira e internacional.

Agradecimentos

A Luiz Francisco e Bruno Mancuso,

A Wanda Freddi,

Aos amigos, Salete Mulin, Ana Elvira Luciano Gebara, Antonio Manoel dos Santos Silva, Regis Duprat, Edilson Lima, Paulo Soares, Noemi Ribeiro, Rodrigo Ferreira Marques.

Resumo

Este trabalho apresenta as reflexões sobre a questão gráfico-poética da calcogravura brasileira contemporânea. As gravuras em metal realizadas no país entre os anos de 1980-1994 nem sempre puderam ser apreciadas na plenitude de suas poéticas por estarem profundamente identificadas pela técnica a uma condição intimista e a um fazer tradicional. A partir do levantamento das gravuras em metal brasileiras pertencentes ao Museu de Arte Contemporânea (MAC-SP), Museu de Arte Moderna (MAM-SP), Museu Nacional de Belas Artes (MNBA-RJ), Museu da Gravura Cidade de Curitiba (PR), Panorama Atual da Arte Brasileira - Arte sobre Papel (MAM-SP) e Mostra Nacional (FUNARTE-IBAC - RJ), a tecno-formalidade da gravura foi entendida como resíduo necessário à existência poética da obra artístico-gráfica, tanto aquela que labora tradicionalmente a técnica (que denominamos "monumento"), quanto aquela gravura na qual a técnica é associada a outros procedimentos artísticos.

Abstract

This paper presents considerations about the graphic-poetic question of Brazilian contemporary chalcograph. The metal engravings made in the country between 1980 and 1994 were not always admired in their whole poetic since they were related through technique to an inner condition and a traditional approach. Since the gathering of the Brazilian metal engravings from *Museu de Arte Contemporânea (MAC - SP), Museu de Arte Moderna (MAM - SP), Museu Nacional de Belas Artes (MNBA - RJ), Museu da Gravura Cidade de Curitiba (PR), Panorama Atual da Arte Brasileira - Arte Sobre Papel (MAM - SP)* e *Mostra Nacional (Funarte -IBAC, RJ)*, the technical formality of engraving has begun to be understood as a necessary residue to the poetic existence of the graphic and artistic work --- not only the technically traditional engraving, but also the one which has technique combined with different artistic procedures.

Sumário

Introdução 8

Introdução 16

A Abertura do Olhar Insuficiente 24

A Abertura do Olhar Insuficiente 31

A Gravura como Monumento 38

Monumento na Gravura 72

Imagens Únicas 78

Imagens Únicas 89

Resíduos, ainda que não finalmente 96

Bibliografia 102

Introdução

Introdução



A gravura em metal artística brasileira tem uma história recente. Na importante pesquisa feita por Orlando da Costa Ferreira (3), fica claro que a impossibilidade de uma gravura artística no Brasil, antes do séc. XX, reside no fato de que a imprensa era controlada pelo poder estabelecido, a fim de preservar o regime político vigente. Esse controle da imprensa escrita determinou o tardio florescimento de uma gravura artística. Até mesmo a gravura de reprodução, cuja qualidade gráfica era exigida pelos governantes, acabou sendo prejudicada por essa coação restritiva que atingia o princípio da liberdade de execuções. Só depois de instaurar-se a República, foi possível o desenvolvimento da gravura artística no país. Entretanto, há outras causas, afora a da condição política, que ajudam a explicar o surgimento desta gravura no Brasil como a evolução dos meios de reprodução gráfica, causada pela litografia, e o avanço das técnicas fotográficas que libertam as gravuras do seu papel

tipificador.

A gravura artística é introduzida no Brasil no começo do séc. XX, fundamentalmente por artistas de origem estrangeira ou que tiveram sua formação gravurística na Europa como Carlos Oswald, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Lívio Abramo[1] (2, 3, 5, 9, 11, 12, 13). Desde então, a gravura tem sido praticada, gradativamente, por um número crescente de artistas, quer como atividade principal, quer como atividade paralela a outras modalidades artísticas.

A dissertação de mestrado de Adamastor Camará Ribeiro apresentada na ECA-USP em 1987 (15), evidencia esta questão. Segundo José Neistein, "foi a grande ampliação do público receptivo às artes depois da Primeira Guerra Mundial, mas incapaz financeiramente de adquirir suas modalidades mais onerosas, por um lado, e por outro, o papel expressivo desempenhado na arte moderna pela própria gravura, a ponto de estimular, virtualmente, os melhores artistas brasileiros deste século a praticarem-na, quer como modalidade alternativa, quer como gênero exclusivo de suas expressões, que acabariam por transformá-la na modalidade de criação artística mais rica, variada, consistente e representativa da arte moderna no Brasil" (12). De fato, já nos anos 60,

a gravura brasileira encontra-se reconhecida e prestigiada, tanto nacional quanto internacionalmente pela sua qualidade técnico-expressiva. Na conclusão de José Roberto Teixeira Leite em seu livro, publicado em 1965 (9), constam duas grandes tendências na poética-gráfica da gravura nacional: uma voltada para a tradição cultural popular, predominantemente figurativa e expressionista, e outra, que buscava uma linguagem que estaria em sintonia com a arte internacional, na qual a tônica seria o não figurativismo. Nesta conclusão, a gravura em metal é considerada uma técnica que se prestaria a uma linguagem internacional, justamente pela sofisticação oferecida pela sua tecnologia[2].

Os anos 50-60 costumam ser reconhecidos como marca na história da gravura brasileira não só pela introdução do abstracionismo e sua conseqüente proliferação, mas também pela repercussão de ideais culturais marcadamente socialistas. A gravura, por sua constituição técnica tipificadora de imagens, serviu como suporte para a realização de uma arte que buscava a democratização do conhecimento. Segundo Távora (16) "a partir dos anos 50 gravou-se mais em nosso país /.../ Os clubes de gravura (o primeiro em Bagé, seguido dos de Porto Alegre, Curitiba, São Paulo, Santos e Recife),

unesp

fundados nesta década, contribuíram para a divulgação da técnica xilogravura. Visavam utilizá-la enquanto instrumento de cultura, produzindo uma arte em defesa das tradições brasileiras." (p. 147) O que poderíamos entender como uma possível procura de identidade e sua conseqüente divulgação acaba por se tornar um exercício de ilustração de ideais pré-estabelecidos políticos e regionais. Entretanto, esta maneira de entender e fazer gravura no país funcionou como contraponto ao mito da "grande gravura" realizada por outros tantos artistas que encontraram na linguagem gráfica seu meio de expressão. A vontade de estar sintonizada com as linguagens artísticas internacionais coincide com um movimento externo de reconhecimento das culturas da América Latina[3] , das suas realizações artísticas. Além disso, é a partir dos anos 50 que se dá a industrialização competitiva do país e com ela a busca de outras tecnologias[4]. A percepção reflexiva de todos esses fatores permitiu que críticos e historiadores chegassem ao consenso de que a gravura brasileira dos anos 50-60 alcançou seu maior prestígio a ponto de esses anos se constituirem um marco histórico.

No ano de 1974, a Bienal de São Paulo promoveu a exposição "Mostra da Gravura Brasileira", em cujo

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

catálogo (5), diversos críticos de arte e historiadores expõem sua análise crítica sobre as várias etapas da gravura brasileira até este período. Nesta importante documentação, Frederico Moraes comenta a gravura brasileira dos anos 60 e 70 e argumenta: "A gravura, apesar do impacto das novas correntes de vanguarda da anti-arte dos anos 60, permaneceu como um dos últimos refúgios do específico nas artes plásticas" (5, p. 39). Considera ainda que os gravadores de metal e xilo são, na sua maioria, exclusivistas, ou seja, só trabalham com a técnica gráfica que escolheram; e depois de analisar as posturas artísticas percorridas até começo dos anos 70, como o abstracionismo, o figurativismo, a anti-arte, o pop, a arte conceitual e o minimalismo, entende que a gravura brasileira retorna a uma postura intimista, a uma prática de ateliê, uma arte introspectiva.

Alguns estudiosos da gravura brasileira entendem que estes fatos contribuíram para a construção de um mito em torno da gravura dos anos 50-60[5], com os quais os aspectos tecno-formais receberam tal ênfase na valoração desta arte no Brasil que retiraram da própria obra gráfica o direito de revelar-se, entificando no processo técnico o seu ser. Disto resultou uma ácida crítica aos gravadores que nas décadas posteriores

unesp

continuaram a utilizar as técnicas tradicionais de gravura como a xilogravura ou gravura em metal, e uma valoração das gravuras que utilizassem outras tecnologias disponíveis como, por exemplo, as imagens fotográficas ou digitalizadas. Sem resolver o problema criado pela própria construção do discurso crítico que valorizava e justificava a gravura enquanto arte no país, as novas tecnologias evidenciam a necessidade de uma reflexão mais profunda sobre a gravura brasileira.

A gravura, e, em especial, a gravura em metal brasileira, produzida nos anos 80 e começo de 1990, impõe-se como linguagem poética, cujas características gráficas, mais que a possibilidade social de sua reprodução múltipla ou mais que o seu mito tecno-formal, colocam-na fora do âmbito intimista dos ateliês. Confrontando a tradição, que acompanha toda a construção da imagem gravada, com as técnicas industriais e eletrônicas de reprodução gráfica, surge uma gravura que, longe de negar qualquer uma das possibilidades técnicas e artísticas, que se apresentam com a rapidez característica deste final de século, traz em sua realização a materialidade de uma linguagem, que garante sua existência poético-plástica. Não existe a possibilidade de traduções essencialmente qualitativas

unesp

entre as linguagens plásticas. Portanto, o que é gravura, só pode existir como tal.

Observa-se atualmente que a gravura em metal tem sido praticada com maior incidência na arte brasileira contemporânea. Destaque-se que, apesar das dificuldades impostas pelas necessidades de material e maquinário apropriados à realização das matrizes e suas reproduções, relativamente dispendiosas e de construção artesanal, a gravura em metal nos anos 80 e 90 teve uma crescente popularização, tanto em nível profissional, quanto em nível de prática amadora, reforçada pelo aumento dos ateliês de gravura de uso coletivo, patrocinados pelo poder público e entidades particulares. Além disso, importantes exposições da gravura nacional e internacional têm sido apresentadas nas grandes cidades brasileiras, contribuindo para a construção da atual linguagem gráfica, independente e autêntica. De fato, pode-se afirmar que o referencial dos jovens gravadores brasileiros se apóia, hoje, em outros gravadores brasileiros, alguns já falecidos e outros tantos atuantes, como, por exemplo, Fayga Ostrower, Thereza Miranda, Evandro Carlos Jardim, Marília Rodrigues, Newton Cavalcanti e Marcelo Grassmann, sem contudo se furtar aos conhecimentos e procedimentos artísticos

unesp

que permeiam os sistemas culturais.

É fato a existência de publicações históricas e reflexivas a respeito da produção gráfica nacional até a década de 70. É fato, também, que a partir de 1980 aumentou de tal modo o número de calcogravadores e da produção de gravuras em metal de altíssimo nível estético e técnico no país que já se justifica a necessidade de um estudo sobre essa produção calcográfica. Tal carência motivou a elaboração deste trabalho. Mas acima de tudo, motivou-a o pensamento de pertença a um mundo, no sentido profundamente humano, percebido por autores como Gianni Vattimo e Hans-George Gadamer, entre tantos. Neste aspecto há concordância com Pierre Francastel (4, p. 4) quanto ao seu julgamento sobre o pensamento estético, que é corporificado na obra de arte: "... é sem sombra de dúvidas um desses grandes complexos de reflexão e de ação em que se manifesta uma conduta que permite observar e exprimir o universo em atos ou linguagens particularizadas."

Para tanto, é imprescindível que a análise da linguagem gráfico-poética da gravura em metal brasileira seja realizada de maneira adequada.

O universo gráfico da calcogravura oferece ao

Entendo, como afirma Neide Marcondes, que "... não deve existir distinção de responsabilidade e cientificidade no trabalho do estudioso que escreve sobre arte ou naquele que ministra a disciplina, o que cataloga, o que protege a obra e aquele que elabora a arte "pois são igualmente responsáveis por um bem cultural" (10, p. 41). Projetei esse trabalho acadêmico, certa de que meu envolvimento artístico contribuiria para uma visão necessária, embora parcial, sobre a gravura em metal brasileira contemporânea. Penso neste envolvimento como algo constitutivo de todo homem, no sentido proposto por Heidegger: "De imediato e de forma geral, o ser aí é fascinado com seu mundo; ele é, desta maneira absorvido no

mundo" (8, p.25). Se o meu comprometimento com a gravura, enquanto artista, implica numa afinidade poética com a matéria gráfica, enquanto pesquisadora, as questões levantadas no próprio fazer artístico são estendidas para a gravura contemporânea brasileira com a intenção de renovar seu entendimento. A arte não pode ser determinada por algo que não ela mesma; desta forma, as gravuras em metal analisadas trouxeram outras questões, que, juntamente com meus próprios questionamentos, geraram um envolvimento artístico-acadêmico de clara circularidade, no qual o fazer artístico reverteu para pesquisa e esta reverteu para o meu próprio fazer

artista alguns parâmetros inerentes à técnica, como, por exemplo, o espelhamento ou inversão de imagem, o encavo, a talha, a contra-talha, as manchas ou linhas provocadas pelo ácido. O artista gravador, no exercício pleno de sua expressão, elabora seu discurso plástico de tal maneira que técnicas, temas e materiais se fundem, gerando o que Pierre Francastel (4, pp. 1-18) chama de Forma (assim em maiúscula): produto artístico, onde é impossível o seu desmembrar, sem que se perca sua informação estética. É o universo formal, que proporciona o conhecimento da poética. O binômio gráfico-poético, instaurado pela relação entre estrutura e conteúdo, refere-se à materialidade da gravura artística. Sendo assim, a verificação das técnicas e materiais usados pelos artistas para a construção de suas calcogravuras, entre os anos de 1980 a 1994, constituiu-se em instrumento didático que auxiliou a compreensão desta relação, pois na arte, as relações são mais reais e mais importantes do que as "coisas" que elas relacionam.

Entende-se, como afirma Hans-George Gadamer, que "na representação que uma obra de arte é, ela não representa algo, para que se pense outra coisa, mas justamente nela se encontra o que ela tem a dizer" (6,

unesp

p. 59). Conseqüentemente, o problema que se enfrentou foi a maneira pela qual poder-se-ia interpretar as gravuras, sem esquecer de que a interpretação e sua validade são questões proeminentes dentro do pensamento estético contemporâneo.

Omar Calabrese propõe que dentro do Universo cultural, onde se encontra a arte, "os fenômenos já não falam por si sós e pela evidência. É preciso provocá-los. O que equivale dizer que é preciso construí-los como objetos teóricos." (1, p. 20) Entretanto, Hans-George Gadamer adverte que "o método é incapaz de revelar uma nova verdade: apenas explicita o tipo de verdade já implícita no método" (6, p. 170).

A proposta de trabalho adotada foi justamente a de não armar uma estrutura para o fenômeno artístico, mas de perceber, no fenômeno, articulações, morfologias que esclareçam sua própria fenomenologia. Ferreira Gullar afirma que a linguagem artística "só é linguagem por que é sistema e por isso há nela uma tendência natural a fechar-se em seus limites; por outro lado, ela só é linguagem por que é expressão e por isso há também nela uma tendência natural para romper o sistema. Essa condição interna, dialética, da linguagem revela sua ligação profunda com o conjunto do processo da

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

realidade" (7, p.12). Este "sentido de realidade", juntamente com o estar no mundo, que a obra de arte propõe, constituiu o elemento central de uma interpretação capaz, como assegura Richard E. Palmer, de construir "a base para a leitura da obra que pode 'agarrar-nos' (e ser agarrada) pela significação humana de sua ação." (14, p. 40) O compreender como tarefa de verificação possível diante do complexo humanístico-histórico, "não é uma espécie de conhecimento científico que foge da existência para um mundo de conceitos", mas sim um "encontro histórico que apela para a experiência pessoal de quem está no mundo" (14, p.21) Desta forma, o "interpretar" se estabelece como um conhecimento entre o objeto artístico e o próprio mundo que o concebe e acolhe. Portanto, o parâmetro estético seguido neste trabalho para análise das gravuras será estabelecido pela morfologia interna às gravuras

Mas a questão de que um levantamento das gravuras em metal, produzidas no período de 1980 a 1994 no Brasil, devido à sua dimensão continental, exigiria tempo superior ao que se dispõe para a realização de uma dissertação, determinou uma limitação do estudo das calcogravuras existentes em museus, que possuíssem acervo representativo da produção calcográfica nacional.

unesp

Esta opção implica uma amostragem que evidenciou o julgamento crítico do pensamento oficial deste período sobre a arte.

Os museus considerados indispensáveis para a execução deste trabalho foram o Museu da Gravura Cidade de Curitiba, por ser o único especializado em gravura no Brasil, realizador de exposições e mostras que proporcionam constantes atualizações do que é produzido gravuristicamente em todo o país; o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, por ser uma entidade de comprovada importância na preservação e divulgação da arte contemporânea na América do Sul e detentora de um acervo respeitável da gravura contemporânea brasileira; o Museu de Arte Moderna de São Paulo que, além de possuir em seu acervo gravuras brasileiras atuais, promove as mostras "Panorama Atual da Arte Brasileira-Arte sobre Papel", disto resultando um arquivo de interesse para a pesquisa em questão; o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, pela abrangência de seu acervo; e também os arquivos das "Mostras Nacionais" da Funarte-IBAC, realizadas na década de 80.

A questão da escolha de quais aspectos deveriam ser considerados para a leitura e análise, dentre os

muitos que se apresentaram nesta pesquisa, foi resolvida quando, no levantamento, deparamo-nos com a questão da quantidade de ocorrência de determinados fenômenos e com a da qualidade de outros, que não se correspondiam em ordem direta. Entendeu-se por qualidade, a capacidade de um determinado fenômeno evidenciar-se dentro de um sistema estabelecido. Por outro lado, entendeu-se por "sistema estabelecido" a quantidade das gravuras que formam a "maioria" de uma "forma de fazer gravurístico". Portanto, ficam valendo, como variáveis para a análise, a qualidade e a quantidade das gravuras pesquisadas.

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

Notas

1 Lívio Abramo excetua-se por ter sido um autodidata como mostra a tese de Ilza Ferreira apresentada na ECA-USP: "Em 1926 começou a gravar por iniciativa própria e seguiu depois sempre trabalhando sem ter tido nenhum ensinamento acadêmico, ao contrário de seus colegas gravadores da 1ª geração, todos eles de formação européia.(p.6)

2 "certas técnicas de gravura permanecem, no Brasil, mais próximas que outras da tradição: a xilogravura é, via de regra, figurativa e de cunho expressionista, ligando-se de modo direto ou indireto à fascinante personalidade de Goeldi; já a gravura em metal é quase invariavelmente não figurativa e antitradicionalista, buscando o universal" (9).

3 É importante destacar que nesta época instaura-se a guerra fria e com ela muitas ações da comunidade internacional visavam estabelecer alianças estáveis.

4 Ver dissertação de Mestrado de RIBEIRO (15).

5 Segundo Távora (16) este entendimento mítico sobre a gravura brasileira dos anos 50-60 deveu-se à "mobilização dos críticos e artistas gravadores em torno de seu 'saber misterioso', saber este mais ligado às realizações técnicas de um fazer arcaico, pois "o processo artesanal da gravura no Brasil transforma esse arcaico em mistério. Ele não é obra pois esta, na realidade, o transcende. Ele não está mas a explica, ele se torna um mito." (p. 53)

Referências Bibliográficas

1 - CALABRESE, Omar. **A idade neobrarroca.** Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 209p..

2 - COSTELA, Antonio. **Introdução à gravura e história da xilogravura.** Campos do Jordão, SP: Mantiqueira, 1984. il. p.7-32.

3 - FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra - introdução à bibliografia brasileira.** 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1994. 509p. il.

4 - FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa.** São Paulo: Melhoramentos / Perpectiva, 1973. il.

5 - FUNDAÇÃO BIENAL. **Mostra da Gravura Brasileira.** São Paulo, 1974.

6 - GADAMER, Hans-George. **A atualidade do belo.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 79 p.

7 - GULLAR, Ferreira. **O que diz a obra de arte.** In: Sobre Arte. Rio de Janeiro: Avenir, 1982.

8 - HEIDEGGER, Martin. **Todos nós...ninguém.** São Paulo: Moraes, s/d. 72p.

9 - LEITE, José Ribeiro Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Artes Gráficas Gomes de Souza, 1965. il.

10 - MARCONDES, Neide.. **Desvelar. Desvelar Arte. Des-velar a Arte.** ARTEunesp, São Paulo, v.I, p.37-44, anual. 1985. il.

11 - MORAES, Angélica de. **Gravuras: compreensão e conservação.** Porto Alegre: Cambona, 1984. 62p. il.

12 - NEISTEIN, José. **Feitura das Artes.** São Paulo: Perspectiva, 1981. il.

13 - PAÇO DAS ARTES. **A Gravura Brasileira.** São Paulo, 1970. sp.

14 - PALMER, Richard E. **Hermenêutica.** Tradução de Maria Luiza Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1989. 284 p.

15 - RIBEIRO, Adamastor Camará. **Um estudo sobre a produçào social da arte:** transformações na gravura brasileira. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1987.

16 - TÁVORA, Maria Luiza Luz. **A Gravura brasileira - Anos 50/60.** Gávea, Rio de Janeiro, no5, p. 40-56, semestral. 1988. il.

A Abertura do Olhar Insuficiente

A Abertura do Olhar Insuficiente

As calcogravuras e mostras escolhidas para a realização deste trabalho pedem algumas reflexões, as quais se apresentam aqui na condição da suficiência insuficiente de toda a abertura, ou seja, na possibilidade que não se esgota numa abordagem, mas, que assim mesmo a evidencia.

A primeira preocupação tem como foco a representatividade dos acervos escolhidos para a pesquisa. Embora as Instituições e Mostras pesquisadas sejam indubitavelmente respeitáveis, seus acervos não conseguem ser representativos diante da produção gráfica do país. Desde o início da pesquisa sabíamos que esta escolha pressupunha uma visão "oficial", pois estas entidades recolhem em seus acervos obras que já possuem o *status* de um produto de artista estabelecido tanto pela crítica acadêmica quanto por aquela exercida no mercado de arte entendido como meio circundante. Entretanto, além deste fator delimitativo, há o regionalismo que explica, em parte, a falta de uma

política que preveja para os Museus a função de colecionador abrangente voltado para a documentação do que se faz contemporaneamente em artes no país; o que talvez se deva ainda às carências financeiras das próprias instituições.

Alguns museus, entre eles o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, definem-se como colecionadores de obras de artistas consagrados. Evidentemente, nesse acervo, existem gravuras de artistas que preenchem este requisito. Mas nas entidades que trabalham com arte contemporânea brasileira verifica-se que, na sua maioria, os acervos refletem a localidade, isto é, obras de arte da região centro-sul e sul do país, representativas apenas da região onde se encontram. Mesmo o Museu da Gravura Cidade de Curitiba, que por ser uma instituição que trabalha especificamente com uma modalidade artística (a gravura), não consegue superar de maneira significativa o caráter regional como critério de escolha para a seleção das gravuras que compõem seu acervo.

Isto poderia significar que a produção artística da gravura em metal no Brasil, concentra-se na região sul e centro-sul do país, e ainda mais drasticamente, a produção artística da gravura em metal brasileira de

unesp

"qualidade". Esta suposição não parece ser suficiente para explicar esse fato, visto que em certames como as Mostras de Gravura da Cidade de Curitiba, PR, ou a recente Bienal de Gravura da Cidade de São José dos Campos, SP, se revela que em outros estados brasileiros a gravura é praticada. Porém, estes mesmos eventos deixam transparecer a presença da variável definida como "qualidade" das gravuras. Ora, se nos documentos referentes às inscrições nestes certames pode-se constatar a existência de gravadores em outros estados brasileiros que não somente os do sul e centro-sul do país, por quê os dados apontam para uma produção artística de qualidade numa localidade[1] específica? Provavelmente porque estes dados revelam como evidência de qualidade conceitos relativos, que estão sujeitos tanto ao tempo quanto ao espaço a que pertencem os artistas, críticos, historiadores, estetas, museólogos e assim por diante.

Na recente Bienal Nacional de Gravura de São José dos Campos, a seleção dos trabalhos inscritos foi orientada pelos seguintes critérios: considerar "o imaginário, a pertinência da linguagem, competência técnica e densidade poética, preservando as características da produção nacional, sem privilégios ou

unesp

tendências."(1, p.3). Segundo Renina Katz, presidente do Júri deste evento, a Bienal "mostra, na verdade, a vitalidade da gravura, tanto dos artistas conhecidos como dos novos talentos, com trabalhos de muita qualidade. Aliás, esta foi a primeira condição, ou requisito junto com a objetividade (se é que se pode ser tão objetivo assim quando se trata de arte) quando selecionamos os trabalhos para esta bienal." (1, p.3) De uma maneira geral, a qualidade evocada como condição de seleção (não só desta bienal, mas também na formação de acervos e mostras) é determinada por conceitos que podem ser delineados por uma análise cuidadosa. Esta análise deve ser feita tendo em vista as obras de arte que não estão no acervo; em outras palavras, o conceito só sobressai diante do confronto entre identidades e diferenças. Seguir uma linha de pensamento, possuir normas, regras, etc. constitui uma necessidade de construção de um acervo, mas focalizar determinadas "maneiras artísticas" implica também desfocar tantas outras existentes.

Se a escolha de determinados acervos para a realização deste trabalho já consiste num corte, numa limitação de universo, numa insuficiência, somente se poderia aceitar como pertinente a escolha destes

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

acervos e mostras se se acolher a proposta heideggeriana de desvelamento e ocultamento no seu mais profundo sentido. Em outras palavras, só nos foi possível aceitar os acervos e mostras como representativos do país por termos claro que estes mesmos acervos encobrem muitas outras possibilidades de acervos, de mostras, seleções, etc. A qualidade das gravuras foi pensada num sentido ontológico, no qual o ente gravura colocou as questões sobre as quais se trabalhou. O objetivo é suscitar questões, instigar o diálogo e não determinar axiomas, validar ou não conceitos, aprovar ou não as gravuras.

O levantamento do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Museu da Gravura Cidade de Curitiba, assim como das Mostras de Arte sobre Papel do MAM-SP e Nacional do IBAC e FUNARTE-RJ, foram considerados como exemplos representativos da gravura brasileira dos anos 80 - 94 levando-se em conta a condição de um possível desvelamento diante de um universo gráfico encoberto.

À medida que a pesquisa caminhou, tanto no levantamento feito nos acervos, quanto no de textos

(principalmente catálogos) referentes à gravura (e em especial à gravura em metal), percebemos também a necessidade de uma localização histórica dos pensamentos. Não uma localização para alinhar fatos, propondo uma forma ilusória de que, no tempo, o fazer artístico realiza-se na somatória de fenômenos, mas para o entendimento do fato da correspondência, ou não, entre pensamento teórico e objeto-gravura.

A insuficiência do olhar é considerada neste trabalho como um dado positivo constitutivo da obra de arte. É a garantia de que a arte renova-se a cada abertura solicitada. Entretanto, se o olhar insuficiente sobre a arte é percebido como estrutura fixa, acaba por tornar-se um conceito que precede à própria obra, empobrecendo-a.

Muitos dos textos de catálogos analisados apresentaram certos conceitos que antecedem as gravuras e que se legitimaram pelo seu uso no tempo. Um bom exemplo (por ser tão amplamente utilizado) está na frase atribuída a Fayga Ostrower de que "a gravura é a música de câmara das artes plásticas" (4, p.47, 16 e 2, p.40). Certamente Fayga Ostrower falou com a força de sua própria vivência artística e compartilhou-a como uma abertura, um sentido possível da gravura. Mas, a

repetição pulverizada desta percepção merece mais comentários adiante.

A matéria gráfica da gravura em metal guarda em sua fenomenologia uma estrutura superficial de semelhança com outros procedimentos artísticos, como o desenho ou a aquarela, entre outros. Mas isto se dá apenas superficialmente e talvez explique porque tantos textos sobre a gravura ou gravadores são elaborados sobre a descrição da técnica. A técnica, empregada para trabalhar diversos materiais garante que aquilo que pede por visibilidade possa tornar-se visível. Por outro lado, é preciso conhecer-se a técnica da gravura (esse conhecimento, como qualquer outro, é sempre incompleto) para torná-la realmente um instrumento, um meio. Penso no gravar como

Ainda no levantamento feito de catálogos foi possível observar algumas idéias comuns aos textos. Uma primeira constatação foi a necessidade do crítico, artista ou historiador, ao apresentar uma exposição de gravura, de explicar a técnica. Esta explicação, pode ter como objeto tanto o aspecto formal, quanto o histórico. Radha Abramo (10) explica a calcogravura, quando diz que "O gravador administra o campo da matriz, visando à multiplicação da produção artística e a própria dialética da criação. Ele gera o verso, trabalhando o seu inverso, constrói a matriz, que por si só, é o objeto de arte acabada, entretanto, concebida para desdobrar-se no limite programado de cópias idênticas, reafirmadoras de sua própria unicidade e comprovadoras da capacidade teleológica da própria matriz.". Alex Gama (11) também a explica, quando escreve que "o ofício de gravar requer uma técnica precisa, desde o preparo da chapa, que exige um polimento primoroso, uma incisão segura com todo seu instrumento característico, para daí extrair toda sua potencialidade criadora.". E ainda, está explicada no comentário de Suely Fragoso (9), de que "se as marcas sulcadas na matriz são a materialização do pensamento,

unesp

a impressão da gravura é seu contra-retrato: direitas se tornam esquerdas, rebaixamentos saltam aos olhos, através do acúmulo de tinta.". Estes, entre outros textos, mostram a necessidade de esclarecer no que consiste a "técnica" de se fazer gravura.

Há comentários sobre a história da gravura, enfatizando o seu percurso temporal, como por exemplo, no texto de Carlos von Schimidt (7): "Gravar, no Brasil, só foi possível após 1831. Até então, gravar era privilégio da Coroa Portuguesa. Se aos negros, mulatos e cristãos novos, lavrar a prata, o ouro podia lhes custar a vida, gravar era proibido a todos. Um século depois, Goeldi, Lívio Abramo, na década de 40, Marcelo Grassmann e, nos anos 60, Maria Bonomi, recuperam com vigor, força, criatividade e talento o tempo proibido, perdido.", ou no texto de Neide Marcondes (12): "Os princípios técnicos do gravado são antigos, desde os selos sobre argila nas civilizações neolíticas, mas a aplicação de uma prancha talhada impregnada de tinta sobre uma superfície de papel remonta, na Europa, a meados do séc. XIV."

A apresentação da gravura, e em especial da calcogravura, como técnica ou enquanto desenvolvimento histórico, parece vir da necessidade de se "fazer entender" a gravura como uma linguagem artística

um ato, feitura de marcas, sulcos, veios, relevos. Entendo o gravar como um experenciar a matriz nas suas possibilidades e seus limites, como a fixação do conhecido e do inesperado de cada ação sobre a fonte, que assim poderá gerar a sua imagem. A entintagem, por sua vez, é o procedimento mediador entre a matriz e a estampa. Preenchimento material das marcas, que abriga na quase invariável repetição de um fazer, as infindáveis possibilidades de interferências sobre o que está gravado. Por fim, a gravura (às vezes chamada estampa) a impressão do anteriormente feito, receptador do outro, impropriamente reflexo, inversão de imagem, porque na aparente passividade do que apenas recebe aquilo que está depositado em outro

lugar, pode recriá-la, interferir na clara disposição imagética como um lugar de contínua procura de soluções para as questões que poeticamente enfrento

própria, embora ainda sejam encontradas nos próprios textos de alguns catálogos, expressões que, para explicitar um universo do fazer "gravurístico", que é composto por diversos comportamentos, acaba por divulgar ainda hoje, um pensamento preconceituoso sobre a gravura: "Há quem afirme que o Brasil é um país de gravadores. Nem tanto o céu, nem tanto a terra. Alguns são verdadeiros mestres, mas existe uma enormidade de maneiristas, de hábeis "cozinheiros". Bons técnicos. Nada mais. " (Carlos von Schimidt, 6), ou "Viaro era um desenhista de primeira água, fazia o que queria com a linha e assim na gravura era só dar mais um passo, e ele sendo muito rápido, pois não tinha aquela paciência de gravador, temperamental por índole, não ficava tracinho a tracinho, como um outro gravador ortodoxo, não no sentido pejorativo, mas quanto à sistemática e dentro da característica da gravura." (Fernando Calderare, 8).

Muitas vezes, a "característica da gravura" é apresentada enquanto "técnica do fazer" e não enquanto matéria gráfica. Neste ponto, alguns textos procuram salientar a subordinação técnica à escolha poética do artista: "Não podemos esquecer também que já no início da prática da gravura em metal, alguns artistas, e não

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

são poucos, dela se apoderaram como um meio para a sua expressão plástica, sem se utilizarem das placas de metal somente para reproduzir imagens. É um universo amplo, tanto quanto é generosa a imaginação humana." (Claudio Mubarac, 3); "... um grupo de jovens artistas de São Paulo, cujo interesse pela gravura parece renascer, independentes aos seus projetos de artes e na diversidade dos caminhos propostos, pensam, questionar e praticam a gravura de forma a despertar nossa atenção. Sem o propósito de um juízo crítico, tem-se a impressão de uma postura fundamentada em práticas que parecem levar à compreensão mais ampla dessas questões e não restritivas apenas ao desempenho de um conhecimento técnico exemplar ou mera disciplina de atelier." (Evandro Carlos Jardim, 14)

Diversos textos de catálogos que acompanharam exposições de gravuras em metal no país colocaram claramente a questão da pesquisa de materiais, permeação de técnicas, da independência da linguagem gráfica e construção de uma poética pessoal que responda à contemporaneidade. Por exemplo: "...Armando desenvolveu uma série de pesquisas sobre o processo da gravura, interferindo diretamente na

chapa, desprezando comportamentos ortodoxos que acabam por limitar os campos de ação do artista." (Marcus de Lontra Costa, 15); "... na gravura dos anos 90 a recriação e intervenção da imagem supera a preocupação com a seriação e a edição da gravura artística. Fragmentando-desconstruindo, a imagem se apresenta em prova única para prosseguir a investigação em novos desvelamentos. Esse pós desvelar, ou seja, a possibilidade de intervir no procedimento gráfico tradicional pode significar, hoje, uma maneira nova de incentivar algumas formas gráficas" (Salete Mulin, 5); "No gravador, existe uma vontade de potência, sua expressão não é uma metalinguagem mas ação direta sobre a concretude do mundo." (Maria Alice Millet, 13).

Este material (catálogos, folhetos e convites de exposições) revela olhares possíveis, tentativas de tradução do objeto artístico. Revela, também, um outro lado da nossa realidade cultural que envolve não só o "conhecimento" da arte, como as interpretações destes fenômenos.

unesp

Notas

1 Esta questão é levantada a partir da verificação da origem das gravuras selecionadas para o certame.

Referências Bibliográficas

1 - ESFERA ESPECIAL - 1a. BIENAL NACIONAL DA GRAVURA. São José dos Campos: Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 1994.

2 - FUNDAÇÃO BIENAL. **Mostra da Gravura Brasileira**. São Paulo, 1974.

3 - FUNDAÇÃO MOKITI OKADA. **Calcogravura**: do processo à expressão. São Paulo, 1988. sp. il.

4 - MORAES, Angélica de. **Gravuras**: compreensão e conservação. Porto Alegre: Cambona, 1984. 62p. il.

5 - MULIN, Salete. *Gráfica Contemporânea. Confrontos ao final do século após...pós.* **Esfera Especial - 1a. Bienal Nacional da Gravura**. São José dos Campos, p.16. nov. 1994.

6 - MUSEU DE ARTE MODERNA. **Panorama da Arte Atual Brasileira: Arte sobre Papel**. São Paulo, 1987. 92p. 54il.

7 - MUSEU DE ARTE MODERNA. **Panorama da Arte Atual Brasileira: Arte sobre Papel**. São Paulo, 1990. 92p. 69il.

8 - MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **A Gravura Expressionista de Guido Viaro**. Curitiba, 1991. sp. il

9 - MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **Cássia Gonçalves, Noemi Ribeiro**: gravuras. Curitiba, 1992. il

10 - MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **Enfocando a Gravura em Metal**. Curitiba, 1992. sp. il

11 - MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **Farnese de Andrade**. Curitiba, 1981. sp. il

12 - MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **Imagens Únicas**. Curitiba, 1991. sp. il

13 - MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **Laurita Salles.** Curitiba, 1994. sp. il

14 - MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **Luciano Bortoletto, Elisa Iop.** Curitiba, 1991. sp. il

15 - MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **Mônica Mansur, Fernando Lopes, Gabriela Machado, Armando Mattos.** Curitiba, 1993. sp. il

16 - PAÇO DAS ARTES. **A Gravura Brasileira.** São Paulo, 1970. sp.

A Gravura como Monumento

Monumento na Gravura

As teorias sobre a arte, para além do 'instrumental' que oferecem para o conhecimento que se quer esclarecedor do objeto artístico, impõem, na maioria das vezes, a maneira pela qual não só se deve perceber e compreender a arte, como também a maneira pela qual se deve fazer arte. Segundo Ronaldo Brito (1, p.5) "Numa certa medida, não é mais a arte que permite a História da Arte, esta construção a posteriori, infiltra-se na produção e parece mesmo determiná-la.". Em outras palavras, impinge-se, tanto a correta fruição, quanto sua poética. O fenômeno da "autoridade teórica" tem sido largamente debatido pelos próprios estudiosos das metodologias artísticas e por filósofos que se preocupam com a questão estética na contemporaneidade, como Victor Burgin (2), Hans-George Gadamer (3, 4), Gianni Vattimo (8), entre outros. A compreensão de muitos autores da atualidade do aspecto não determinativo ou único da abordagem da arte, mas do caráter fluido que parte da própria obra, chama a atenção para a reflexão

unesp

de como a gravura em metal brasileira, objeto deste trabalho, se coloca diante destas questões.

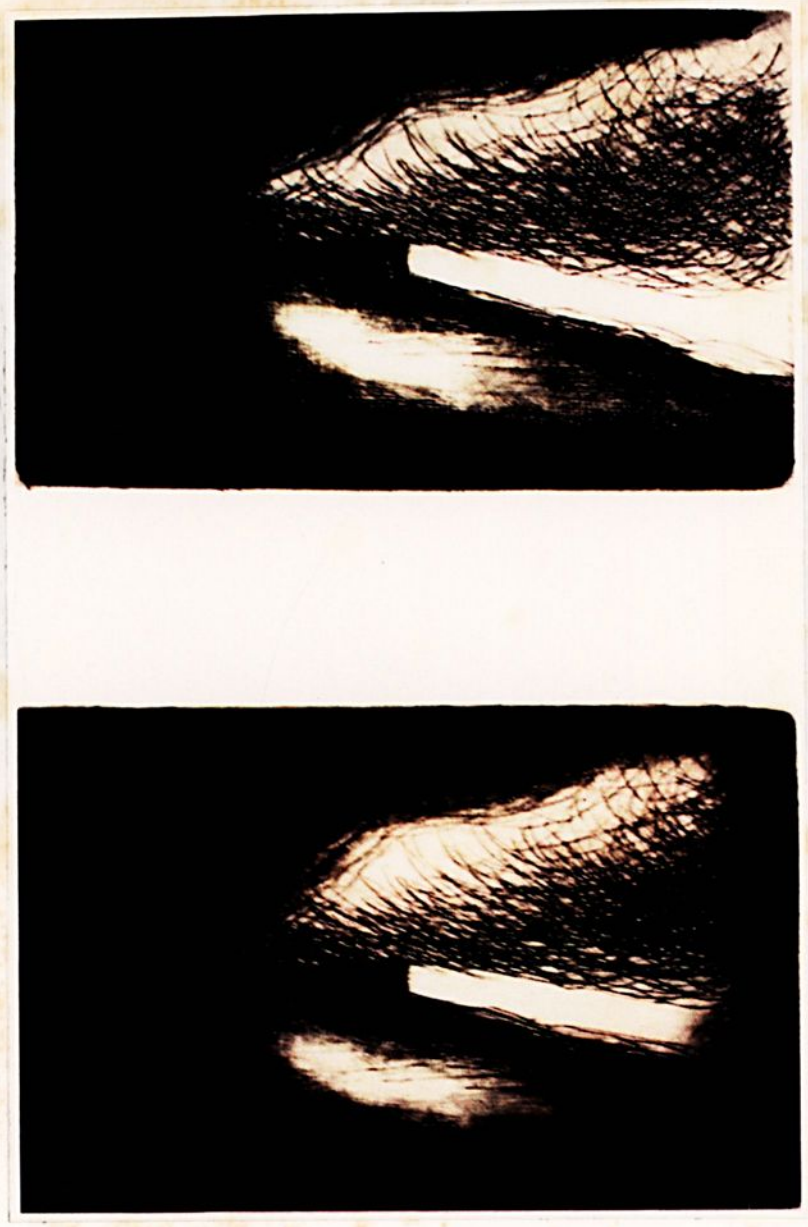
No levantamento feito, encontramos um número elevado, poder-se-ia dizer "quase a totalidade", de calcogravuras que guardam um procedimento técnico tradicional. Pode-se argumentar que isto se dá por estes acervos pertencerem a instituições que têm como atributo a "coleção" de obras de arte contemporânea de "alto nível", ou ainda, de obras de artistas consagrados, enquanto tal. Mas, seja o acervo composto de obras "exemplares" de uma prática já totalmente assimilada ou de eventuais obras transgressivas, ou mesmo, de obras de menor qualidade gráfica, o fenômeno da gravura em metal com todas as suas evidências, enquanto técnica, está constatado e nos pede um olhar cuidadoso e a devida reflexão.

Apresentamos aqui algumas análises de gravuras escolhidas no levantamento. Como já exposto anteriormente, esta escolha não estipula uma escala valorativa, um padrão normativo para a gravura brasileira contemporânea. Propõe-se como método de abordagem da pesquisa a leitura de um conjunto de gravuras em metal, pertencentes a um universo previamente limitado, tanto quanto à localidade, como ao

unesp

espaço temporal. Neste universo procuramos estabelecer analogias que proporcionem uma organização. Dentro do conjunto de gravuras que possuam características comuns, foram retirados alguns exemplares para uma leitura certamente insuficiente, mas capaz para a construção desta reflexão.

Em muitas gravuras figura-se o espaço. As imagens de figuração não representativas priorizam, na sua apresentação, a tridimensionalidade atmosférica construída pictoricamente. As eventuais formas ali configuradas não pedem um reconhecimento prioritário ou essencial; antes, são colocadas como elemento de figuração que se tornam abstratos em meio a um entorno espacializante ou reforçam, como coadjuvantes, a idéia mesma de espaço. Nas gravuras reproduzidas fotograficamente, é possível verificar procedimentos poéticos que priorizam uma abstração pictórica, instauradas com diversidade gráfica, conforme a necessidade e a escolha de cada artista.



Maria Eleonor Dècourt

sem título, 1991
maneira negra e ponta seca sobre papel
14,8 X 22,5 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Laurita Salles

Gravura nº 3 Tempo de devaneio - Álbum Luz, 1990
água tinta, ponta seca e fundino sobre papel
17,8 X 23,5 cm
Acervo: MAC - USP



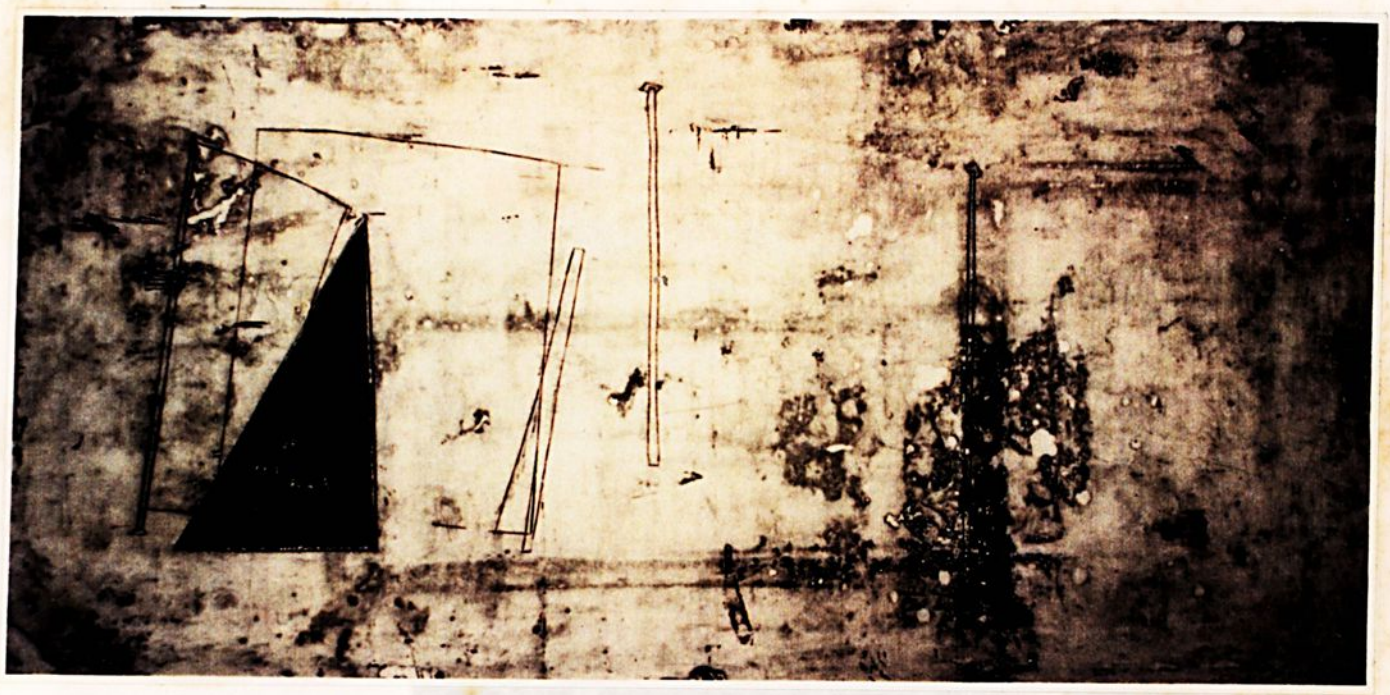
Fayga Ostrower

sem título, 1992
água tinta sobre papel
32,0 X 49,5 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Renina Katz

Öde ao Negro, 1989
água tinta e água forte sobre papel
39,0 Xc 29,5 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



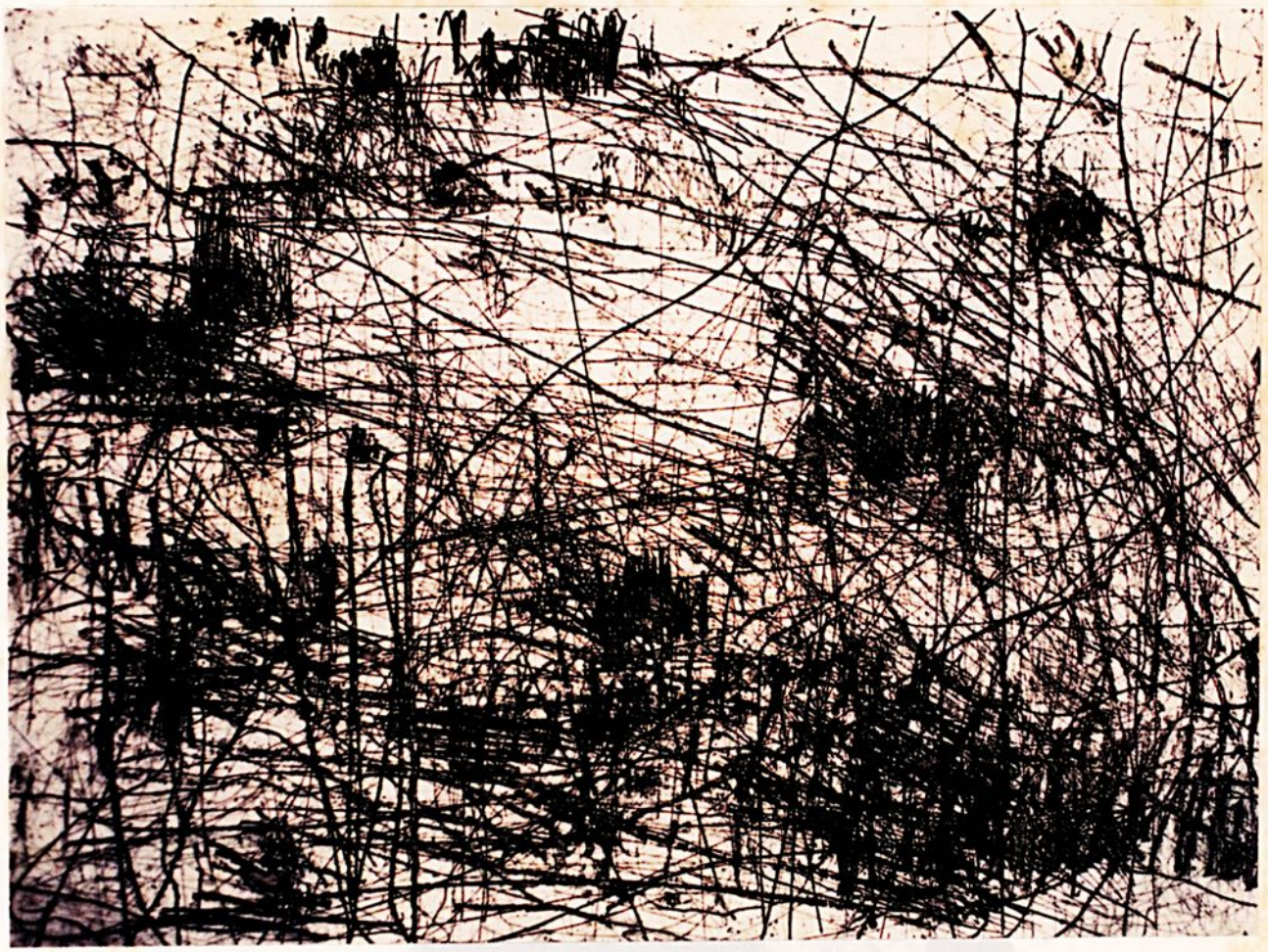
Mariannita Luzzati

sem título, 1990
buril e água tinta sobre papel
29,5 X 58,6 cm
Acervo "Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Guilherme Cota

sem título, 1991
água forte, água tinta e ponta seca sobre papel
29,5 X 29,0 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Maria Teresa Saraiva

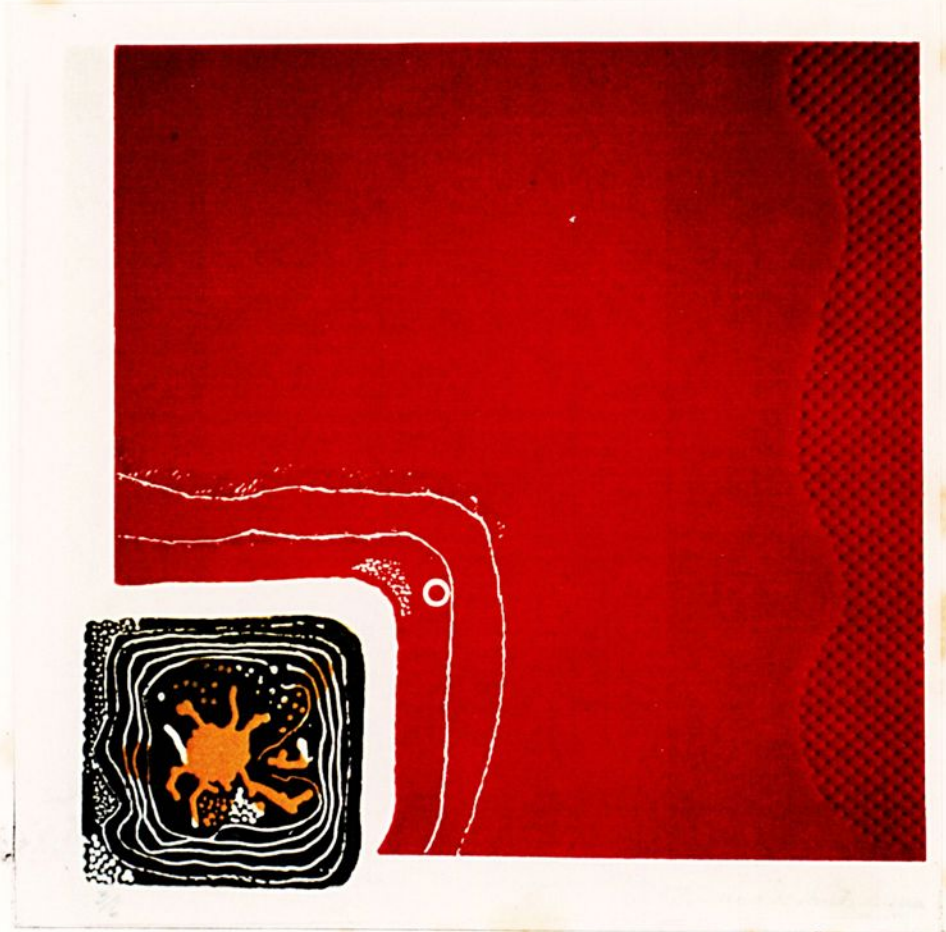
sem título, 1991
água forte sobre papel
29,6 X 39,7 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba

Noutras gravuras, a figuração é, ela mesma, a tônica da imagem. Sua construção privilegia a linearidade das figuras e a clareza da composição. Os aspectos descritivos tornam-se evidentes, embora a plasticidade da imagem configure a essência de sua apresentação. Cada elemento da composição recebe tratamento que o define claramente, estando articulado com todos os outros existentes na imagem. Novamente, a poética de cada artista subordina a escolha da técnica gráfica que é executada de forma convencional.



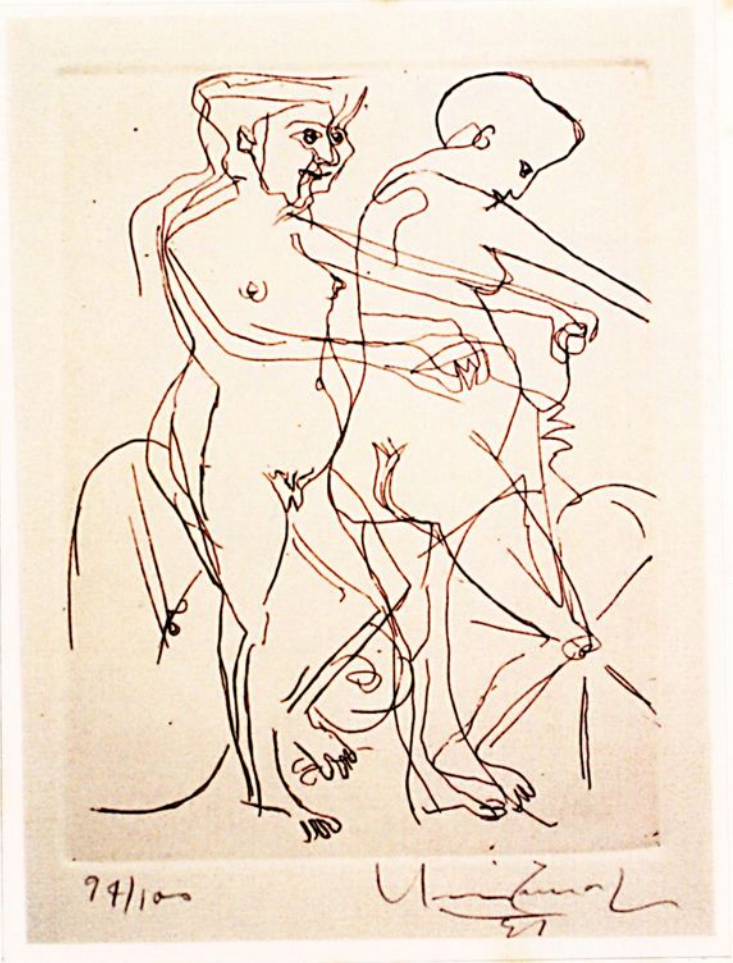
Evandro Carlos Jardim

O quadro da árvore e o quadro da casa, 1977-1981
água forte, água tinta e ponta seca sobre papel
21,3 X 25,7 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



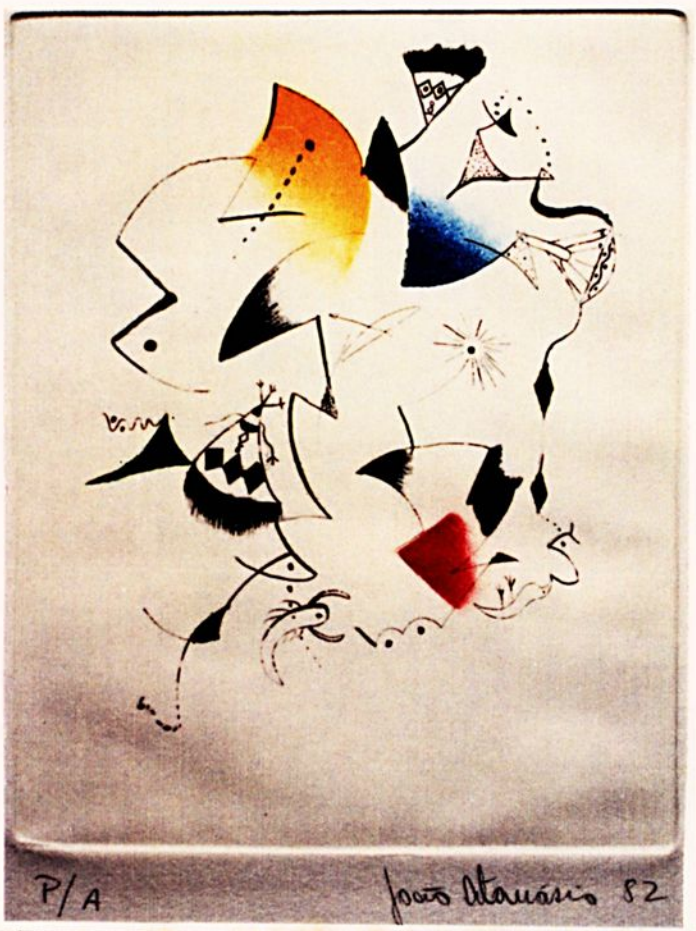
Lenio dos Santos Pereira

sem título, 1982
água forte e relevo sobre papel
29,5 X 39,5 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



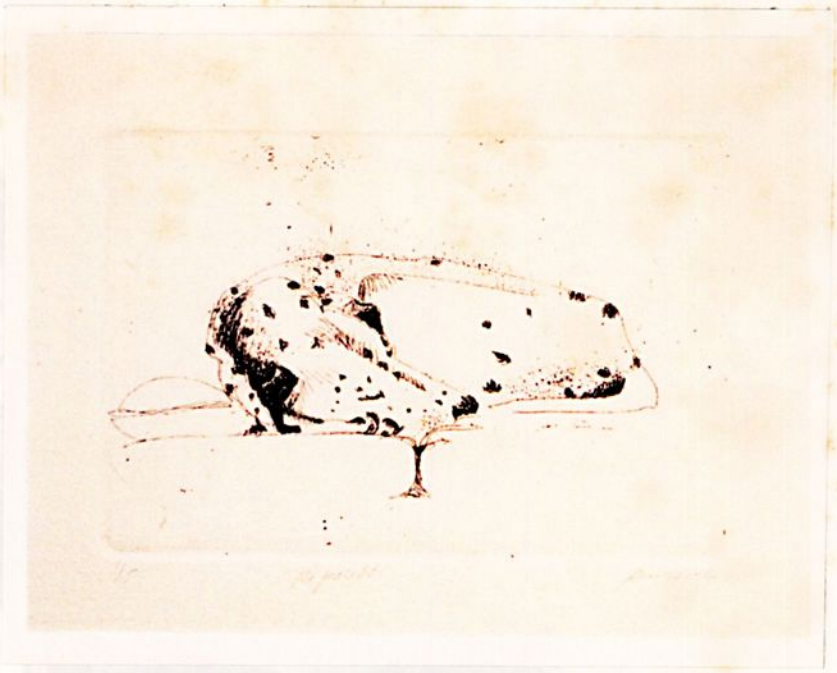
Iberê Camargo

Ciclistas, 1991
água forte sobre papel
19,5 X 14,3 cm
Acervo: MAM - SP



João Atanásio

sem título, 1982
água forte e água tinta sobre papel
18,6 X 14,8 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba





Anico Herskovitz

Repouso, 1992
água forte sobre papel
9,6 X 14,3 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba

Maria Ivone dos Santos

Pequeno registro, 1985
água forte e relevo sobre papel
13,0 X 14,6 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Feres Khoury

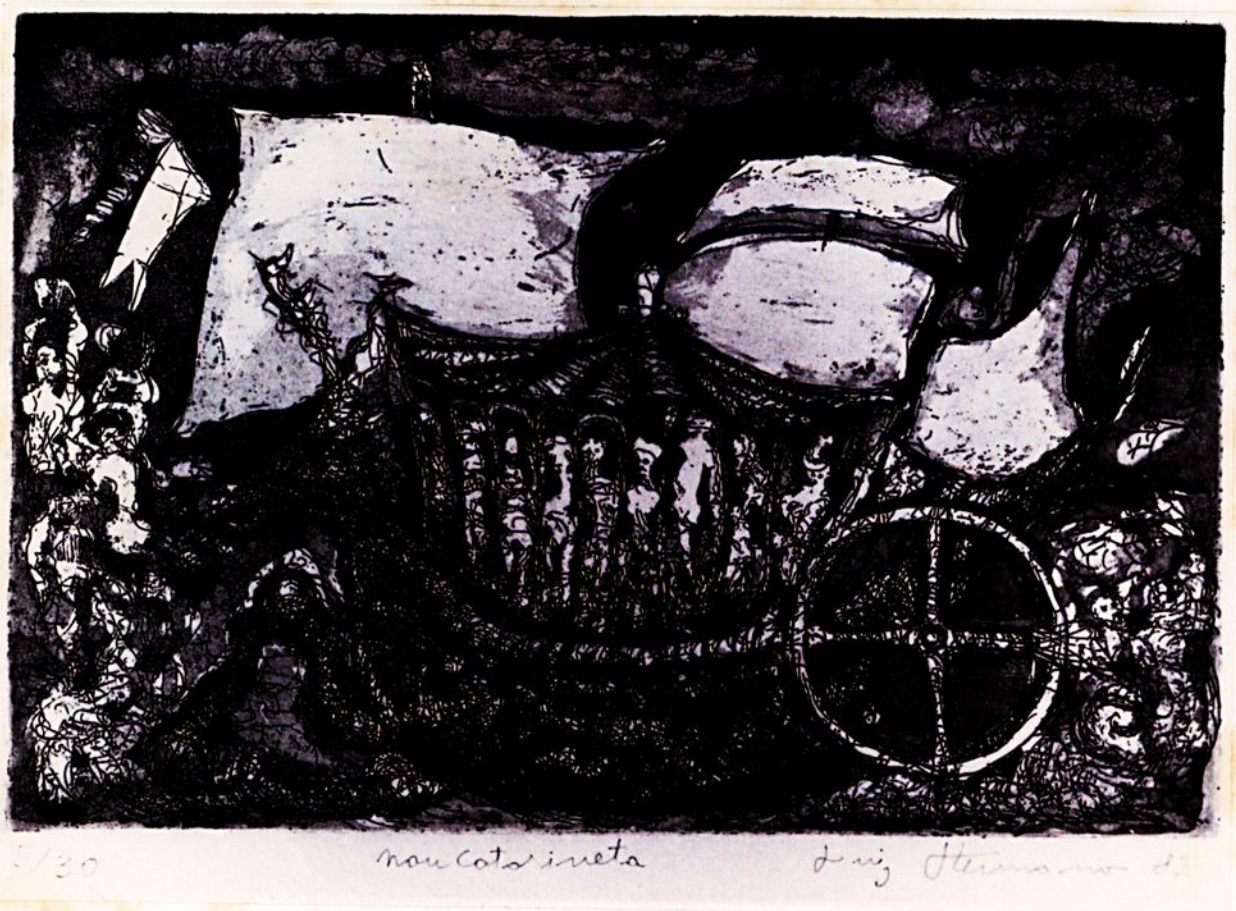
sem título, 1991
ponta e seca e roleta sobre papel
39,4 X 59,4 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba

Algumas gravuras, cuja figuração também é evidente, são trabalhadas de maneira pictórica. A concepção volumétrica da imagem, tensionada por contraste com áreas negras e pela conseqüente indefinição periférica ou de contorno das figuras, ressalta a construção tátil da imagem,e às vezes, a idéia de movimento



Márcio Périgo

sem título, 1981
água forte, água tinta e roleta sobre papel
10,3 X 14,7 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



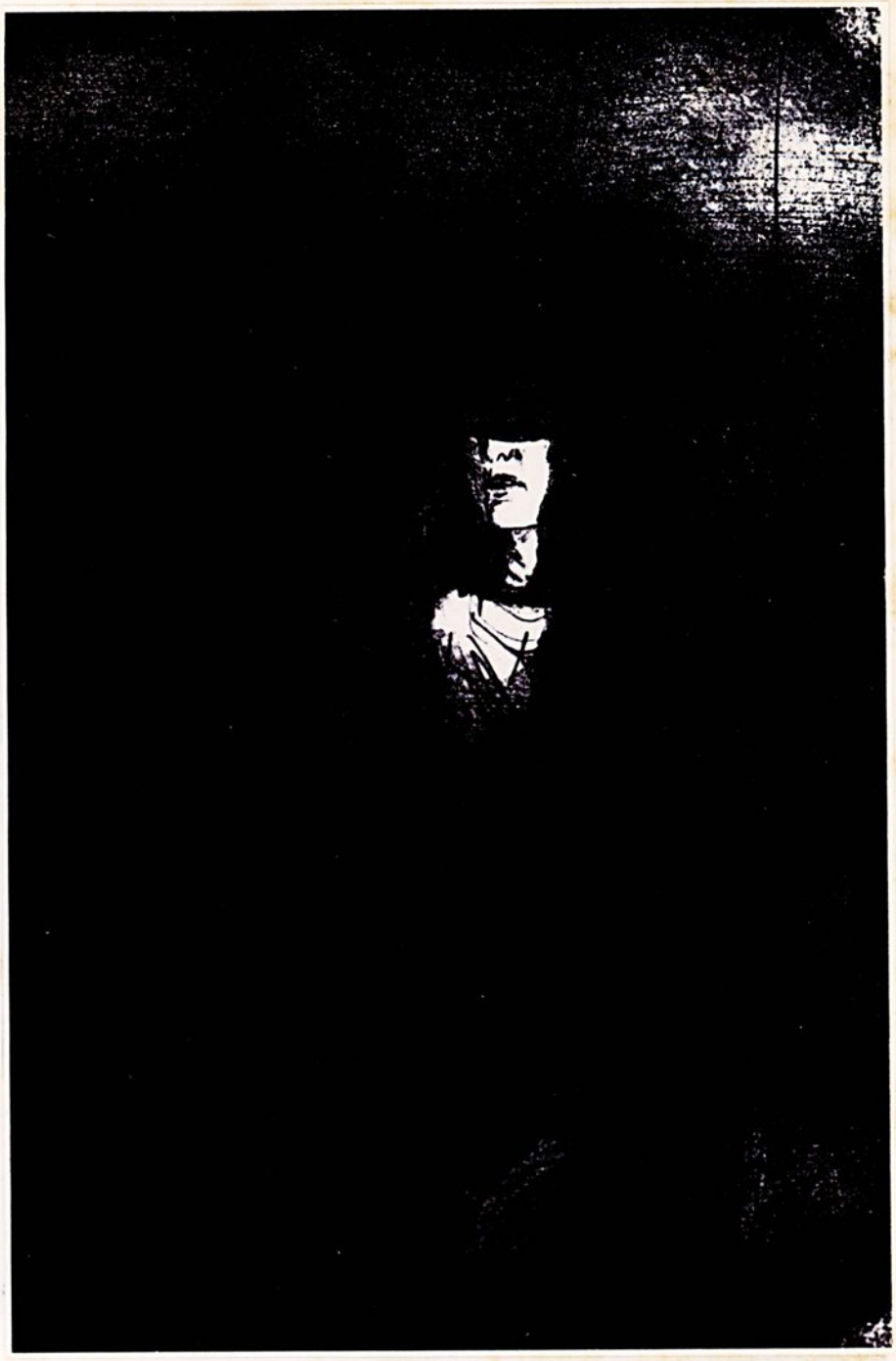
Luiz Hermano

Nau Catarineta, 1982
água forte e água tinta sobre papel
19,6 X 29,1 cm
Acervo: MAC - USP



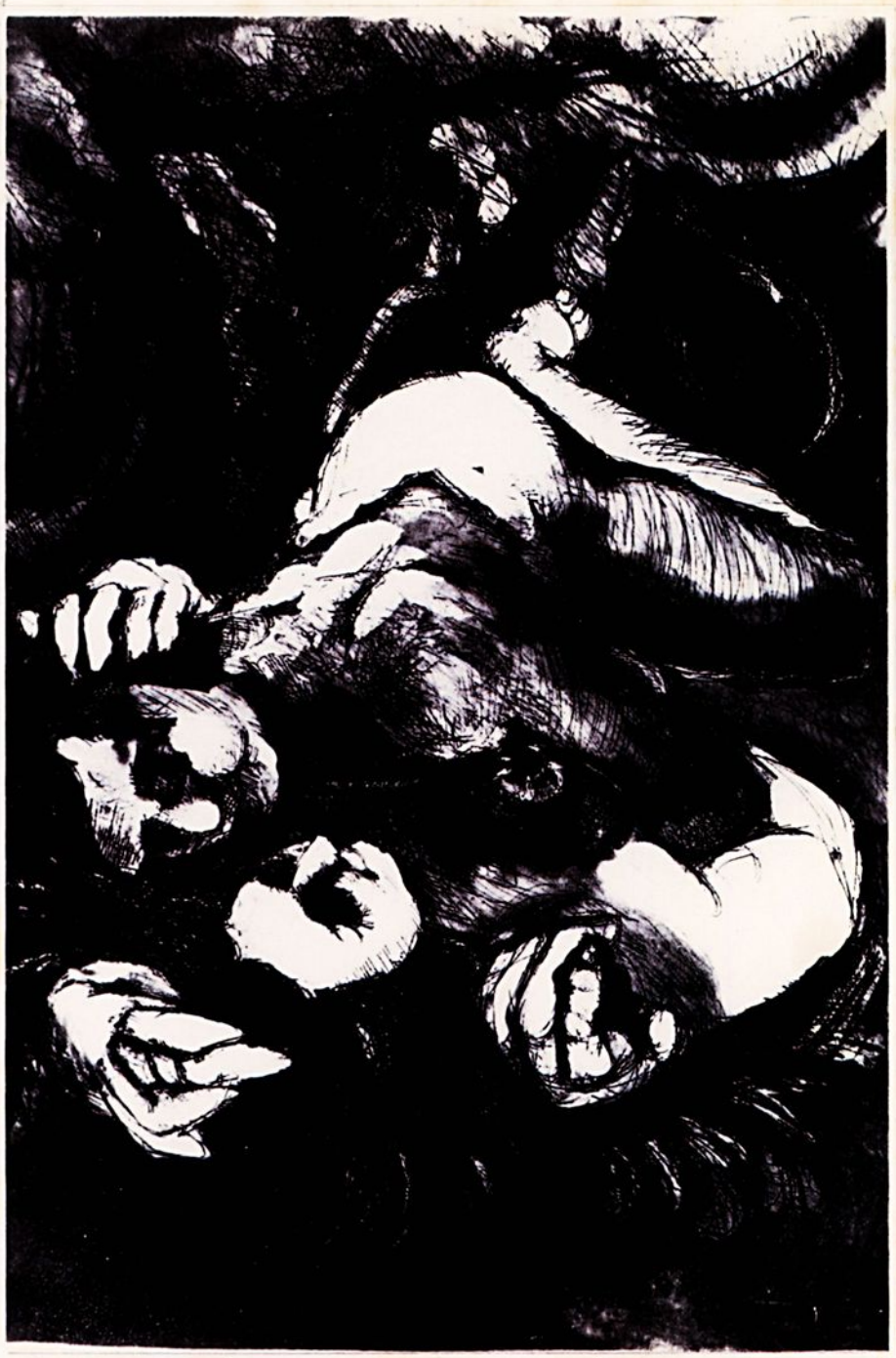
Guryer Salles

Espera, 1986
água tinta sobre papel
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Marcelo Lima

sem título, 1984
água forte e água tinta sobre papel
34,7 X 30,0 cm
Acervo: MAC - USP



Iole Di Natale

Eros III, 1986
água forte, água tinta e lavis sobre papel
39,8 X 29,4 cm
Acervo: MAC - USP



Abraão Debrito

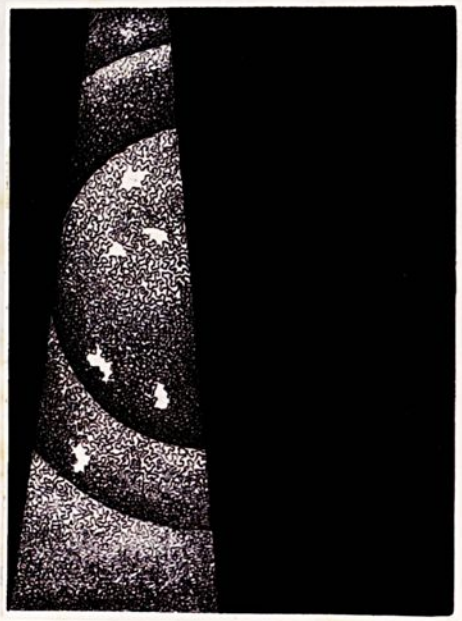
Sucata II, 1990
água forte e água tinta sobre papel
38,7 X 29,7 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Marie Ito

sem título, 1991
água forte e água tinta sobre papel
29,3 X 39,4 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba

Outras gravuras apresentam uma figuração esquemática, com tendência à geometrização das formas, planificação da imagem, construção por intermédio de recortes e com clareza delimitativa. Algumas gravuras embora trabalhem com uma imagem geometricamente estruturada, empregam texturas no preenchimento das áreas delimitadas pelas formas, de maneira que criam tensões entre a própria construção planificada das figuras e sua matéria gráfica, na qual se encontram noções volumétricas que se contrapõem à estrutura clara e esquemática da gravura.



Noélia de Paula Sampaio

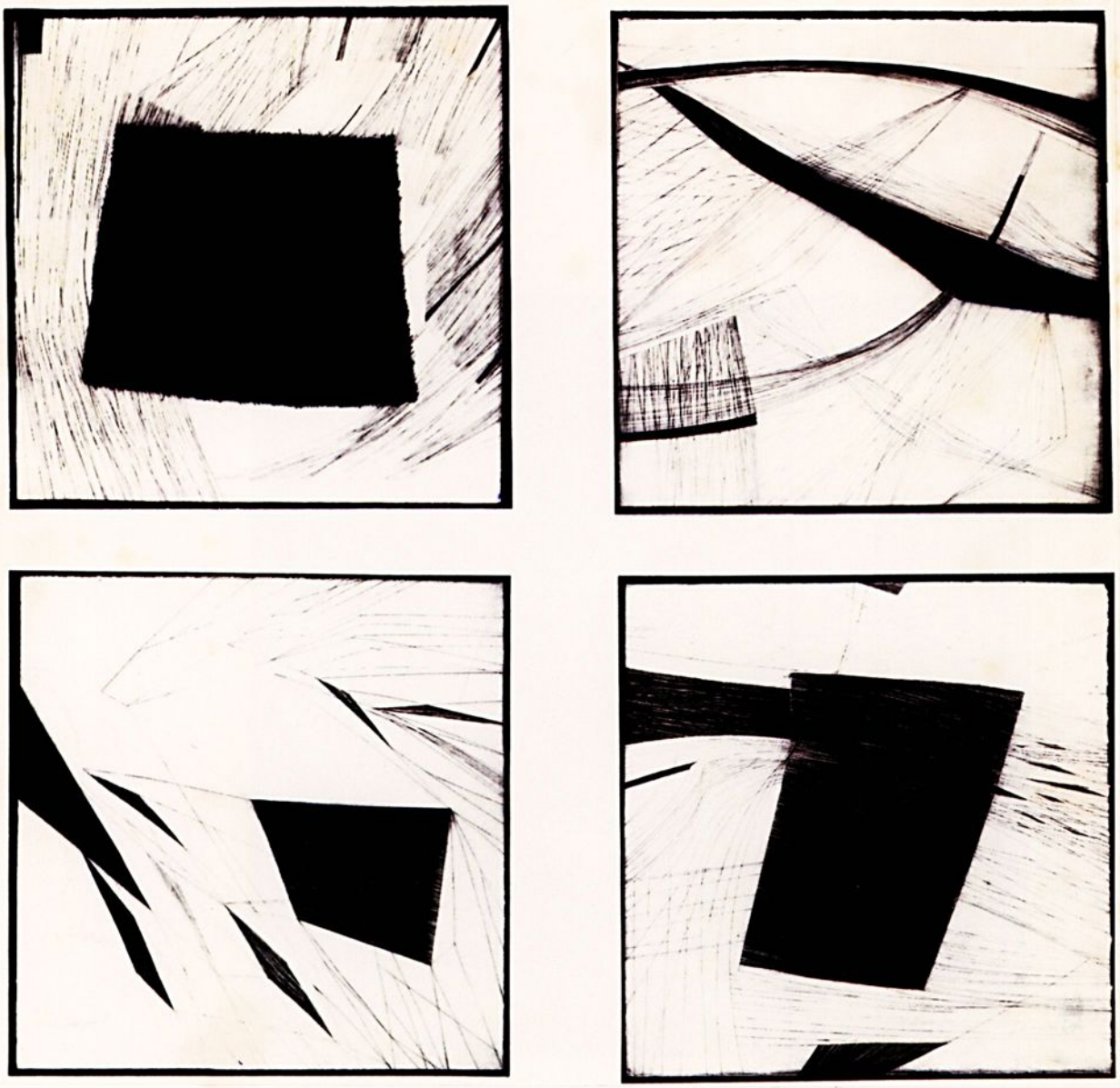
CS - 27, 1981
água forte sobre papel
40,0 X 29,6 cm
Acervo: MAC - USP



Anna Letycia

sem título, 1992
água forte e água tinta sobre papel

Acervo: MAM - SP



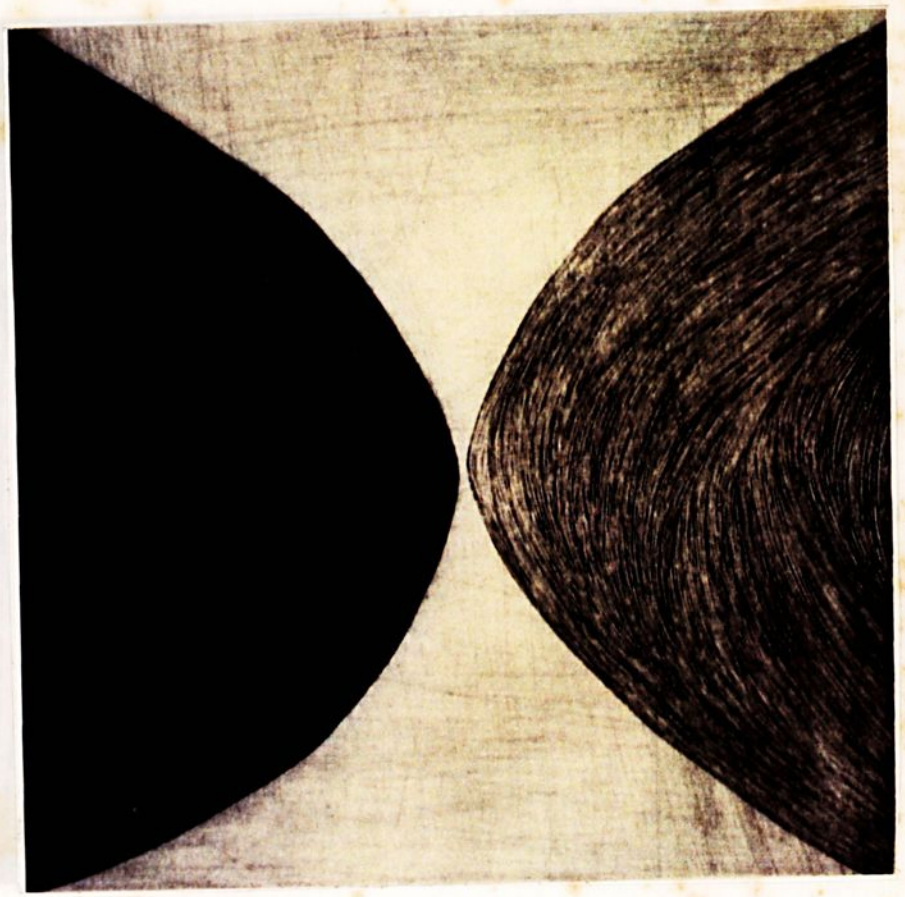
Uiara Bartira

Políptico, 1990
buril sobre papel
159 X 159 cm
Acervo: MAC - USP



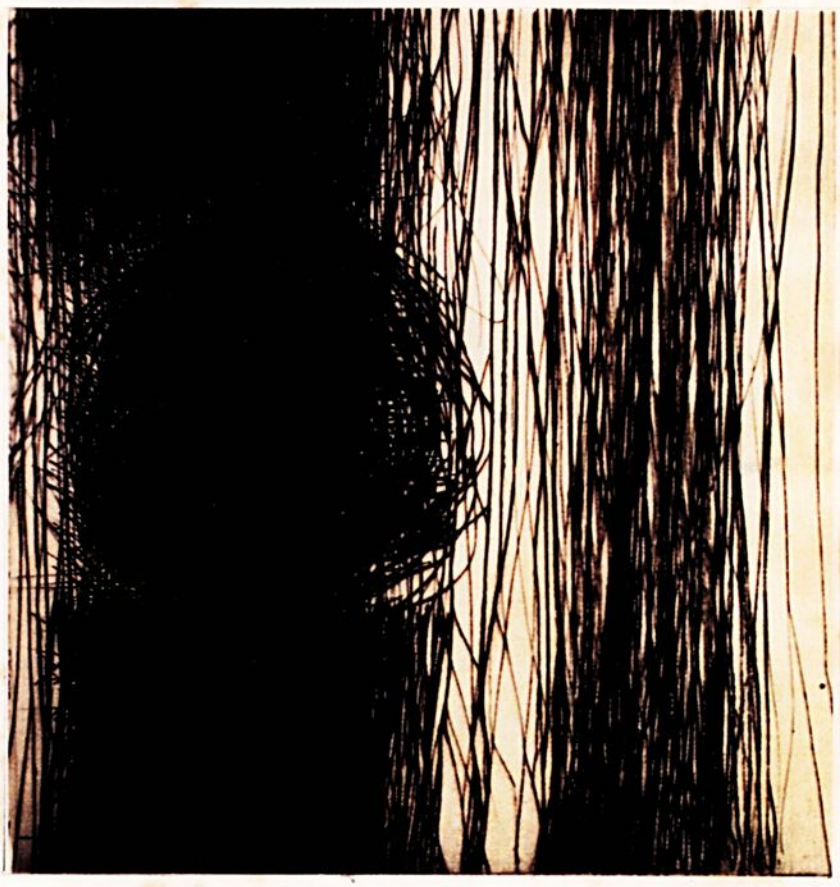
Wanda Tofani

sem título, 1983
água forte e água tinta sobre papel
19,6 X 19,9 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



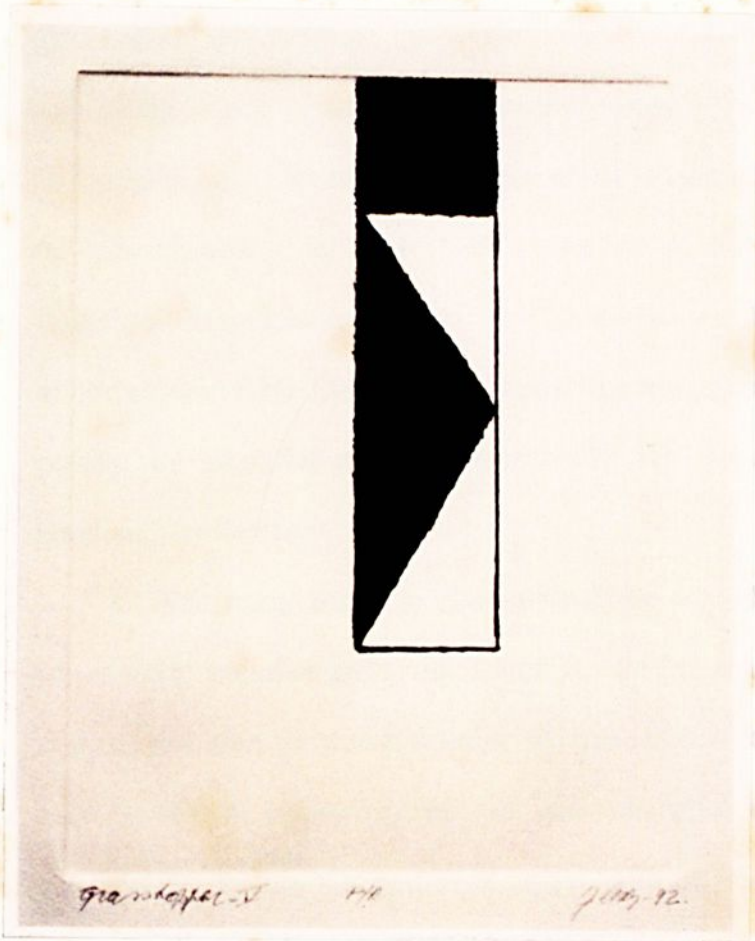
Esther Côrtes

sem título, 1993
maneira negra e água tinta sobre papel
29,5 X 29,0 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Cássia Gonçalves

sem título, 1992
ponta seca sobre papel
19,8 X 18,6 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Alex Gama

Grasshopper V, 1992
ponta seca e buril sobre papel
19,7 X 14,7 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba

A apresentação destas gravuras segue, genericamente, a concepção greenbergniana (5) de análise, por entender-se que a figuração imagética das gravuras levantadas poderia ser provisoriamente agrupada por traços comuns de organização composicional. Faz-se necessário, ainda mais uma vez, o esclarecimento de que toda análise é um recurso didático insuficiente. Não se pretende com estas abordagens uma definição absoluta, mas apenas um ponto de partida para a realização de algumas das possíveis reflexões.

O fenômeno sobre o qual se reflete é o da gravura em metal concretizada de maneira tradicional e onde reside sua contemporaneidade, já que não é construída numa atitude desestabilizadora do conceito tradicional do que é gravura enquanto técnica, mas, é com ela, no laborar da técnica tradicional da gravura, que constrói sua linguagem gráfico-poética e que permite e legitima sua contemporaneidade e, mais ainda, sua existência enquanto "ente" que suporta as desocultações dos seres finito-epocais próprios da obra de arte.

Nesta questão está embutido também o motivo pelo qual a gravura brasileira e, em especial, a gravura em metal, na década de 70, recebe da crítica um tratamento

de descrédito para o seu desenvolvimento futuro, embora reconheça como bons gravadores aqueles que se consagraram anteriormente a este período. Não foi apenas o questionamento tecnológico que orientou a crítica e os artistas, mas também (e, talvez, principalmente) o pensamento sobre a arte enquanto rompimento com o estabelecido. Segundo Gianni Vattimo (8, p.40), "É inegável que em todas as poéticas do séc. XX a pars destruens, a polêmica contra a tradição, a refutação, etc., prevalecem claramente sobre a pars construens, mesmo que de tal fato se possam dar explicações diversas.". Entendida como um reflexo internacional, esta posição teórica mostra uma clara valoração das obras que se predispusessem ao enfrentamento com o estabelecido e de um desconforto e um não comprometimento crítico com as obras elaboradas dentro de um meio tradicional.

A repetição exaustiva de ser, a gravura, a "música de câmara" das artes plásticas ou de ser um "fazer intimista", revela antes de mais nada, a incapacidade de, neste momento, assimilar uma conduta ou, mais especificamente, uma gravura que se materializa numa forma convencional.

Nestes exemplos, se pode apontar como

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

semelhança entre as gravuras, o fato de serem tecnicamente gravuras em metal, com todos os atributos que "academicamente" esta técnica possui: uso de chapas de metal, gravação que permite tiragem, indicação numérica do exemplar, e assim por diante. As gravuras não escondem suas construções técnicas; pelo contrário, as evidenciam. Este fato merece uma reflexão e, conforme os textos de Gianni Vattimo, um possível entendimento.

Gianni Vattimo (9) propõe, baseado na filosofia de Heidegger, uma direção interpretativa da obra de arte, que é a prevalência do sentido "fraco" enquanto "pano de fundo" para a própria abordagem da obra. Ora, a abordagem inversa, ou seja, num sentido forte da obra de arte, está justamente na interpretação da coincidência entre ente e ser da obra, na construção da identidade, da "verdade" da arte. Dentro desta perspectiva é possível perceber porque a gravura brasileira e, em especial a gravura em metal, recebe um tratamento de um quase esquecimento, por parte da crítica[1] . Sua estrutura técnico-formal atrita com o conceito de "verdade da arte". Afinal, para ser gravura precisava manter seus atributos técnicos num momento em que o rompimento de padrões assegura à obra a condição de

arte verdadeira. É possível verificar-se isto nas "Mostras Nacionais" e "Salões Nacionais", promovidos pela FUNARTE/IBAC. Nestes eventos, a gravura aparece numa proporção reduzidíssima, se comparada com outras práticas artísticas, como a pintura ou a instalação.



O monumento, com sua imponente existência, determina o espaço de seu entorno, mas de forma tal que ele mesmo acaba por tornar-se uma existência despercebida. Esta abordagem instigou-me à uma analogia com os procedimentos tecno-formais, tradicionais da gravura em metal no meu trabalho acadêmico e também a repensar poeticamente o monumento arquitetônico, como referência imagética na construção de uma série de gravuras. Escolhi a Catedral da Sé, por este monumento possuir uma singularidade dentro da cidade de São Paulo. Sua construção

O fato é que a estrutura técnico-formal da gravura em metal persiste em um tempo no qual a ênfase às estruturas maleáveis, fluidas na construção do objeto artístico, é dada ou apreciada pelos teóricos da contemporaneidade brasileira. Esta persistência, diversamente ao que poderia indicar uma leitura simplista de um estagnar do fazer artístico-artesanal da gravura, convida para uma reflexão sobre o caráter essencial da instauração da obra de arte.

Hans-George Gadamer (28 p.79) afirma que "..."na permanência hesitante existe algo durável" - isto é arte hoje, a arte ontem e desde sempre.". Gianni Vattimo entende que a obra de arte, enquanto ente corporificado em meios próprios, torna-se "... em monumento capaz de durar, porque desde o início produzido na forma daquilo que está morto; quer dizer, não pela sua força, mas pela sua fraqueza" (9, p.73) Ora, a manifestação artística da gravura, enquanto meio institucionalizado, possui a característica de monumento, ou seja, é algo no qual

tudo se realiza ou se concretiza, enquanto cumprimento de determinados procedimentos, procedimentos estes que, corporificados, finalmente, na imagem impressa, revelam-se como gravura e por isso mesmo, por essa evidência "monumental", permanece aberta, disponível para fruição do que está na própria forma. Gianni Vattimo, partindo dos escritos heideggerianos a respeito da obra de arte, nas quais a definição de arte se dá enquanto "...um devir e um acontecer da verdade." porque "...se determinou primeiramente a essência da arte como o pôr-em-obra-da-verdade" (6, p.57), defende a idéia de que "...o acontecer da verdade na arte, um problema sobre que Heidegger não cessa de meditar até as suas últimas obras, acaba por significar: (a) que a verdade que pode acontecer não tem as características da verdade como evidência temática, mas antes as de "abertura do mundo" que significa, ao mesmo tempo, tematização e colocação da obra sobre o fundo, isto é, perspectivação, (b)que, sendo a verdade assim concebida, a arte que é o seu pôr-em-obra, vem a ser definida em termos bem menos enfáticos do que habitualmente se pensa quando se refere a Heidegger." (8, p.71 e 72)[2] . Esta constatação, que modifica o entendimento da abordagem heideggeriana comumente

recente (começa no ano 1912 e é inaugurada em 1954), em estilo gótico, instaura, desde seu princípio, relações de contrate e de complexa convivência com as múltiplas facetas do lugar. A catedral é um registro posicional que, junto à praça, localiza e posiciona a cidade. É também continente de outras referências que sobrepondo àquela da localização física, impinge à imagem do monumento todas as características corpóreas, social e imaginárias de seu entorno. Observei a Catedral e a praça da Sé do alto do prédio que abrigava até 1994 a Reitoria da UNESP. Esta situação proporcionou-me uma visão suspensa, na qual os outros significados são suprimidos restando apenas o próprio monumento em sua fenomenologia. Entretanto, ao

aceito de um pensamento fundativo com traços marcadamente romântico-místico e até mesmo irracionalista[3], nos proporciona uma abertura e também legitimidade para refletir, a partir das gravuras pesquisadas dentro do panorama nacional, o fenômeno artístico, enquanto possibilidade, sem a pretensão de instaurar a Verdade.

As gravuras, que neste capítulo são apresentadas como exemplos, possuem aquela técnico-formalidade da obra de arte que Gianni Vattimo denomina característica "monumental"[4]. Incorporada ao trabalho por se entender que, de fato, o aspecto formal da gravura apresenta claramente sua estruturação, enquanto técnica, mas também mostra a aparência residual desta característica: embora sustente o ente gravura, não está ali como essência. A "inteligência gráfica" está na laboração gráfico-formal da sensibilidade do artista, ou seja, de sua própria poética. A escolha dos meios e da forma de lidar com estes pressupõe isto. O sentido tênue dado por Gianni Vattimo à obra de arte, enquanto instauração da verdade e, portanto, enquanto revelação do ser da própria obra é uma chamada à compreensão do caráter autoritário e restritivo das teorias que se propõem encontrar a verdade do ser da arte como revelação

realizar a série de gravuras sobre a Catedral da Sé, escolhi abordar a instabilidade referencial do lugar. Para isso, construí as imagens sobre colagens e intervenções monotípicas. A matéria gráfica da ponta-seca e da roleta desprende-se sobre papéis que, aglutinados sob a imagem impressa, constrói o espaço imagético singular das sobreposições. Em outras palavras, a imagem estampada é sempre uma resultante possível da relação entre a ação incisitória, sua correspondente massa gráfica, os fragmentos de imagens ou escritas impressas em papéis comuns e a flutuação de material pictórico depositado sobre a superfície gravada. No entrelaçamento destas possibilidades, a gravura concretiza-se

como resíduo imagético, como metáfora da imagem residual do próprio monumento



única na coincidência com o ente obra de arte. Mas é também uma proposta que pode auxiliar o entendimento (mas não finalmente) da utilização de meios exaustivamente conhecidos (como gravura em metal) de maneira crescente dentro do universo artístico nacional.

Notas

1 As gravuras em metal não puderam ser completamente esquecidas porque continuaram a ser praticadas, tanto em nível comercial-decorativo, como artisticamente.

2 Martin Heidegger define a arte como produção entre mundo e terra: "...Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra." (6, p.36)

3 Um bom exemplo está no prólogo da tradução castelhana dos textos heideggerianos feitos por Samuel Ramos: "En el tratamiento de sus temas se acentúa de modo notable la dirección francamente irracionalista de pensamiento de Heidegger." (7, p.20) ou "...Es de una completa imposibilidad que la obra se presente como la cosa em sí, sin ninguna referencia al filósofo que la piensa. Además una pura ontología de la obra de arte sin referencia al sujeto contemplador es imposible, como lo demuestra el hecho mismo de que Heidegger tenga que acudir a la contemplación, aunque habla de ella en abstracto, como si no implicara necesariamente sujeto de esa contemplación. Sólo en un pasaje alude muy brevemente a la cuéstion...Una interpretación puede ser que para Heidegger la contemplación es una fusión integral de sujeto y objeto, una unión mística." (7, p.23)

4 "As tendências das artes, por exemplo, e antes de todas, talvez, a versificação na poesia, podem ser vistas como meios - não por acaso também eles tão minuciosamente institucionalizados, monumentalizados - que transformam a obra em resíduo, em monumento capaz de durar, ..." (9, p.72-3)

Referências Biliográficas

1 - BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). **Arte Brasileira Contemporânea caderno de textos**, Rio de Janeiro, 1, p. 5-9. 1980.

2 - BURGIN, Victor. **The End of Art Theory** - Criticism and Postmodernity. Great Britain: Humanities Press International, 1986. 221p. il

3 - GADAMER, Hans-George. **A atualidade do belo.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. 79p.

4 - GADAMER, Hans-George. "II La ontologia de la obra de arte y su significado hermeneutico". In: **Verdad y Metodo.** Madri: s.n., s.d. p. 143-181.

5 - GREENBERG, Clement. **Depois do expressionismo abstrato.** Gávea, Rio de Janeiro, no. 2, p. 99-119, semestral. s.d. il

6 - HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte.** Lisboa: Edições 70, 1990. 73p.

7 - HEIDEGGER, Martin. **Arte e Poesia.** México: Fondo de Cultura Econômica, 1982. 148p.

8 - VATTIMO, Gianni. **Poesia e Ontologia.** Milão: Mursia, 1985. p. 33-72.

9 - VATTIMO, Gianni. Ornamento e Monumento. In: **O Fim da Modernidade.** Lisboa: Presença, 1987. p. 66-74.

Imagens Únicas:
a instabilidade na gravura em metal contemporânea

Imagens Únicas

unesp

Através desta pesquisa, pudemos constatar a existência de um número pequeno, porém expressivo, de uma certa prática gravurística: a imagem única de gravura em metal. De fato, relativamente ao total de cada acervo ou mostra pesquisados, a quantidade de "imagens únicas" é reduzida; entretanto elas revelam que o código que estabelece ser a gravura produto do conjunto de processos técnicos que propiciam a constituição e reprodução de imagens, sofre questionamentos. Este fato evidencia a "qualidade" destes exemplares, diante do universo de gravuras pesquisadas. Julgamos necessário novamente esclarecer que, quando referimo-nos a certas características formais como variáveis qualitativas, não houve juízo de valor estético: pelo contrário, a proposta é de análise de um conjunto de gravuras, representantes do repertório nacional, pertencentes a acervos pré-estabelecidos para a pesquisa, com a qual se pode demonstrar, positiva (concordando com a hipótese inicial) ou negativamente

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

(discordando dessa hipótese) a existência da prática de uma gráfica em sintonia com a poética artística, pois, como sustenta Alessandro Ferrara "não podemos iniciar a interpretação de um texto, se não aceitamos provisoriamente que o texto tenha sua própria unidade e coerência" (4, p.202).

A prática da "prova única" e a discussão sobre a reprodutibilidade da obra de arte e, em especial, da gravura, não são exclusivas, nem da calcogravura brasileira, nem da década de 80 e começo de 90. Em décadas anteriores, a reprodutibilidade da imagem gravada era considerada no Brasil como o fator que a distinguiria enquanto arte. Com a disponibilidade de novas tecnologias, e da mudança de pensamento introduzido pela arte conceitual na arte mundial (e no Brasil com muita força e impacto nos anos 60 e 70), a gravura é questionada em termos não só de sua função social, como também enquanto fazer artístico que, resistindo na técnica e no tecnicismo, isola-se de um movimento maior da arte. As décadas de 60 e 70 colocaram os meios tradicionais da arte (como a pintura sobre tela, escultura em bronze, a calcogravura, entre outros) como algo ultrapassado, diante das possibilidades tecnológicas, das ocupações de espaço e tantas outras

unesp

formas de fazer arte que se utilizam de meios e suporte não convencionais. Poder-se-ia dizer que a grande questão apresentada para a gravura, de maneira geral, e em particular à calcogravura, no Brasil, a partir dos anos 60, mas com maior vigor nos 70, foi: "Por que (ou Para que) fazer gravura?" Disto derivou que a gravura, quando praticada de forma clássica enquanto técnica, passou a ser reconhecida como uma arte intimista por valorizar o requinte da poética individual.

Os anos 80 passam a reelaborar a questão do "novo". Há uma retomada dos suportes tradicionais, que passam, paulatinamente, a recuperar seu prestígio e valor. É, sem dúvida, um reflexo de um comportamento internacional, que procura repensar o fazer artístico e a estetização imposta ou alcançada pelas sociedades de consumo, tão bem percebidas (e amplamente divulgadas) nos trabalhos de pensadores pós-modernos, como Jean Baudrillard (1). Obras de arte, em suportes tradicionais ou não, encontram-se lado a lado nas mostras e exposições, numa demonstração de pluralismo que, embora represente a aceitação de que a arte possa ser realizada com quaisquer meios, exige do artista um compromisso claro e objetivo na escolha dos mesmos. Portanto, uma das questões que a gravura procura

unesp

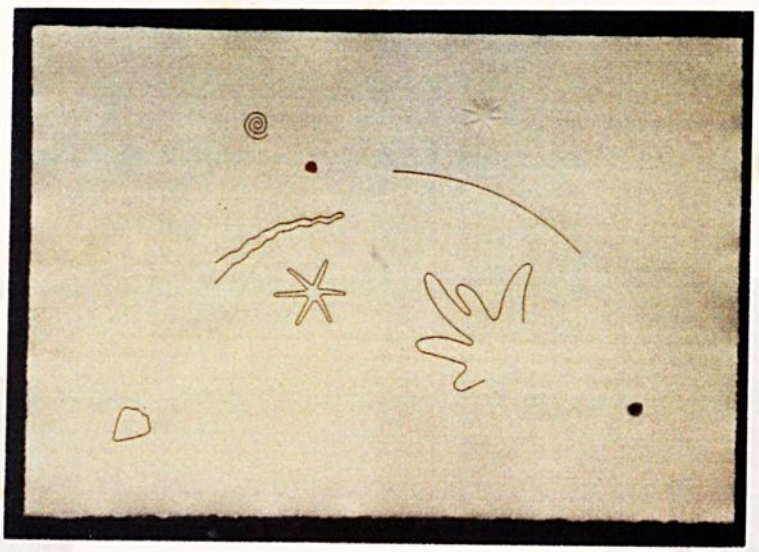
responder, a partir desta década, é: "Como fazer gravura hoje?", e a prática da "imagem única" pela calcogravura brasileira evidencia esta questão.

A "prova única" subverte os referenciais estabelecidos da gravura. Cada técnica de gravura foi concebida e aprimorada para suportar um número crescente de reproduções e, conseqüentemente, seu reconhecimento enquanto técnica artística é estabelecido pelos procedimentos de gravação exigidos pelas matrizes, que determinarão a característica gráfica da imagem. Em outras palavras, a condição de reprodutibilidade está diretamente relacionada à construção da matriz, e o reconhecimento de sua qualidade gráfica depende de sua reprodução. Portanto, tanto a reprodutibilidade quanto a materialização e a conseqüente formalização da gravura são questionadas nas "imagens únicas" que acabam por evidenciar a singular plasticidade da matéria gráfica.

Em algumas das gravuras evidenciamos os aspectos técnicos de sua construção, não entrando profundamente na poética individual, pois entendemos que, embora com elaborações de imagens diferentes, existem em determinado procedimento, que neste momento se classifica como técnico, os indícios buscados para

unesp

demonstrar a qualidade poético-gráfica da prática calcogravura brasileira contemporânea.



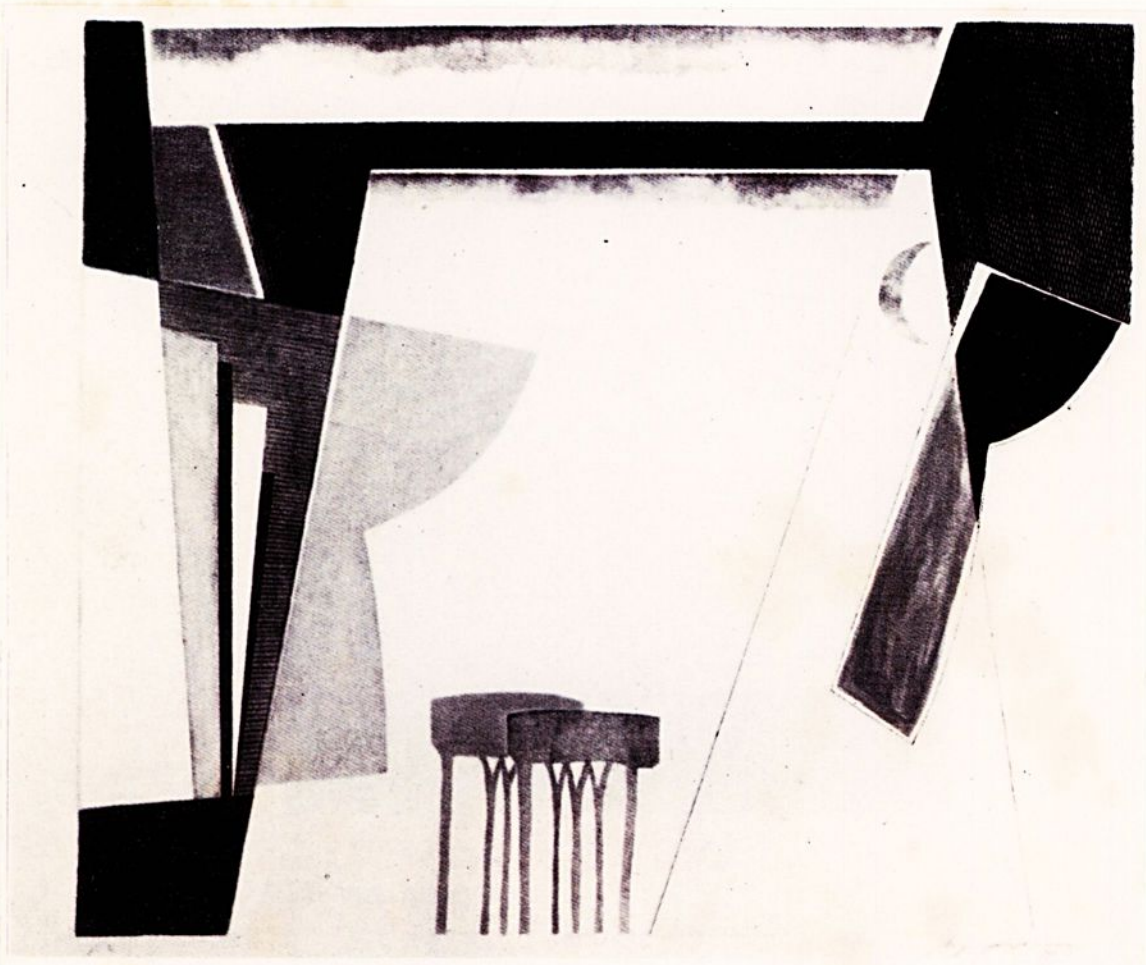
Arnaldo Batalhini

Série Cosmogonias, 1990
água tinta sobre recortes e arame moldado
prova única / 53,0 X 78,5 cm
Acervo: MAM - SP

Esta gravura é composta por recortes (fragmentos) gravados e arame moldado entintado. Sua configuração é única por força dos elementos móveis, que embora constituídos por gravação química ou modelagem física, são ambos estáveis e, portanto, passíveis de reprodução

seriada. Entretanto, pela fragmentação da matriz em recortes, o artista constrói a imagem gravada utilizando-se da articulação dos elementos com a matéria do plano do papel e também a configuração visual e tátil proporcionada pelo relevo para criar um dado corpóreo-referente ao próprio tema da obra.

Portanto, pode-se dizer que, neste caso, a prova única se estabelece pela manipulação das partes que formam a matriz.



Sérgio Fingerman

Sérgio Fingerman

sem título, 1987/1988
gravura com interferência de papel arroz e aquarela
64,0 X 73,0 cm
Panorama da Arte sobre Papel

A imagem é individualizada pela incorporação de elementos singulares no corpo gráfico da gravura, no caso, recortes de papel arroz e pigmentação posterior.

A acumulação de elementos distintos num mesmo campo visual provoca a singularidade desta prova calcográfica.

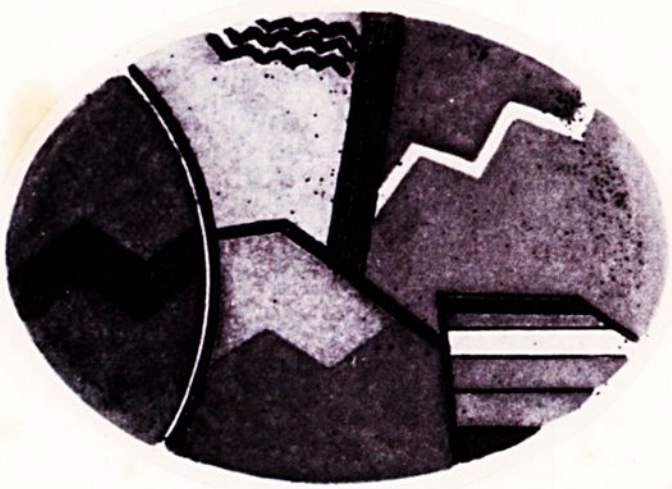


Claudio Mubarac

sem título, 1990
ponta seca sobre chumbo
prova única / 23,7 X 24,0
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba

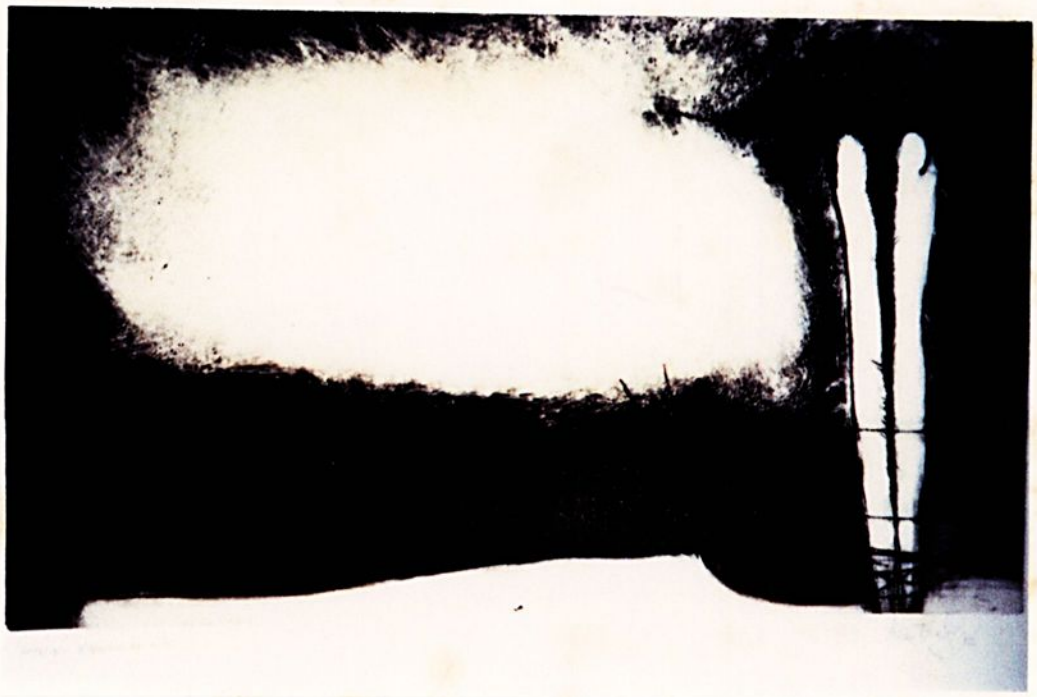
A prova única é conseqüência da matéria constitutiva da matriz. A placa de chumbo que recebe a gravação não resiste a mais que uma passagem pela prensa.

Desta forma, ao mesmo tempo que ela fornece a sua marca para o papel, transforma-se por completo, não permitindo a reprodução de suas marcas originais, mas 'sombras' que, somadas às novas marcas, constróem uma nova imagem.



Carlos Martins
sem título, 1984
buril aquarelado sobre papel
3,8 X 5,3 cm
Acervo: MAC - USP

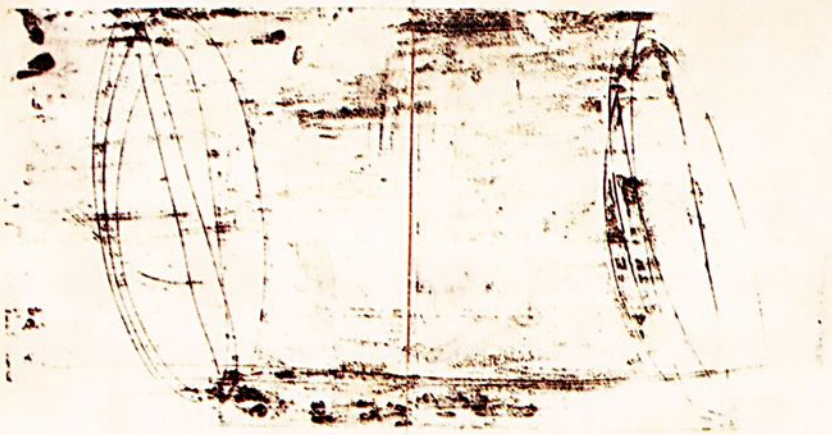
A prova se torna única pelo processo de aquarelação da imagem gravada



Helena Freddi

sem título, 1992
monotipia sobre ponta seca
29,5 X 42,0 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba

A prova torna-se única pela adição do processo monotípico.



Laurita Salles

sem título, 1991
água forte, morsura aberta - impressão em duas folhas
prova única / 60,0 X 120 cm
Acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba

A imagem está impressa no papel como um exemplar único e acabado de um processo. A gravação química do metal permite uma tiragem elevada de uma mesma imagem gravada; portanto, a escolha da não reprodução origina-se da necessidade interior do artista e não de restrição da técnica utilizada.

Nestes exemplos, observa-se que as razões pelas quais as imagens gravadas não são submetidas à repetição podem vir tanto da escolha do material para construção da matriz, quanto da adição de elementos singulares à impressão, ou da própria opção do artista em reproduzir uma única vez a imagem classicamente gravada. Entretanto, todas estas variações que acabam por produzir imagens únicas, as quais não comportam a aura benjaminiana (2) do objeto único e duradouro e sim a reelaboração do fenômeno da transitoriedade, são reflexo de um comportamento, uma maneira de se ver e viver o mundo contemporâneo, onde o particular, o fragmento e mesmo o instável se sobrepõem ao universal, ao todo e ao estável, como apontaram teóricos da pós-modernidade, como Jean Baudrillard, Gianni Vattimo, Omar Calabrese, entre outros. Mas é também uma construção artística conseqüente da desconstrução de seu próprio código constitutivo. Desta forma, observa-se um alargamento conceitual do que se considera como gravura, pois se a gravura em metal pressupõe um reconhecimento específico de sua materialidade, sua prática na contemporaneidade brasileira exige do artista uma escolha consciente das possibilidades sensíveis deste 'específico'. Neste "exercício de inteligência



Construo as imagens gráficas sobre as relações que se principiam na desconstrução de algum registro escolhido dentre os vários que constantemente realizo sob a forma de pequenas anotações gráficas. Entretanto, como já argumentei, a gravura não é derivativa do desenho. É linguagem distinta, com fenomenologia própria que exige um pensamento plástico particular. Por esta razão, este registro inicial é apenas um dado relativo, iniciador de um processo ao mesmo tempo que é

gráfica" (como Evandro Carlos Jardim se refere ao fazer artístico do gravador - 5) encontrou-se uma gravura renovada e revigorada de suas qualidades plástico-gráficas. Também este alargamento conceitual permite a permeação de elementos distintos no corpo da imagem gravada, sem excluí-la da classificação de gravura. A gravura passa a ser o produto de marcas que podem ser, ou não, seriadas. O que importa, realmente, é a qualidade poético-gráfica da marca e nisso se encontra um deslocamento do eixo de interesse do fazer gravurístico deste período.

Faz-se necessário ainda esclarecer melhor o que se entende, neste trabalho, por reelaboração do fenômeno de transitoriedade proposto por Walter Benjamin (1). Por essa razão, usou-se como apoio Gianni Vattimo (6).

O fenômeno poético-gráfico é o da gravura como processo impresso de uma idéia ou de um pensamento. Quando se observam as séries de gravuras de alguns artistas, percebe-se claramente a construção de uma determinada visão, que se fragmenta em muitas possibilidades. Na prática da imagem única, como já exposto, tanto a conceituação, quanto a formalização da gravura indica um processo, um momento, o

abandonado em benefício da linguagem gráfica. Este procedimento resultou numa série de gravuras, na qual trabalhei com a idéia e a imagem do ornamento arquitetônico. Quando penso sobre o ornamento, concordo com Gadamer sobre a maneira pela qual estes elementos decorativos determinam com sua aparência a própria fenomenologia espacial do lugar que estão. Quando proponho graficamente um elemento ornamental resultante da observação das grades de telhados (e em especial àquelas da Catedral da Sé), retirando este elemento de seu contexto original (numa espécie de desconstrução ideada), repenso imageticamente a realação entre

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

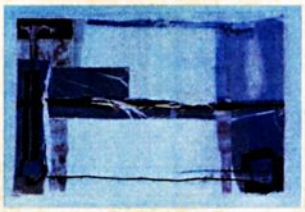
desenvolvimento de uma determinada idéia, imagem ou procedimento técnico. Mas, as séries de gravuras, de uma maneira menos contundente, ou melhor, de uma forma que nos é mais familiar (e, por isso mesmo, geralmente, nos passa despercebida), também demonstram o exercício de fragmentação de uma idéia, da transitoriedade "representacional" da imagem gravada.

Observando as gravuras do levantamento efetuado para a pesquisa e também os catálogos de exposições de gravuras, percebemos que a seriação, mais do que o relatar por imagens, constitui um sobre-expor imagético, o qual é tão comumente oferecido, enquanto linguagem visual, nos mais variados meios de comunicação. Isso leva à suposição de que esta prática de seriar, de valorizar as partes do processo, indicando o aspecto transitório de partes de sua serialização, enquanto idéia (aqui não é a matéria que se decompõe) reflete o próprio viver o mundo contemporâneo.

A transitoriedade, enquanto qualidade de uma obra de arte, está para Walter Benjamin, associada à possibilidade da reprodução: "Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades

ornamento e espaço gráfico instaurado. Este distanciamento do referente original (ornamento que determina, tanto a visualidade do monumento, quanto o espaço que o envolve) é aproximado metaforicamente pela construção da imagem gráfica que se utiliza da fragmentação dos elementos composicionais para reorganização estrutural sob a superfície translúcida da monotipia. Gravados nas bordas, estes elementos ornamentais ora determinam o lugar da imagem atmosférica, ora ocultam-se sob a massa pictórica das monotipias, das sobreposições de imagens e de colagens. O ornamento em ambos os casos é repensado no sentido periférico, de resíduo que estabelece e é estabelecido no

conjunto dos elementos composicionais. Desta forma, particularizo cada gravura no estado instável das possibilidades em imagem única



cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade." (2, p.70). Para Walter Benjamin, a transitoriedade destes meios de reprodução de imagens, além de seu aspecto político--social, está agudamente relacionada com uma nova maneira perceptiva, que ele denomina "efeito de choque". O cinema, com sua característica de construção "quadro a quadro", de sucessões de imagens, exige do observador, do público, um constante refazer de sua percepção; "nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo." (2, p.192)

Nesta linha, Walter Benjamin observa que a obra de arte dadaísta também provocou o estado de choque, através da transgressão voluntária, que, por esta "atitude artística" alcançava o alvo-observador com violência moral. Walter Benjamin percebeu a nova relação que a arte de vanguarda e, principalmente o cinema, impunha ao observador: "... tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge." (6, p.191). Gianni

Vattimo, por sua vez, entende que, na formulação da teoria do "choque", "a experiência estética surge como uma experiência de estranhamento, que exige um trabalho de recomposição e de readaptação." (6, p.62) e que uma de suas características é justamente aquela que reelabora a experiência cotidiana de "... uma mobilidade e hipersensibilidade dos nervos e da inteligência característica do homem metropolitano." Para Gianni Vattimo, "a esta excitabilidade e hipersensibilidade, corresponde uma arte não já centrada na obra mas na experiência, mas pensada em termos de variações mínimas e contínuas" (6, p.69). Omar Calabrese, como Gianni Vattimo, entende a variação-oscilação e sua completa assimilação, como um elemento constitutivo da contemporaneidade: "Exercícios sobre um tema, variações de estilo: é este o primeiro dos princípios da estética neobarroca." (3, p.54).

A fragmentação ou variação das imagens gravadas constitui um dado relevante (qualitativo) para esta reflexão. Alguns artistas gravadores estabelecem um repertório de imagens, que se desdobram em suas gravuras, em uma auto-referência que permite, nesta prática, uma leitura de partes da mesma história, capaz de revelar-se num "novo"; outros artistas elaboram séries,

unesp

onde determinado tema desdobra-se em muitas visões-gravuras; outros ainda estabelecem um elemento que se transfigura em muitas gravuras. São procedimentos, dentre vários que têm em comum a fragmentação da visão ou pensamento, geradores de gravuras que, embora possam ser percebidas em sua unicidade formal, remetem sempre a uma outra instância, quer por indicações no título (externa ao corpo gráfico da imagem), quer por indicações internas à gravura, como as marcas e as sombras de outros gravados, apresentando no próprio ente a condição da instabilidade, da impossibilidade de faticidade de uma única-duradoura visão, mas da contundente pertença a esse mundo humano.

Referências Bibliográficas

1 - BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal.** Tradução de Estela dos Santos Abreu. 2ed. Campinas: Papirus, 1992. 185p.

2 - BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Completas.** . Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 165-170

3 - CALABRESE, Omar. **A idade neobrarroca.** Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.20.

4 - FERRARA, Alessandro. **L'eudaimonia postmoderna: mutamento culturale e modelli di razionalità.** Napoli: Liguori, 1992.

5 - MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **Luciano Bortoletto, Elisa Iop.** Curitiba, 1991. sp. il.

6 - VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente.** Tradução de Carlos A. de Brito. Lisboa: Edições 70, s/d. 87 p.

Resíduos, ainda que não finalmente

INSTITUTO DE ARTES BIBLIOTECA UNESP

Nas abordagens feitas anteriormente, a questão tecno-formal se apresenta como um elemento indicador de identidade da gravura em metal. A identidade, no sentido da coincidência entre ser e ente, não deixa revelar o velamento constitutivo da própria identidade, e indica sempre o caminho de um reconhecimento positivo, sem dúvidas do ser e dos entes. Mas, se a identidade é percebida no horizonte que comporta a diferença, seu entendimento aponta para outras possibilidades.

No sentido ontológico, o ente obra de arte é sua própria apresentação, pois se alguma é, quando se é defrontado com a obra de arte, é o ente. Entretanto, é a abertura do ser da obra que possibilita a compreensão da obra de arte no ente que é, no qual a identidade do que é pressupõe a diferença.

Segundo Ernildo Stein, "o ser só é ser por que é em si mesmo identidade e diferença." (2, p.12) Para Martin Heidegger, "o ente está no ser" (1, p. 42) e "a

unesp

desocultação do ente nunca é um estado que está aí, mas sempre um acontecimento" (1, p. 43). "E todavia: para além do ente, mas não longe dele, acontece ainda algo de diferente. No seio do ente na sua totalidade advém um lugar aberto. Há uma clareira. Pensada a partir do ente, ela tem mais ser do que ente." (1, p. 42) Para Gianni Vattimo, "Diferença ontológica é a relação que liga, e também separa o ser dos entes. O ser faz revelar os entes porque fornece o horizonte dentro do qual eles vêm a ser, ou seja, são e os faz revelarem-se no sentido em que os deixa livres, retraem-se, não chamando a atenção sobre si mesmo." (4, pp. 9-10)

O ente gravura em metal foi entendido como monumento, no qual a tecno-formalidade torna-se resíduo na construção poética da obra. A manutenção da tradição tecno-formal das gravuras confere uma identidade, um reconhecimento dela mesma enquanto fenômeno gráfico. A materialidade, conseguida pelo labor técnico, funde-se gráfico-poeticamente, sustentando o próprio fenômeno ao mesmo tempo que se contrai para que o ser da obra se apresente. A identidade residual da técnica realiza-se como predicativo da tradição de um fazer gráfico. A definição de gravura, estando na manutenção das características tecno-

gráficas, reduz as próprias possibilidades gráficas à unidade inerente de toda igualdade. A interferência no reconhecimento desta identidade convencionada não só amplia o conceito do que é gravura, como garante à gravura realizada de maneira tradicional um olhar renovado. Novamente, a técnica torna-se residual, mas num sentido diverso daquele da calcogravura acadêmica. A gravura em metal, até realizar-se como estampa, passa por etapas que deixam suas marcas: a construção de matriz que pode utilizar diversas técnicas, entintagem com variações e impressão com possibilidades de interferência dos suportes. Cada fase pode tornar-se finalidade e identidade de si mesma, assim como pode estender-se como contiguidade de outras fases ou até mesmo concretizar-se como elemento de diferença ou de instabilidade no predicativo necessário da identidade. As gravuras que utilizam a matéria gráfica da calcogravura como um elemento material a ser usado junto a outros de natureza distinta, descaracterizam, sem contudo romper, a convenção do que é gravura, tornando a técnica um resíduo material. Estes elementos desestabilizadores das identidades funcionam na diferenciação como referência à própria semelhança no caráter eventual de sua presença. Com a suspensão de

unesp

condições pré-estabelecidas, a relação interpretativa das gravuras passa realmente a ser aquela na qual a obra de arte é e "nenhuma instância externa decide de seu direito a existir, ela conquista sua efetividade somente através do que pode abrir." (3, p. 258) Isto significa que tanto a categorização de um fazer artístico como a sua valoração ocultam, num sentido esclarecedor, as possibilidades que podem ser instaurados pela própria obra. A instabilidade, provocada por certos procedimentos, guarda, na sua similitude com procedimentos tradicionais, os desvios necessários para uma reavaliação do próprio fazer assim como da interpretação.

unesp

Bibliografia

unesp

Referências Bibliográficas

1 - HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte.** Lisboa: Edições 70, 1990. 73 p.

2 - HEIDEGGER, Martin. **Que é isto - A filosofia?** Identidade e Diferença. São Paulo: Duas Cidades, 1971. 104 p.

3 - NUNES, Benedito. **Passagem para o poético.** São Paulo: Ática, 1986. p. 230-294

4 - VATTIMO, Gianni. **Poesia e Ontologia.** Milão: Mursia, 1985. p. 33-72.

LIVROS

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal.** Tradução de Estela dos Santos Abreu. 2. ed. Campinas: Papirus, 1992. 185p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Obras Completas.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. 254 p. p. 165 - 170

BURGIN, Victor. **The End of Art Theory** - Criticism and Postmodernity. Great Britain: Humanities Press International, 1986. 221 p. il.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca.** Tradução de Carmem de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 209p.

_____ . **Cómo se lee una obra de arte.** Madri: Cátedra, 1993. 124 p., il.

_____ . **A linguagem da Arte.** Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 251 p.

COELHO, Teixeira. **Arte e Utopia.** São Paulo: Brasiliense, 1987. 196p. il.

COSTELA, Antônio. **Introdução à gravura e história da xilogravura.** Campos do Jordão, SP: Mantiqueira, 1984. il. p. 7 - 32

FERRARA, Alessandro. **L'eudaimonia postmoderna: mutamento culturale e modelli di razionalità.** Napoli: Liguori, 1992.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra - introdução à bibliografia brasileira.** São Paulo: Melhoramentos, EDUSP, 1976. il.

FERREIRA, Ilza K. L. **Lívio Abramo.** Tese (doutorado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 19??

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa.** São Paulo: Melhoramentos, Perspectiva, 1973. il.

GADAMER, Hans-George. **A atualidade do belo.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. 79p.

_____ . "II La ontologia de la obra de arte y su significado hermeneutico". In: **Verdad y Metodo.** Madri: s.n., s/d. p.143-181.

INSTITUTO DE ARTES - BIBLIOTECA

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1990. 73p.

_____ . **Arte e Poesia**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1982. 148 p.

_____ . **Que é isto - A filosofia?** Identidade e Diferença. São Paulo: Duas Cidades, 1971. 104 p.

_____ . **Todos nós...ninguém**. São Paulo: Moraes, s/d. 72 p.

KATZENSTEIN, Úrsula Ephrain. **A origem do livro**. Brasília: UCITEC, 1986. 455 p. p. 262 - 341. il.

KHOURY, Feres L. **Desígnios: Vanitas**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1988. il.

LEITE, José Ribeiro Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Gomes de Souza, 1965. il.

NEISTEIN, José. **Feitura das Artes**. São Paulo: Perspectiva, 1981. il.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**. São Paulo: Ática, 1986. p.230-294.

PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Trad. Maria Luiza Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1989. 284 p.

RIBEIRO, Adamastor Camará. **Um estudo sobre a produção social da arte: Transformações na gravura brasileira**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1987.

SILVEIRA, João Evangelista B. R. da. **Abordagem metodológica do objeto_artístico**: considerações sobre alguns princípios teóricos. Bauru: Javoli, 1979.

SOURIAU, Etienne. **A correspondência das Artes**: Elementos de Estética Comparada. São Paulo: Cultrix, 1983.

STEIN, Ernildo. **Racionalidade e Existência**. São Paulo: Brasiliense, 1988. 119p.

VATTIMO, Gianni. **Poesia e Ontologia**. Milão: Mursia, 1985. p.33-72.

_____ . Ornamento Monumento. In: **O Fim da Modernidade**. Lisboa:

Presença, 1987. p66-74.

_____ . **A sociedade transparente.** Tradução de Carlos A. de Brito. Lisboa: Edições 70, s/d. 87 p.

Jornais e Revistas

BRITO, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo* (o novo e o outro novo). **Arte Brasileira Contemporânea caderno de textos**, Rio de Janeiro, 1, p.5-9. 1980.

ESFERA ESPECIAL - 1ª BIENAL NACIONAL DA GRAVURA. São José dos Campos: Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 1994.

FABRIS, Annateresa. *Breves apontamentos sobre a crítica.* **ARTEunesp**, São Paulo, v.8, p. 139-143, anual. 1992.

GOUVEIA, Rosita. II Bienal de Gravura de Amadora - **Jovem Gravura Brasileira.** Artes Plásticas, Lisboa, n.4, p.58, mensal. 1990. il.

GREENBERG, Clement. **Depois do expressionismo abstrato.** Gávea, Rio de Janeiro, no. 2, p. 99-119, semestral. s.d. il

GULLAR, Ferreira. *O que diz a obra de arte.* In **Sobre Arte.** Rio de Janeiro: Avenir, 1982.

HERKENHOFF, Paulo. **América Gravada.** MASP, São Paulo, nº2, p.25-28. ano 2. il.

MARCONDES, Neide. *Desvelar. Desvelar Arte. Des - velar a Arte.* **ARTEunesp**, São Paulo, v.I, p.37-44, anual. 1985. il.

MOTTA, Fernando Prestes. *Márcio Périgo.* **Guia das Artes**, São Paulo, n. 17, p. 85, bimestral. 1989. il.

MULIN, Salete. Gráfica Contemporânea. Confrontos ao final do século após...pós. **Esfera Especial - 1ª Bienal Nacional da Gravura**, São José dos Campos, p. 16. nov. 1994.

SCARINCI, Carlos. *O conservador e a virtude.* **Guia das Artes**, São Paulo, n. 17, p.60-64, bimestral. 1989. il.

TÁVORA, Maria Luisa Luz. **A Gravura Brasileira - Anos 50/60**. Gávea, Rio de Janeiro, nº5, p.40-56, semestral. 1988. il.

Catálogos

ARTESPAÇO. **João Atanásio**. Rio de Janeiro, 1987.

1ª BIENAL NACIONAL DA GRAVURA. **Catálogo**. São José dos Campos, 1994. sp. il.

CASA DA CULTURA DE RIBEIRÃO PRETO. **17º SARP Nacional de Arte Contemporânea**. Ribeirão preto, 1992. 34p. il.

CEMIG. **Maria Leonor Décourt: gravuras**. Belo Horizonte, 1993. sp. il.

CEMIG. **Novas Impressões: Monica Mansur**. Belo Horizonte, 1992. sp. il.

FUNARTE. **Abstração Geométrica 2**. Rio de Janeiro, 1988. 45p.

FUNARTE. **Arte Moderna no Salão Nacional 1940-1982**. Rio de Janeiro, 1983. sp. il.

FUNARTE. **7º Salão Nacional de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro, 1984. il.

FUNARTE. **10º Salão Nacional de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro, 1988. sp. il.

FUNARTE. **11º Salão Nacional de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro, 1989. sp. il.

FUNDAÇÃO BIENAL. **Mostra da Gravura Brasileira**. São Paulo, 1974.

FUNDAÇÃO MOKITI OKADA. **Calcogravura: do processo à expressão**. São Paulo, 1988. sp. il.

GABINETE ARTE RAQUEL ARNAUD. **Caos aparente**. São Paulo, 1989. sp. il.

GALERIA DE ARTE BANESTADO. **Luciano Bortoletto: gravuras**. Londrina, 1993. il.

GALERIA SÃO PAULO. **Evandro Carlos Jardim**. São Paulo, 1986. sp. il.

GALERIA SESC PAULISTA. **Gravuras**. São Paulo, 1993. sp. il.

_____ . **Luciano Bortoletto, Paulo Barreto**. São Paulo, 1993, sp. il.

_____ . **Walter Wagner**. São Paulo, 1993. sp. il.

_____ . **Gravuras em Metal**: coletiva. São Paulo, 1981.

ITAUGALERIA. **Impressões Impressas**. São Paulo, 1991. sp. il.

_____. **Gravuras**. São Paulo, 1993. sp. il.

JARDIM, Evandro Carlos. **Processo da gravura em metal**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1980. il.

MORAES, Angélica de. **GRAVURAS**: compreensão e conservação. Porto Alegre: Cambona, 1984. 62 p. il.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SÃO PAULO. **O que faz você agora geração 60**: jovem arte contemporânea revisitada. São Paulo, 1991. 42p. il.

MUSEU DE ARTE MODERNA. **Arthur Luiz Piza**. São Paulo, 1993. 48p. il.

_____. **Destaques da Arte Contemporânea Brasileira**. São Paulo, 1985. sp. il.

_____ . **Gravuras**. São Paulo, 1992. sp. il.

_____. **Gravuras**: Laila Zahran Silveira. São Paulo, 1987. sp. il.

_____. **Panorama da Arte Atual Brasileira: Arte sobre Papel**. São Paulo, 1984. sp. 35 il.

_____. **Panorama da Arte Atual Brasileira: Arte sobre Papel**. São Paulo, 1987. sp. 54 il.

_____. **Panorama da Arte Atual Brasileira: Arte sobre Papel**. São Paulo, 1990. 92p. 69 il.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Pinturas, Gravuras e Objetos**. Curitiba, 1992. sp. il.

_____ . **Orlando Silva**. Curitiba, 1985. sp. il.

MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **A Gravura**

Expressionista de Guido Viaro. Curitiba, 1991. sp. il.

_____ . Anico Batalhini Mubarac Osinski. Curitiba, 1990. sp. il.

_____ . Ana Gonzales. Curitiba, 1994. sp. il.

_____ . Ana Kalasssa e Denise Corá Coccia. Curitiba, 1993. sp. il.

_____ . Carlos Oswald. Curitiba, 1983. sp. il.

_____. Cássia Gonçalves, Noemi Ribeiro: gravuras. Curitiba, 1992. il.

_____. Cássia Usevicius e Eliane Santos Rocha. Curitiba, 1992. sp. il.

_____. Denise Roman. Curitiba, 1993. sp. il.

_____ . Destaques das Mostras de Gravuras. Curitiba, 1992. sp. il.

_____. Enfocando a Gravura em Metal. Curitiba, 1992. sp. il.

_____. Esther Côrtes: Gravuras em Metal-Buril. Curitiba, 1991. sp. il.

_____. Evandro Carlos Jardim. Curitiba, 1990. sp. il.

_____. Exposição Luiz Hermano. Curitiba, 1989. sp. il.

_____. Farnese de Andrade. Curitiba, 1981. sp. il.

_____. Guita Soifer. Curitiba, 1990. sp. il.

_____. Guita Soifer. Curitiba, 1994. sp. il.

_____. Hans Suliman Grudzinski. Curitiba, 1985. sp. il.

_____. Helena Lopes. Curitiba, 1994. sp. il.

_____. Helena Grudzien. Curitiba, 1994. sp. il.

_____. Helio Vinci e Dilce Laranjeira. Curitiba, 1993. sp. il.

_____. Imagens Únicas. Curitiba, 1992. sp. il.

_____. Izabela Zanchi. Curitiba, 1993. sp. il.

_____. Jaqueline Aronis. Curitiba, 1994. sp. il.

_____. José Igino. Curitiba, 198?. sp. il.

_____. Laurita Salles. Curitiba, 1994. sp. il.

_____. Luciano Bortoletto, Elisa Iop. Curitiba, 1991. sp. il.

_____. **Malu Fatorelli**. Curitiba, 1988. sp. il.

_____. **Marie Hélène Mathieu e Nauer Spíndola**. Curitiba, 1992. sp. il.

_____. **Maristela Salvatori**. Curitiba, 1994. sp. il.

_____. **Mezzotint**. Curitiba, 1992. sp. il.

_____. **Mônica Mansur, Fernando Lopes, Gabriela Machado, Armando Mattos**. Curitiba, 1993. sp. il.

_____. **IX Mostra da Gravura Cidade de Curitiba**: Premiados. Curitiba, 1991. sp. il.

_____. **X Mostra da Gravura Cidade de Curitiba**: Mostra América. Curitiba, 1992. sp.

_____. **VIII Mostra da Gravura Cidade de Curitiba**. Curitiba, 1986. sp. il.

_____. **Nancy Springer**. Curitiba, 1993. sp. il.

_____. **Nancy Springer, Ricardo Carneiro**: gravuras. Curitiba, 198?. sp. il.

_____. **Rafael Maldonado, Maria Teresa Saraiva**: gravuras. Curitiba, 198?. sp. il.

_____. **Uiara Bartira**: gravuras. Curitiba, 1982. sp. il.

PAÇO DAS ARTES. **A Gravura Brasileira**. São Paulo, 1970. sp.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Evandro Carlos Jardim**: Balada da Cidade de São Paulo. São Paulo, 1991. 48 p. il.

_____. **Marcelo Grassmann**: 40 anos de gravura. São Paulo, 1985. sp.

SECRETARIA DE CULTURA DE SANTOS. **III Bienal de Santos**. Santos, 1991. 35 p. il.

_____. IV Bienal de Santos: Artes Visuais. Santos, 1993. sp. il.

SOLAR do BARÃO. **Quatro Gravadores Paulistas**. Curitiba, 1985.

UNIÃO CULTURAL BRASIL-ESTADOS UNIDOS. **Renate Heilberg**: gravuras e aquarelas. São Paulo, 1984. il.

UNICAMP. **Evandro Carlos Jardim**. Campinas, 1985. sp. il.

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA


cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19