

INSTITUTO DE ARTES
DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA — Unesp - sp.

WILSON ROBERTO DA SILVA



GRAVURA:
DISSECASSÕES,
RESÍDUOS
E ALGUNS ATOS DO CORPO.

SÃO PAULO

2003



WILSON ROBERTO DA SILVA

**GRAVURA:
DISSECASSÕES,
RESÍDUOS
E ALGUNS ATOS DO CORPO.**

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

ORIENTADOR: Prof. Dr. Norberto Stori
Co-orientadora: Prof^a. Dr.^a Mirna Duarte Barros



BIA

**SÃO PAULO
2003**



WILSON ROBERTO DA SILVA

**GRAVURA:
DISSECASSÕES,
RESÍDUOS
E ALGUNS ATOS DO CORPO.**

Esta dissertação em Gravura, tem como objetivo averiguar em qual medida, a prática desta forma de expressão artística com meios convencionais, pode ainda contribuir para a construção de uma iconografia Pós Moderna, assumindo as dissecações e a gravura como ressurgimento tendo como parâmetro, o uso dos corpos como base de ação artística e de interação, usuais nas Artes Visuais contemporânea e nos meios tecnologicamente mais avançados.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Instituto de Artes da Unesp-sp**

Área de concentração: Artes Visuais

Data de aprovação: / / 2003

BANCA EXAMINADORA

Instituição

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____

Prof^a. Dr.^a _____

AGRADECIMENTOS

À Universidade Presbiteriana Mackenzie, à Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo e ao Instituto de Artes da Unesp de São Paulo, por terem me aberto a suas portas.

Ào Cleber Sesiki e à sua namorada Domitila, como representativos de todos os alunos que mais me ensinam do que aprendem.

À Cláudia, pelo auxílio nos momentos finais da digitação e impressão desta dissertação e à Cesar Miranda "in memorian".

Ao Norberto e ao Rubens Matuck

À meus pais Luiz da Silva "in memorian" e Josefina Landolfo, irmãos e amigos.

ABSTRACT

A set of engraving and its prints, combined with the dissections of anatomic pieces described in drawings, were the propellers and deriving from this dissertation, which is divided in two parts.

The first part refers to the functional work and embraces the first two chapters, with the technical and methodological description of the conventional engraving and dissections, while last part condenses and explains the whole researching process and conclusive results.

The second part alludes to the theoretical conception, which tries to rank the conventional engraving as contemporaneous, despite of its anachronic means; the title, “Engraving: dissections, residues and some acts of the body”, synthetizes what was present in the stamped images, being used as a basis to the explanation in four chapters. From the third to the sixth chapter there are theoretical and historical data compiled during the research, which tries to relate the resurgence of the dissections in the Renaissance, starting from Leonardo da Vinci and the introduction of engraving in the Occident as the predecessor of the Post-Modern Visual Arts, developed based on the perception of the body as a mechanism capable of enclosing the artistic object or being the base of interaction, through a “techno-Naturalistic” model.

The cycle of the dissections as a resurgence and engraving as introductory to the means would represent then, the possibilities of a contemporaneous reflection about the human body as a mean, based on the analysis of conventional techniques in its most elementary constituent principles.

KEY WORDS

conventional engraving - plate - media – anachronic - Post-Modern



RESUMO

Um conjunto de gravações e suas estampas, aliadas às dissecações de peças anatômicas descritas sob a forma de desenho, foram propulsoras e decorrência desta dissertação, dividida em dois blocos.

O primeiro bloco se refere ao trabalho prático e abrange os dois primeiros capítulos, com a descrição técnica e metodológica da gravura convencional e das dissecações, enquanto o último, condensa e explana sobre todo o processo da pesquisa e seus resultados finais.

O segundo bloco alude à concepção teórica, que pretende posicionar a gravura convencional como contemporânea, a despeito de seus meios anacrônicos; o título, “Gravura: dissecações, resíduos e alguns atos do corpo”, sintetiza o que estava presente nas imagens estampadas, servindo de base para a explanação em quatro capítulos.

Do terceiro ao sexto capítulo, constam dados teóricos e históricos compilados ao longo da pesquisa, que procuram relacionar o ressurgimento das dissecações na Renascença, a partir de Leonardo da Vinci e a introdução da Gravura no Ocidente, como predecessoras das Artes Visuais Pós Modernas, desenvolvidas com base na percepção do corpo como mecanismo, capaz de abarcar o objeto artístico ou ser base de interação, através de um modelo “tecno-naturalista”.

O ciclo das dissecações como ressurgimento e a gravura como introdutória aos meios, representariam então, possibilidades de reflexão contemporânea sobre o corpo humano como meio, baseados na análise de técnicas convencionais em seus princípios constituintes mais elementares.

Palavras chaves

Gravura convencional – matriz – meio – anacrônico – Pós Moderno



SUMÁRIO

<i>Introdução.....</i>	<i>8</i>
CAPÍTULO 1	
<i>Gravura e alguns dados técnicos e metodológicos elementares.....</i>	<i>14</i>
CAPÍTULO 2	
<i>Dissecações e alguns dados técnicos e metodológicos.....</i>	<i>46</i>
CAPÍTULO 3	
<i>Um breve histórico das dissecações com enfoque no contexto Renascentista.....</i>	<i>84</i>
CAPÍTULO 4	
<i>Um breve histórico da introdução da Gravura no Ocidente e algumas relações dela com as dissecações e com o período da Renascença.....</i>	<i>104</i>
CAPÍTULO 5	
<i>A caracterização do termo Resíduo, sua aplicação no contexto histórico das Artes Visuais e a introdução da Gravura no Brasil como decorrência residual do desenvolvimento tecnológico dos meios.....</i>	<i>123</i>
CAPÍTULO 6	
<i>Alguns atos do corpo.....</i>	<i>169</i>
CAPÍTULO 7	
<i>As estampas como base das dissecações, dos resíduos e de alguns atos do corpo.....</i>	<i>193</i>
CONCLUSÃO.....	260
<i>Referência Bibliografia.....</i>	<i>263</i>



INTRODUÇÃO

A Gravura é o objeto principal da dissertação, sobretudo em seu viés prático nos sistemas convencionais, a partir de onde ela inicia e se encerra; não obstante e apesar dela ser o território preferencial de ação, para levá-la a cabo, tive que adentrar num conjunto de saberes aparentemente extrínsecos a ela e um exemplo verificável é o das dissecações, que embora na Renascença tenham feito parte dos estudos artísticos, atualmente se restringem às Ciências Médicas, como uma decorrência natural desta classe de estudos.

Entretanto, o corpo humano sempre foi objeto da investigação artística, com o objetivo de oferecer uma representação dos seres humanos, na amplitude da sua existência e do universo mitológico da interpretação antropomórfica.

Os Gregos do período clássico estão na base da civilização Ocidental e teriam sido eles a desenvolver as primeiras dissecações, unidas à observação do mundo natural, junto às técnicas de representação classificadas miméticas. Desde aquela época, este conceito de representação, já proporcionava muitas controvérsias, apesar do “belo” ter sido um valor relativamente importante para esta civilização.

Não se tem notícia na história da antigüidade, de uma espécie de representação como a desenvolvida pelos Gregos, nem mesmo os povos que habitavam a ilha de Creta, os Egípcios ou os Assírios, possuíam uma representação humana tão naturalista quanto aquela. O repertório de proposições contrárias e até mesmo vexatórias, dispostas em contrário a esta espécie de representação durante aquele período, esteve ligada sobretudo aos artesãos, cujo propósito era produzir objetos estéticos, capazes de sobrepujar a realidade, iludindo o observador quanto a sua natureza virtualmente “real”.



Uma vez mergulhada no declínio, somente os Romanos manteriam acesas a chama da iconografia desta civilização, apagada quando da divisão do Império em dois e ressurgida, cerca de mil anos depois na Renascença, com destaque em Leonardo da Vinci.

A partir de então, se desenvolveria até o século XIX e entraria em colapso novamente, quando da produção mecânica da imagem, via fotografia; em decorrência do desenvolvimento das Ciências Naturais e do advento da modernidade, tornando a representação tão acessível, que o artesanato que a gerava, perderia sua função economicamente ativa.

É inegável que este evento teria afetado toda a produção “artística” vigente e isolado a gravura de uma ação visando fins meramente econômicos, libertando-a da representação servil da natureza como sua função intrínseca, permitindo-lhe encontrar suas formas de linguagens mais elementares.

Atualmente não é só a gravura convencional que padece pela utilização de meios obsoletos de produção do objeto artístico, a pintura também, na medida em que os novos meios, permitem a produção e difusão com uma liberdade superior, do que aquela proporcionada pela fotografia, tendo em vista que o operador, pode intervir nas imagens a seu gosto e sem qualquer intimidade prévia, com formas convencionais do fazer artístico, produzindo um original de uma base pré produzida.

A partir daí, é possível afirmar que os meios e as formas de representação da auto imagem social de uma época, estão associadas à viabilidade econômica que ela tem, no tempo em que vige, pois atrai o interesse de uma multidão, em busca de um quinhão desta pujança; mas na medida em que perdem viabilidade econômica, passam a atrair mais por suas causas do que pelos seus efeitos, como aconteceu com a gravura.



Nem mesmo a pintura, com a solidez de seu passivo, ameahado ao longo dos séculos as custas do “original” em detrimento da cópia, é capaz de seduzir os usuários das novas tecnologias, ou das formas contemporâneas de expressão artística, só pela “originalidade”, já que ambas teriam rompido com a aura dos meios artísticos convencionais, porquanto eles, seriam heranças de formas caducas de produção de objetos artísticos, vinculadas às modalidades obsoletas de dominação e aferição de valor estético.

Naturalmente quando se menciona o declínio da pintura, isto ocorre somente correlação à produção contemporânea, as pinturas que possuíam valor no passado, não só o mantém, como acima de tudo o amplia.

Não se pode imaginar por isso, que a dissertação proporia o retorno destas formas obsoletas de produção do objeto ou de representação, em detrimento das novas formas de expressão artísticas, ou dos meios tecnologicamente mais avançados, tornando-as responsável pela situação instável das Artes Visuais e das relações humanas, pela sua associação a sistemas de dominação mais despóticos que os anteriores.

Muito pelo contrário, os avanços tecnológicos e a expansão das formas de expressão, contribuirão para a remoção de vícios de pensamento artístico a respeito do original e da cópia, da figuração, da estabilidade e finalmente da superioridade entre os meios, pela exterioridade de seus mecanismos de ação, mesmo que na base de seus discursos exista uma intenção subjacente de avantajarem-se ante os meios que as antecederam, fazendo-as esbarrar nestes mesmos vícios, justificando portanto o uso atual de meios anacrônicos, paralelamente aos novos.

A gravura sempre teve um valor inferior de mercado, porquanto se multiplicava em cópias ou pela fragilidade do papel como suporte instável, em relação à pintura.



E o argumento de que a figuração, como manifestação ligada a representação da superfície aparente, capaz de iludir o fruidor, fazendo-o participar de uma realidade superficial e enganosa, usado atualmente, é quase pueril.

A imprecisão e a incerteza quanto aos destinos e as verdades presentes ou futuras, são características perceptíveis em todos os períodos; em cada um deles, só uma ínfima parte pode ser considerada representativa de seu período e nem mesmo este naco, garante sua validade perene ou suas imbricações futuras.

A narrativa construída para validar as formas de expressão, relativas aos diversos períodos, efetuadas pelos artistas ou por seus intérpretes, é no limite, balizada por uma visão parcial dos fatos, mesmo que no momento de sua vigência, poucas interpretações pudessem superá-las em veracidade aparente, como foi o caso de da Vinci.

Principalmente hoje em dia, quando a Sociedade Tecnológica na qual vivemos, dispõe de um gigantesco banco de dados, que somados aos tradicionais como os bibliográficos, estilham a formação da iconografia Pós Moderna, ou qualquer proposição em milhões de pontos¹, capazes de validar racionalmente todas as interpretações, mesmo que sucumbam em seguida.

En mi Anatomia he escrito como puede la imagen visual renacer en tan pequeño espacio y recomponer en la dilatación de su centro, y en esse centro es donde reside el punto. Esse punto no es materia de la superficie, ni esse punto ni ninguno del universo. Los puntos están en potencia aun quando se unan –suponindo que puedan unirse- y no comprenden parte alguna de superficie. Aunque tu te imagines un todo compuesto de mil puntos constituyendo mil partes da la cantidad total, yo puedo dicerte que cada parte será igual a su todo, y esto se prueba por el cero o nada, décima figura de la aritmética, representada por un 0 para expresar la nada. Pero esse 0, colocado entre la unidad, valdrá diez, y cento se hubiera dos, y asi sucessivamente crecerá el número por decenas conforme se añadan ceros. El en si, no vale nada; todos los nada del universo son iguales a un so nada en cuanto su sustancia y su existência. ²(DA VINCI, apud ABRIL, 1964, p.39).

¹ A rede e o jogo. **Casi Nada - WebMagazine**. Índice julho - agosto 1998 - Índice General Temático - Páginas Centrales. Disponível em: <http://iponet.es/casinada/25rede.htm>.

² Em minha Anatomia, tenho escrito como pode a imagem visual renascer em tão pequeno espaço e recompor-se na dilatação de seu centro, é nesse centro que reside o ponto. Esse ponto não é matéria da superfície, nem esse ponto nenhum do universo. Os pontos estão em potência ainda quando se unem –supondo que possam se unir- e não correspondem a parte alguma da superfície. Ainda que tu te imagines um todo composto de mil pontos constituindo mil partes da quantidade total, eu posso dizer-te que cada parte será igual a seu todo, e isto se prova pelo zero ou nada, décima figura da aritmética, representada por um 0 para expressar o nada. Pois esse zero, colocado entre a unidade, valerá dez, e cem se houver dois, e assim sucessivamente crescerá em número por dezenas, conforme se somem zeros. O em si, não vale nada, todos os nada do universo juntos são iguais a um só nada, enquanto sua substância e sua existência.



O incerto como parte integrante da condição humana é uma premência Pós Moderna e se manifesta neste ideário conjuntural, se subordinando conforme a flexibilidade dada ao conhecimento, que possivelmente voltará a enrijecer-se, como efeito inevitável da vazão do tempo, que mais cedo ou mais tarde conterà esta pletora de interpretações.

Mesmo diante desta condição de instabilidade e interseção característica de época, a dissertação tentou ser relativamente fidedigna, obedecendo a certos critérios de confiabilidade ante a procedência das fontes e pelo aval dado pelas pesquisas qualitativas em Ciências Humanas, que admitem na generalização, um preceito capaz de assegurar componentes de veracidade, aos discursos que relacionam reflexos do particular no todo. (MIGUELIS:1987)

Respeitando a ordem conjuntural da pesquisa prática em gravura convencional, através da figuração, como reflexo de um arranjo convincente, porém desprovido da intenção de abarcar a “verdade” ou o “real” na estampa e por consequência, na dissertação, como conceitos homogêneos ou absolutos.

A mera refutação ou aceitação das realidades empíricas do Pós Moderno hoje, em pouco as altera e mesmo que assim o faça no presente, está ação não garantirá sua validade além dos limites de sua concepção momentânea, independente dos instrumentos e meios, de que se fez uso.



CAPÍTULO 1



GRAVURA E ALGUNS DADOS TÉCNICOS E METODOLÓGICOS ELEMENTARES

Como esta dissertação é acima de tudo, resultado da ação em Gravura e o que dela decorreu, é importante definir logo no início, alguns materiais, técnicas e métodos, utilizados para desenvolver a parte prática, a fim de que o leitor experimentado na gravura, tenha em mente o ponto de vista adotado para sua elaboração teórica.

Além de orientar aquele leitor pouco iniciado em gravura, a respeito de um conteúdo básico e elementar, na compreensão de nomenclaturas e conceitos associados a ela, reinvocadas no transcurso da dissertação, em meio aos capítulos que a compõem.

Neles, o original é minimizado quanto sua superioridade em relação à cópia. A difusão é um conceito desenvolvido a partir da noção de edição. A integridade de uma base para gravura estará associada à dos corpos. E a oposição relevo e sulco, água e gordura correspondem ao ato sexual e tudo que deles advém.

Integridade, original, cópia, edição e difusão, são conceitos encontrados na base da História da Cultura do Ocidente, nos objetos produzidos por e para ele e inevitavelmente nas práticas artísticas, inclusive na gravura convencional, nos motivos que levaram às dissecações e nas relações humanas, em que se destaca o ato sexual.

No final, será a dissertação que alinhavará e condensará o conjunto de dados práticos e teóricos que fizeram parte da pesquisa, constituindo-se num “corpus” repercutido e transformado, porém análogo à gravura e suas estampas, aos desenhos e ao modelo reduzido do corpo humano, donde surgiram os capítulos que compõem esta dissertação.



Como o principal motor da pesquisa é a gravura convencional, Xilogravura, Gravura em Metal e Litografia são representativos e integrantes desta base elementar, constituindo-se num conjunto restrito, que parte de um âmbito mais genérico como o da Gravura e suas múltiplas formas de uso.

Mesmo este conjunto restrito, ainda é de algum modo suficientemente amplo, para desencadear desigualdades, quanto ao resultado final da experiência prática, porém, como desde o início, o objetivo não era produzir obras de arte, mas antes dar continuidade ao aprendizado de gravura e neste escopo de Artes Visuais, para que possivelmente pudesse ser extraído delas alguma reflexão, estas desigualdades fazem parte de “aprofundamentos”, sutis e tão variáveis quanto aos que se processa numa matriz.

A progressão de variáveis possíveis na gravura, impõem uma delimitação constante, já que de sua variedade, poderia exceder-me quanto as possibilidades de uma só matriz, ou de um conjunto delas, no caso de estampas coloridas, o que não era o propósito inicial da pesquisa.

Xilogravura, Gravura em Metal e Litografia, aceitam cada qual, as mais variadas bases para matriz, suportes e tintas; diante das quais, também se pode combinar e extrair uma infinidade de novas variáveis numa progressão numérica praticamente infinita, como é caso dos movimentos humanos, que de uma ordem simples, originam a complexidade das ações do corpo, conforme poderá ser visto nesta dissertação, no capítulo referente aos atos do corpo.

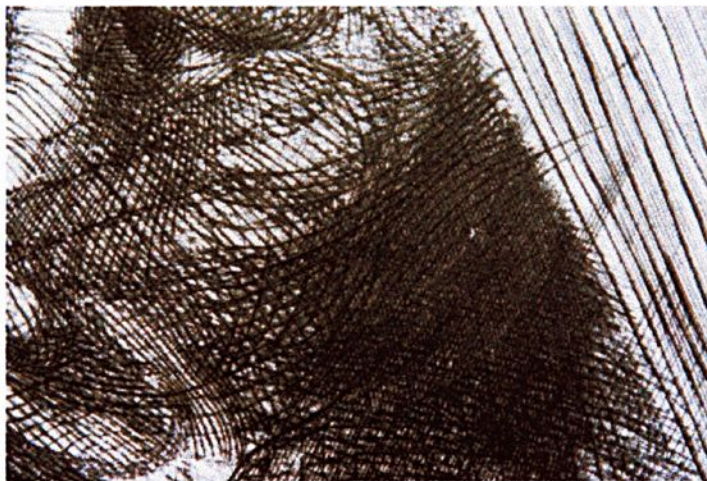
A cor também representou a mesma espécie de obstáculo, quanto a variedade de suas possibilidades, diante disso, restringi cada estampa, a um conjunto de cores que variariam ou não, a uma nova sessão de impressão.





Wilson. **“Promessas de um rosto”**. (1998) Gravura em metal sobre alumínio - água-forte e buril. Papel Hanne-Mülle e Canson. 50,0 x 25,0 (não editada.)

Esta estampa é uma das variantes de matriz e papel, passíveis de serem utilizadas em gravura, sem contar as técnicas de gravação que podem ser misturadas numa mesma matriz.



Detalhe da estampa



Wilson. “Senefelder”. (1998) Litografia com *tousché* a pincel, bico de pena, lápis litográfico e ácido fosfórico. Papel Canson.(cinco provas de cada).

Este exemplo é suficientemente significativo da quantidade de possibilidades que uma imagem tem, quanto ao tipo de solução gráfica e sua maleabilidade.



“Senefelder”, Sucessão de Provas de Estado da litografia com a adição da técnica da maneira negra, transformando-se na estampa “raio X”. Papel Jornal .



Wilson. “raio x”. (1988). Litografia – *Tousche* a pincel, bico de pena, ácido fosfórico, lápis litográfico e maneira negra. Papel Canson, Color Plus, Papel Camurça e Papel Fabriano 50% algodão. 66,0 x 48,0 cm. Edição de 5 cópias.

Além das pequenas edições, foram feitas algumas variações de suportes, em que se incluiu a cor e as texturas, de modo a verificar como a imagem gravada na pedra, reagiria junto à incidência de técnicas diferentes em relação à superfície dos suportes.

O parâmetro adotado para as cores e suportes, tentou respeitar as características da gravação da matriz e partiram de suportes acessíveis no sentido amplo do termo.

Quanto as cores, também as restringi em duas gamas básicas compostas de cores primárias na síntese subtrativa (magenta, cyan, amarelo e preto), da mistura entre elas mais a adição do preto ou do branco (cores pastel) e de cores especiais.

Destes conjuntos abrangentes, aqui sintetizados como bases, tintas e suportes altamente diversificados, foram unidos transitoriamente para dar forma à estampa, como um “corpo”, oriundo da união entre partes, que é a presença e reflexo de um momento transitório.

A gravura convencional restitui a base da intermediação, porque as ações são diluídas pela separação entre os meios, produzindo distorções em relação ao original, semelhantes àquelas aplicadas ao dado histórico, que também se dilui pelas interpretações aferidas a ele ao longo do tempo.

Diante disso procurava caminhar gravando até o limite do que poderia “prever” para a estampa; quando da superfície de gravação surgiam mais perguntas do que respostas, aí sim, operava a impressão.

Este método também visava restringir a quantidade de Provas de Estado, que poderiam surgir durante a gravação, envolvendo-me no infinito de um só dos estados da matriz, desgastando-a, mesmo antes dela chegar à uma gravação satisfatória, multiplicando o dispêndio físico, pela quantidades de dúvidas imanentes dela.

Embora este método contrarie o pressuposto de diálogo constante entre matriz e estampa, ele era adotado somente para o primeiro conjunto de gravação, em que seria importante desenvolver a intuição do sinal gravado e seu possível resultado na estampa.





Wilson. **“Cocorinha”**. (1997) Gravura em metal - maneira negra. Papel Canson e Papel Fabiano 50%. 21,0 x 29,7 cm (edição de 7 provas)

Nas páginas posteriores veremos o processo de metamorfose pelo qual passa uma matriz, transformando uma imagem em outra.





P.E. $\frac{I}{IV}$

"Abirato"

W. 1/50 1901



P.E. III/IV

"Noivado"

Wilson 2001

Wilson. "Noivado". (2001) Gravura em metal - maneira negra e água-tinta Papel Canson e Fabriano 50%. 21,0 x 29,7 cm (sem edição)

Após este primeiro conjunto de gravação a cada dúvida surgida, o processo era repetido, quantas vezes fossem necessárias, independente da quantidade e dos prejuízos que as matrizes poderiam sofrer com isso, em benefício da minha condição de gravador, que seria guiado pelo caminho obscuro que leva à imagem gravada até a estampa.

Algumas imagens contariam com até sete interrupções ou Provas de Estado, mas não poderia exigir de mim o mesmo aprofundamento em todas, até porque a especificidade de abordagem de um só sistema de gravação, ou, uma grande quantidade de Provas de Estado, não garantem sucesso quanto a solução da imagem.

A relativa previsibilidade técnica das estampas, era não só uma condição empírica como uma atribuição profissional que tive de dispor; resultado da minha função junto aos alunos, que como técnico de um ateliê universitário de Gravura, deveria oferecer alguma previsibilidade àqueles que quisessem.

Se por um lado, o conhecimento técnico é limitador, quanto ao seu sentido de aferir um parâmetro, por outro, era também uma proteção saudável diante das condições dadas para a elaboração desta dissertação de Mestrado, em que constava uma pesquisa teórica e a reflexão sobre ela.

Por ter exercido o ofício de técnico por seis anos e viver num período classificado como tecnológico, nada mais natural seria, vislumbrar poética na técnica, não só como predecessora da própria tecnologia, mas sobretudo como parte de uma expressão artística residual, sobrevivente na condição que nos envolve. Ao considerar as impressões uma resposta à condução da matriz, sua instabilidade, revelaria uma instabilidade anterior, localizada em mim mesmo, como seu autor e condutor e a tendência natural seria, a produção de provas com esta característica.



Naturalmente esta proposição pode ser mais facilmente aplicada, quando é o próprio gravador a manipular a imagem por todas as suas fases e caso o objetivo seja extrair da matriz cópias seriadas; quando a fugacidade é o objeto de pesquisa, a estabilidade da matriz seria irrelevante.

Como as gravações e estampas pretendiam ser estáveis, a entintagem da matriz era efetuada de maneira equânime, de modo a possibilitar a produção de uma pequena edição seriada.

No entanto, nem sempre todas as experiências obtinham o mesmo grau de sucesso enquanto edição, embora pudessem ser novamente impressas e transformadas em Provas Únicas.

As Provas Únicas representam uma reação à dominação da edição seriada na Gravura, é aceitar seu aspecto fugaz ou único, como uma espécie de reflexo do comportamento Pós Moderno, na compreensão de sua amplitude.

Quando atinei para o desperdício em ceder a padrões pré concebidos e sacrificar todo dispêndio da conversão de energia psíquica, em mecânica, para dar forma às gravações e às estampas, sendo que, elas ainda mantinham potencial de desenvolvimento; estaria sob a pena de perder o compasso do tempo que daria lastro contemporâneo à pesquisa, caso rejeitasse as provas únicas originadas deste processo.

Estas provas foram normalmente resultado de impressões pouco precisas ou gravações precárias, resultado da inexperiência ou desatenção, mas algumas delas, ainda poderiam tornar-se satisfatórias como impressões únicas, enquanto outras, não teriam conseguido ultrapassar os escrutínios de meu desconhecimento e teriam me servido apenas de provas de acerto, o que não lhes retira o alto mérito, em função da minha ignorância em não saber dar-lhes melhor fim.





Wilson. **“Luz do sol”**. (1997) Gravura em metal - maneira negra.
Papel Fabriano 50% algodão. 1,00 x 0,70 m. Prova Única.

Estas duas reproduções de estampas, fazem parte de um total de quinze, das quais somente sete foram aproveitadas; impressas a partir de uma variação no posicionamento de três matrizes.

Elas representaram a primeira tentativa de gravação e impressão com maneira negra, numa dimensão elevada, por este motivo o índice de acerto foi relativamente pequeno. Na realidade, a experiência girava em torno da verificação do *berçau*, como instrumento de desenho e de produção de meio tom.



“sem título”. Ídem.



Wilson. **“sem título”**. (1999). Gravura em metal – água-forte, água-tinta, ponta seca e maneira negra. Papel Canson. 1,00 x 0,70 m. Prova Única

A primeira reprodução acima deu origem a 10 cópias, que não compraziam as qualidades de uma edição. Por este motivo foram reimpressas em cores diferentes dando origem a mais duas variações, em que uma delas é esta abaixo.

Wilson. **“Turbae verde”**. (2001). Gravura em metal - água-forte, ponta seca, água-tinta e maneira negra. Papel Canson Nacional. 66,0 x 96,0 cm. Prova Única.



Num outro momento, com maior experiência e com as dificuldades contornadas, estas reimpressões transformadas em Provas Únicas não mais manteriam elos com uma edição seriada, oriunda da necessidade em admitir os aspectos opostos, ou mesmo antagônicos ao seu enfoque.

Este momento destinado a verificar os limites do suporte e da matriz, tinham como objetivo obter deles não só as provas únicas, mas também conhecimento real dos limites da gravação e impressão, para ampliá-los e talvez torná-los até seriados.

O relativo rigor da manipulação técnica convencional, que rejeita parte de uma edição seriada, não as invalida, caso ainda mantenham qualidades de impressão e de imagem, aproximando-as da pintura, enquanto produtora de originais.

Como já dito no início da introdução, foi estendido à todas as esferas da pesquisa o parâmetro da generalização, permitindo eleger sempre um conjunto relativamente abrangente como o da gravura convencional, sobre os quais me teria sido dada uma proximidade natural, mas que nem por isso tornariam desprezíveis algumas concepções, até mesmo contrárias à condução da pesquisa, da dissertação e da própria estampa.

Aproveitemos o momento para esclarecer, a partir de onde, esta pesquisa se auto classificou como convencional e por quais motivos assim o fez. Atualmente, Instituições e Mercados admitem-se como partes de um mesmo conjunto, que não elimina as polarizações em função de interesses próprios.

O mercado de Arte e as Instituições que conferem selos de qualidade e de valor para a produção artística deste período, seguem esta mesma ordem e exigem algumas “Convenções” estabelecidas pela confluência de ambos, para padronizar designações que atribuam à produção, certa credibilidade.



Estas “Convenções” embora guiem e auxiliem na definição da obra e dos seus desdobramentos posteriores, não as fazem por completo, o que justifica as flexibilizações quanto a admissão das gravuras esculturas de Laurita Salles e das monotipias, no âmbito da Gravura.

Edição numerada são provas com alto grau de semelhança.

Provas de Estado são aquelas extraídas da matriz e revelam vários momentos de gravação.

Provas de Cor são aquelas destinadas à verificação da combinação de cores entre matrizes, na estampas.

Provas Únicas são aquelas impressões originadas de uma placa sem gravação sobre a qual se pinta e transfere para um suporte a imagem com a tinta ainda molhada, ou mesmo aquelas provenientes de entintagem e coloração “*la poupée*” sobre matrizes gravadas em que a impressão, não possui cópia e finalmente pela sobreposições de matrizes.

Estas convenções parecem banais e simplórias, mas são elementares para a distinção no campo das Artes e da Gravura, onde a originalidade e multiplicidade convivem num linha de interseção tão tênue, que nenhuma “convenção”, é capaz de assegurar a tal credibilidade que pretendem, embora sejam úteis para a compreensão de conjunto.

A edição numerada é quase uma pré condição do mercado de Arte e a cada nova Prova de Estado, poderá ser dada razão a uma nova edição numerada.

No caso das provas de cor, este fenômeno também ocorre, tendo em vista que a cada diferente combinação de cor entre matrizes, podem ser extraídas outras edições diferentes, que variam na superfície, embora partam de uma matriz que em nada se alterou.



A Prova Única é um reflexo da negação do múltiplo, como base da gravura, constituídas sob a égide das edições seriadas; as provas únicas são estampas que de um certo modo desprezam o seu caráter multiplicador ou difusor convencional para ela.

Assim como ocorre com aquelas gravações, cujas conexões perpassam pela escultura, como matrizes corroídas por ácidos, de onde brotam gravações esculturais, mas da qual, não se extraem cópias, negando também e de outra forma, a dominação do múltiplo.

Portanto, as formas de ação oposta, tem menos a função de representar só uma inovação, do que afirmar a oposição, como pressuposto básico da Gravura, e permitir-lhe adaptar-se às mais diversas condições ao longo do tempo, mantendo-a relativamente íntegra, porém transformada.



XILOGRAVURA

Bases para Xilogravura: Madeira de topo (corte transversal da árvore), Madeira de fio (corte longitudinal da árvore), derivados de madeira como o compensado ou Duratex, materiais sintéticos como o micro duro (linóleo)

Ferramentas: Goivas em “V” e m “U” grande e pequena e formões, Buris onglete e raiado n° 35 e n.º 60

Tintas: Para Off-Set e Tipografia

Impressão: Em prensa de torque manual ou elétrica, com barém ou colher de pau.

Suportes: Papéis Industriais como Sulfite, Color Plus, Crepon e Vegetal; Papéis Japoneses para Xilogravura e Couro sintético preto.

A xilogravura foi o primeiro sistema de gravação e impressão do Ocidente, cujo princípio é relevográfico, chamado assim, porque a tinta fica depositada na superfície do relevo (presença), em que seu oposto é o baixo relevo (ausência) e assumirá na estampa, as características de cor e textura do suporte, ou ainda a tonalidade que a antecedia, no caso de estampas coloridas.

As bases de madeira ou compensado a serem transformadas em matriz, normalmente não foram preparadas, seja com lixamento, ou mesmo com aplicação de goma laca em sua superfície, tornando-as “sem identidade” e homogênea; isto porque os veios da madeira interferem na imagem, além das bases selecionadas, já se apresentarem em boas condições de uso, embora trouxessem com elas, alguns sinais da história natural, de sua industrialização e percurso. O Duratex e o Linóleo não possuem marcas naturais, só as de industrialização e acidente, e como nem sempre elas aparecem na estampa, prescindem de preparação.

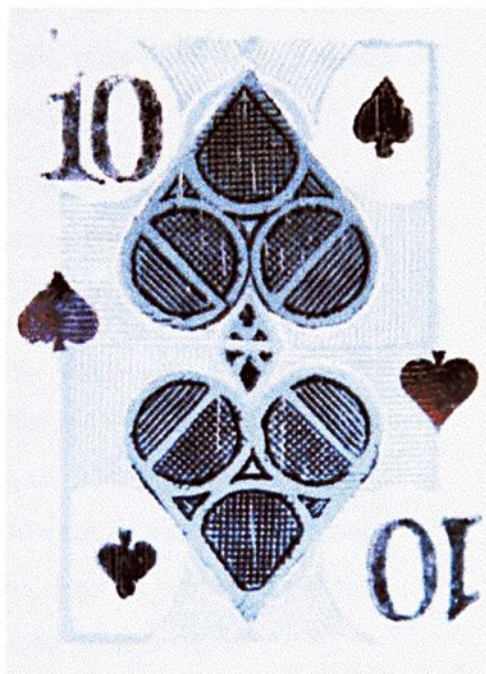




Wilson. “sem título”. (1997). Xilogravura de fio a duas cores. Pergaminho animal. 27,0 x 18,2 cm. (sem edição)

Na metade superior direita se observa as marcas da plaina.

Wilson “**Cartas de baralho**”. (2000) Xilogravura de topo a três cores. Papel Triplex, 280 g. Acabamento: *Hot stamping*. 6,3 x 9,7 cm. (Edição média de 12 provas por naipe, figura e número, impressas frente e verso)



Como podemos perceber, uma placa de xilogravura, não está assim tão ausente de traços culturais quanto poderíamos supor, muitas vezes são eles que originam uma gravação, desde que se tenha condições de “ler” seus sinais naturais ou de percurso.

A atitude em Xilogravura é no mais das vezes irremediável, a subtração que a envolve, extrai partes da matriz, estabelecendo um ciclo de oposição, capaz de fazer brotar a imagem que tem na crueza desta ação, o motor para uma tomada de caminho diferente daquele inicialmente traçado; relativizando a ação de um autor “desejoso” por dominação, os enganos são preferencialmente sublimados.

Côncio disso, evitava fazer um projeto da gravação, não me interessava abrir mais uma ramificação na pesquisa, o desenho não era o principal objeto de pesquisa, embora tivesse fluído em todas as ações e estivesse relativamente satisfeito com aqueles feitos na anatomia.

Quando muito fazia um desenho sobre a placa, a fim de nortear minimamente a gravação, desta maneira ia aprendendo acerca das necessidades das matrizes em relação à técnica e alguns limites de ação, para obter um resultado minimamente satisfatório na estampa.

A realidade da matriz era a ação do mundo “verdadeiro” desempenhando seu papel e a experiência mais importante, para minha sobrevivência e por consequência a da pesquisa.

As vezes sem desenho base algum, a gravação era administrada segundo as limitações do momento, relativas ao pouco conhecimento que dispus em diversas ocasiões, originadas da inabilidade no trato com os meios, que a todos acomete em maior ou menor grau, e que se propagou por toda a pesquisa, inclusive na composição da dissertação.





Detalhe da impressão do veio da madeira

O preto da reprodução da estampa acima é permeado das marcas da madeira, enquanto a de baixo não, porquanto a base é o Duratex, que vem ausente de identidade natural.



Wilson. **"A fronteira"**. (2001)
Xilogravura de fio em compensado
Papel Sulfite. 1,20 x 0,62 m.

Wilson. **"Benção"**. (1998). Xilogravura sobre duratex. Papel Arroz Japonês. 1, 45 x 0,45 m.
(sem edição) gravada sem qualquer desenho base.



GRAVURA EM METAL

Como um último lembrete, este capítulo é desde seu início até seu final, referente à gravura enquanto técnica, diante da qual não podemos excluir a descrição de alguns materiais e métodos que tornaram possível a produção das estampas.

Bases para Gravura em Metal: Cobre, Latão e Alumínio

Ferramentas: Ponta de vídia e *Berçau*, Buris onglete, faca, losangular, língua de gato e raiado nº 35, 65 e 100

Técnicas: Ponta-seca, Maneira negra, Água-forte, Água-tinta e fotocópias eletrostáticas (xerox)

Tintas: Para Gravura em Metal e Off-set

Impressão: Em prensa de torque manual e elétrica

Suportes: Papéis Industriais como Canson e Sulfite, Papéis HanneMülle e Fabriano 50% algodão e Couro sintético preto.

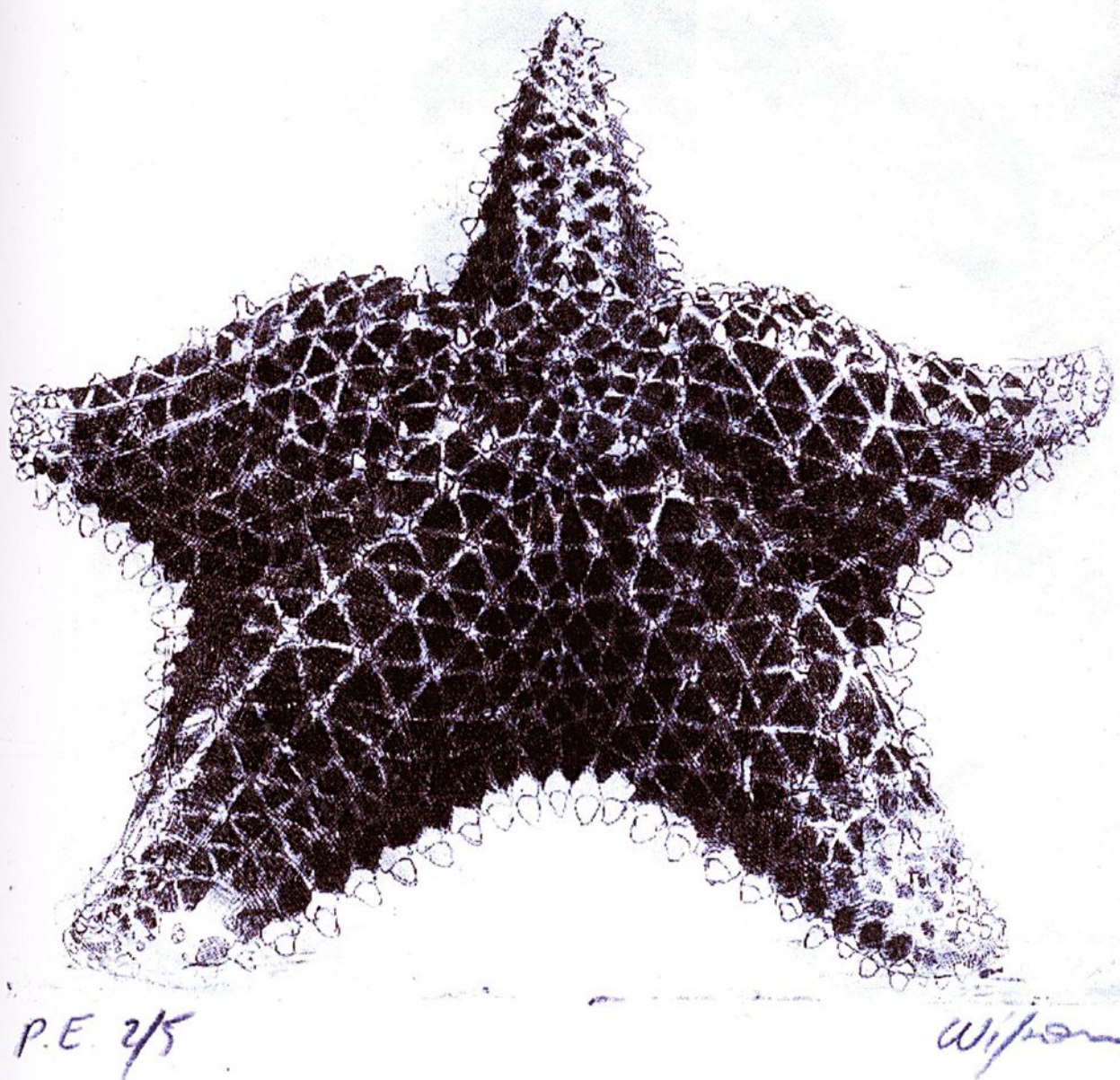
A Gravura em metal está baseada na oposição entre relevo e sulco, como a Xilogravura, porém seu princípio é inverso, ou encavográfico, a tinta estará depositada dentro do sulco (presença) e a superfície estará ausente de incisões.

A superfície assume na estampa, o valor de branco, ou as características da textura e cor do suporte, ou da tonalidade da impressão que a antecedeu, no caso de provas coloridas.

Como numa estampa preto e branco em Gravura em Metal, a ausência de gravação corresponde ao valor do branco; no quesito preparação das matrizes, bem como na xilogravura, não existia a intenção de eliminar as marcas naturais ou de percurso da matriz, embora a eliminação de uma parte delas era inevitável.

Normalmente as marcas que resistiam à preparação com lixamento e polimento, ficavam esmaecidas pela operação anterior, cujo fim era proporcionar uma tonalidade de branco nem tão puro, nem tão escurecido.





Wilson. “Coração vermelho”. (2001)

Gravura em metal - água-forte.
Papel Sulfite. 42, 0 x 28, 0 cm.
Quinto Estado de sete

Pertencente ao álbum “Aventura Moderna”,
como última estampa de sete, que o compõe

Esta estampa foi prevista para possuir um branco suficientemente intenso, para que fosse um
contra-ponto à intensidade de gravação, localizada na estrela do mar, seus pretos e meios-tons.

Se após uma preparação muito modesta, a estampa revelar um cinza excessivamente escuro, a matriz poderá ser novamente lixada e polida, só que comprometerá a gravação; só na água-forte é possível a repetição da operação de preparo, mesmo assim, com algum prejuízo à gravação anterior, que verá seus sinais rebaixados.

Em razão disso, todas as matrizes em metal foram quase sempre preparadas por um lixamento moderado e um polimento suficiente, para obter na cópia uma tonalidade de branco relativo a esta preparação, ou seja nem muito claro, nem muito escuro.

Quanto mais preparada e bem polida fosse a placa, mais puros seriam os brancos, porém o conhecimento desta ordem, não iria dominar sobre a pesquisa.

Embora tenha desempenhado a função de técnico, a importância dada a ela na pesquisa prática, é somente relativa aos seus requisitos elementares, como estabilização e potencial de reprodução, não resultando em preparações demasiadamente complexas ou demoradas ou que desprezassem o acidente como componente plástico.

Minha função era ser técnico de alunos de gravura e esta tarefa era por si só, proporcionar-lhes algum nível de previsibilidade, sem dirimi-los da possibilidade de julgamento próprio, quanto as necessidades individuais de suas matrizes e estampas, independente de um parâmetro de excelência meu, ou da Gravura como Instituição artística.

Estampas conduzidas de maneira tecnicamente excelente, tem o objetivo de trazer benefícios à imagem, no entanto, como já dito anteriormente, a primeira condição real a mim imposta, teria sido a de exercer mediação técnica da matriz e suas estampas, o que implicaria na aceitação das minhas próprias limitações, refletidas nas estampas.





Detalhe

Esta estampa foi fruto de um acidente originado numa vedação precária do verso da placa, sobre o qual já havia feito alguns testes de buril, mas que a princípio, estava destinada a ser apenas o verso de uma água-tinta. A soma dos testes de buril, mais as marcas de pincel, oriunda de uma demão de verniz insuficiente para protegê-la do ácido, estimularam esta estampa. A parte acinzentada que não possui traços, foi originada da corrosão accidental sem o grão da água-tinta.



Wilson. "Meia lua de frente". (1997) Gravura em metal - água-forte e buril.
Papel HanneMülle, Papel Canson. 40,0 x 40,0 cm. (sem edição)

Co-operar com as limitações em todos os campos, desde os intelectuais aos físicos, dos equipamentos, ferramentas e métodos para produzir gravações e estampas, é uma forma de compreensão da gravura como reflexo e extensão do próprio corpo, que como a matriz ou a estampa, são entes materiais, que abrigam um conteúdo etéreo que o repercute.

Acaso mergulhasse no labirinto da extrema excelência, que se sabe, não é via de regra, obra de um só indivíduo, possivelmente não teria terminado a pesquisa e ainda sequer teria tido ânimo de iniciá-la.

Algumas matrizes chegaram a ser gravadas somente uma vez e por conta disso, suas estampas puderam ser consideradas “acabadas” com a obtenção de só uma Prova de Estado, porém o período de reflexão acerca de uma solução gráfica de imagem, pode ultrapassar muitos anos, contrariando uma concepção que a tornou “resolvida”, ou pode ter sido fruto de uma extrema sorte, que somente por uma intervenção, efetivou a solução num átimo, até porque não é só pela perseverança, quantidade ou força que uma imagem é solucionada de modo satisfatório.



LITOGRAFIA

Base para a Litografia: Pedra

Instrumentos e Técnicas: Lápis e crayon litográfico, dermatográfico, tousche litográfico e fotocópias eletrostáticas

Tintas: Para Litografia e Off-Set

Impressão: Em prensa de torque manual

Suportes: Papéis Industriais como Canson, Color Plus, Schöeller, Jornal e Sulfite e Papel Fabriano

A incisão (corte), tão importante para a Xilogravura e para a Gravura em Metal, também pode ser utilizada na Litografia, porém não é deste tipo de ação que provém a imagem.

O princípio da Litografia é o da manutenção de um ciclo de oposição estável, por intermédio da repelência entre água e gordura, fazendo dela um sistema de gravação e impressão, tão sutil, quanto instável, perante as modificações do ambiente exterior.

Diante da instabilidade do meio, as pedras litográficas teriam que ser invariavelmente preparadas e aplanadas, sob pena de que seu desnível, compromettesse a integridade física da matriz, seguindo a exigência de uma pressão cada vez mais exagerada sobre a pedra, afim de extrair-lhes um sinal gravado de modo sutil, compensando com força bruta, um desequilíbrio atribuído à ela no início, ainda na preparação.

Em resumo, a preparação consiste na ação de atrito entre duas pedras, com água, carbureto de silício ou areia, tornando-a plana, porosa e granulada. Quanto maior for o grão menor definição terá a imagem e quanto mais fino mais definido, embora proporcionalmente mais suscetível ao entupimento e à quebra da cadeia, que mantém a imagem estável.





Estes detalhes mostram com maior precisão o resultado obtido com o empreendimento.

Esta reprodução de uma estampa litográfica, corresponde às experiências com *tousche*.

Como não tinha conhecimento prévio de que o grão interferiria na definição da imagem, sobretudo quando utilizada a técnica do *tousche*, granitei a pedra com uma granulação excessivamente grossa, fazendo perder-se toda suas nuances e intensidade de preto. Como forma de resolver o problema, tentei granular a pedra novamente, deixando aparente o “fantasma”, obtendo então um resultado satisfatório para o meu aprendizado, embora quanto a técnica em si, teria deixado a desejar.

Wilson. “**Damas de pés**”. (1997).

Litografia – *tousche*. Papel Opaline nacional 96,0 x 42,0 cm (edição de nove provas)



As litografias com crayon ou lápis litográfico, são geralmente menos suscetíveis ao entupimento, a não ser que o processo de separação que se faz nas áreas engorduradas, das ausentes de gordura, tenha sido manipulada de maneira imprópria, acarretando a emersão de gravações anteriores denominadas de “fantasmas”, interferindo na cadeia de repelência que manterá a imagem a ser gravada estável.

Desaparecendo as marcas de percurso restaram as naturais, que quando existem e não desaparecem da superfície da pedra, não necessariamente influenciarão no resultado da estampa, a não ser que o gravador siga suas formas, porquanto seja a representação, dos estratos pelos quais passou a sedimentação de um bloco de pedra, mas que não interferem no resultado final, por não possuir gordura.

Da mesma maneira que os outros sistemas de gravação e impressão, a litografia, apesar de ser feita sobre a uma matéria dura e pouco flexível quanto a pedra, é suficientemente maleável, a ponto de permitir alterações, que tornem uma imagem insatisfatória, numa outra estampa, com uma imagem mais bem concebida

E bem como nas anteriores, procurou-se levar o processo de gravação até seu limite, para proceder o processo de impressão, para evitar o desgaste prematuro da matriz, afinal a seção de impressão é para ela sempre desgastante. Mesmo durante estas seções, foram feitos testes em um círculo restrito de papéis e cores, até que a estabilidade da matriz começasse a ficar comprometida.

Neste instante, teria que optar entre a recuperação da cadeia original de repelência na matriz, comprometida pela impressão de cópias, ou então encerrar a imagem numa edição e re-trabalhar a pedra com seus poros entupidos, sob uma nova ordem, de modo a torná-la uma outra gravação acompanhada de uma outra edição diferente da anterior.





Wilson **"sem título"**. (1996). Litografia - lápis dermatográfico. Papel Canson.
42,0 cm x 28,0 cm (Edição de cinco provas)

Esta reprodução de estampa, foi a primeira matriz gravada em todo trabalho prático. A pedra foi granitada com grão de areia, porém a distinção entre áreas afim com a gordura e às avessas não estavam suficientemente estáveis, gerando uma edição muito pequena e variável.



Detalhe da reprodução acima

Como a Litografia é aquela que exige maior dispêndio físico para a obtenção de uma imagem e de sua edição seriada, desde o início da pesquisa, privilegiou-se o início por ela, afinal, todo início é sempre mais vigoroso, porque pouco prudente, porém quando da substituição da capoeira para o ato sexual, como regente da imagem, não segui este princípio.

Mas de modo geral, deixar as litografias para o fim da pesquisa seria uma espécie de imprudência, tendo em vista que os finais, representam uma atividade maior do intelecto e menor do físico, porque com o tempo, a ação física arrefece.

Assim, descrevendo alguns detalhes acerca dos materiais e dos métodos, procura-se tornar mais simples a compreensão da maneira, segundo a qual, estes dados empíricos da gravura foram conduzidos e as bases para serem integrados à condução das dissecações, dos resíduo e dos atos do corpo, como reflexos teóricos da prática que as fizeram surgir.



CAPÍTULO 2



DISSECAÇÕES E ALGUNS DADOS TÉCNICOS E METODOLÓGICOS

Os ressurgimentos tão comuns nas Artes Visuais contemporâneas e que serão abordados nesta dissertação, referem-se aos elos que ligam passado e presente, mas não terão o objetivo de fazer ressurgir a prática das dissecações, para os estudos a respeito do corpo humano para as Artes Visuais como um todo e nem mesmo reivindicar primazia quanto a veracidade dos resultados da pesquisa, em razão de ter sido fruto de uma experiência com o original, na fonte, mas reivindica esta experiência como base da minha formação, independente da carga negativa atribuída a esta classe de estudos para as Artes Visuais.

Nos capítulos posteriores veremos a partir de onde a concepção da proximidade com o original se enraíza nas Artes Visuais e como ela está relacionada à mediação e ao corpo humano, enquanto objeto e veículo artístico no mundo contemporâneo; no entanto, embora o princípio das dissecações estejam na base do conhecimento do Ocidente, porque respondem a uma necessidade de distinção, classificação e aprofundamento, aqui ela estará ligada à gravura convencional, como forma viva de obtenção de imagens, a partir de incisões de superfície.

As primeiras dissecações no Ocidente teriam sido provenientes de mediação, o que de certo modo, justifica a intermediação como um dos principais objetos a permearem a dissertação e todo trabalho prático, como um aspecto do contato entre corpos, posto em foco a todo instante, na condução de um conjunto de experiências individuais exteriorizadas, que ao estabilizada entra em declínio, como expressão de um imenso e intrincado sistema, do qual nós e o planeta somos espécies de meios.



A gravura convencional como principal objeto de investigação desta pesquisa, tem na sua base a intermediação mecânica, o que implica em admiti-la como uma extensão artificial do corpo, predecessora das formas de multiplicação da imagem, sobretudo se considerarmos a hipótese da existência de uma alma, que anima os corpos e por consequência os mecanismos.

No caso específico das dissecações, é importante esclarecer algumas coisas sobre sua prática na pesquisa, que embora visualmente direta, tinha na ação de dissecar, a mediação da Prof.^a Dr.^a Mirna Duarte Barros, co-orientadora da pesquisa, e de um atlas de anatomia, de modo a complementar genericamente, as explicações quanto aos grupos funcionais, a representação científica de seus posicionamentos no corpo e sua relação com seus movimentos, que não devem ser confundidos com os atos, aos quais a dissertação se refere.

O próprio desenho também é uma espécie de intermediação elementar porém mais instantânea, mas não menos artificial entre algo e o semelhante, quanto é o corpo, quando media as relações dos seres humanos com os de seu gênero, já que por trás dele, podemos estar ocultos embora presente.

O corpo humano do qual trata esta dissertação então, não poderia partir de outro princípio que não fosse este, não só pela gravura como foi explicado anteriormente, mas também pela condição legal, que envolve esta classe de estudos, impedindo as Ciências Médicas, de permitir que profissionais inabilitados como eu, administrem qualquer tipo de manuseio em corpos ou peças anatômicas.

O corpo humano como entidade física e orgânica de seu gênero, é uma totalidade estruturalmente equilibrada e funcional entre as partes, interligadas a seus conjuntos funcionais, que por sua vez se ligam a outros, formando a integridade que dá articulação ao todo.



Voltemos ao componente das generalizações; este todo representado pelo corpo humano é composto por sistema nervoso, arterial, vascular, muscular, cartilagenoso, ósseo e assim por diante, dentro dos quais, teria sido eleito um conjunto abrangente, porém ainda restrito composto de ossos, músculos e tendões, como ocorreu na gravura.

A utilização deste parâmetro implicou na definição de três Regiões, capazes de sintetizar e reunir, variados grupos funcionais, os músculos, seus tendões e os ossos isoladamente, possibilitando a análise do todo à parte.

Região Inferior

Compreende os ossos, músculos e tendões associados entre coxa, perna e pé.

Região Intermediária

Compreende o quadril e a musculatura do assoalho pélvico.

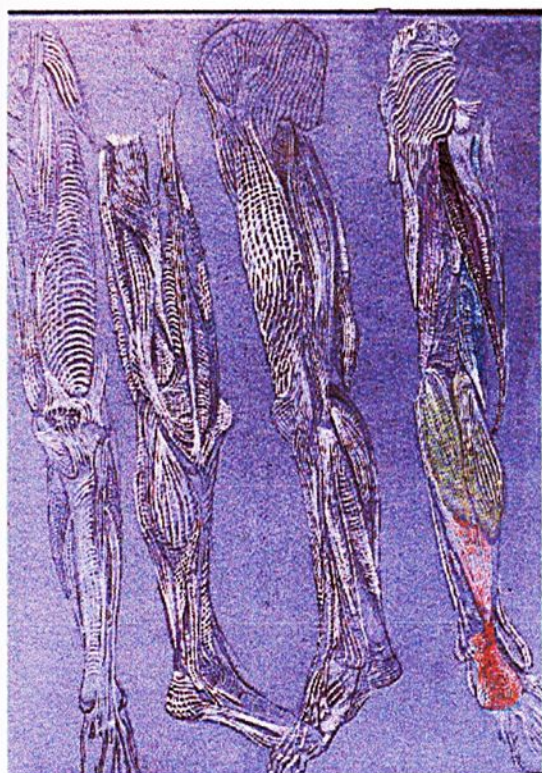
Região Superior

Compreende a coluna vertebral, costelas, escápulas, clavículas, membro superior e ossos do crânio e das mãos, com seus músculos e tendões associados, menos da cabeça e das mãos.

Como totalidade, a divisão do corpo humano em Regiões foi o início do processo de dissecação, embora não tivesse sido feito ainda nenhum “recorte”, esta divisão “virtual” pode ser considerada seu início, cujo objetivo seria separar certos conjuntos em partes, para deles obter desenhos, capazes de servir como base para a elevação de um modelo reduzido do corpo humano.

Diante da complexidade destas conexões entre Regiões e por conseguinte entre ossos, músculos e tendões, os estudos anatômicos através do desenho, se iniciaram pelos ossos pertencentes à coleção do Departamento de Morfologia da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, porém como estes ossos pertenciam à corpos diversos, o estudo isolado de cada um deles, por mais aguçado que fosse, não permitiria o conhecimento de seus encaixes no conjunto, a partir de suas formas isoladas.





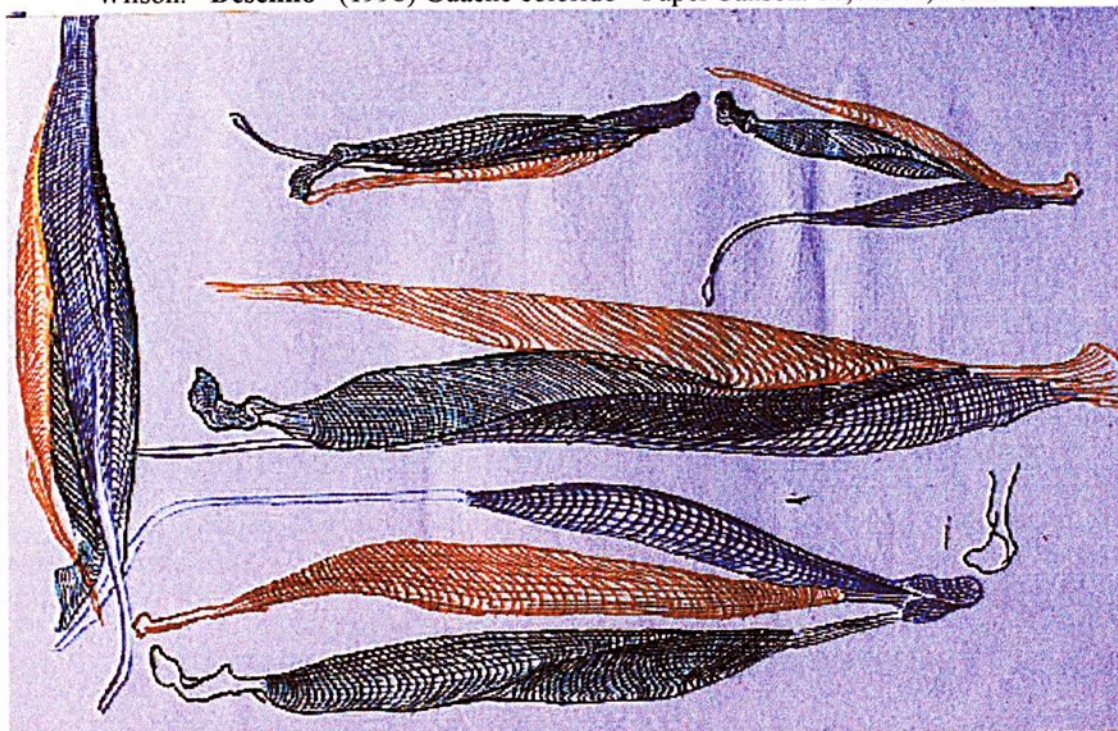
Wilson. **"Desenho"** (1998). Ponta de prata, guache branco, caneta esferográfica colorida. Papel preparado com água, cola coqueiro e óxido de zinco. 29,7 x 21,0 cm



Wilson. **"Desenho"** (1998) - Guache colorido sobre Papel Canson . 48,0 x 60,0 cm.

Estes desenhos representam uma pequena parte de tudo que foi feito e o de cima à esquerda, mostra uma peça anatômica da perna em quatro dimensões, enquanto o da direita mostra o enfoque na coxa em duas dimensões e o abaixo, um grupo muscular anterior da coxa em quatro dimensões, exemplificando o parâmetro de análise genérico, que mostra cada parte como um todo, sempre superficial.

A cor foi introduzida para estabelecer códigos que permitissem identificar a parte no todo.
Wilson. **"Desenho"** (1998) Guache colorido - Papel Canson. 60,0 x 48,0 cm.

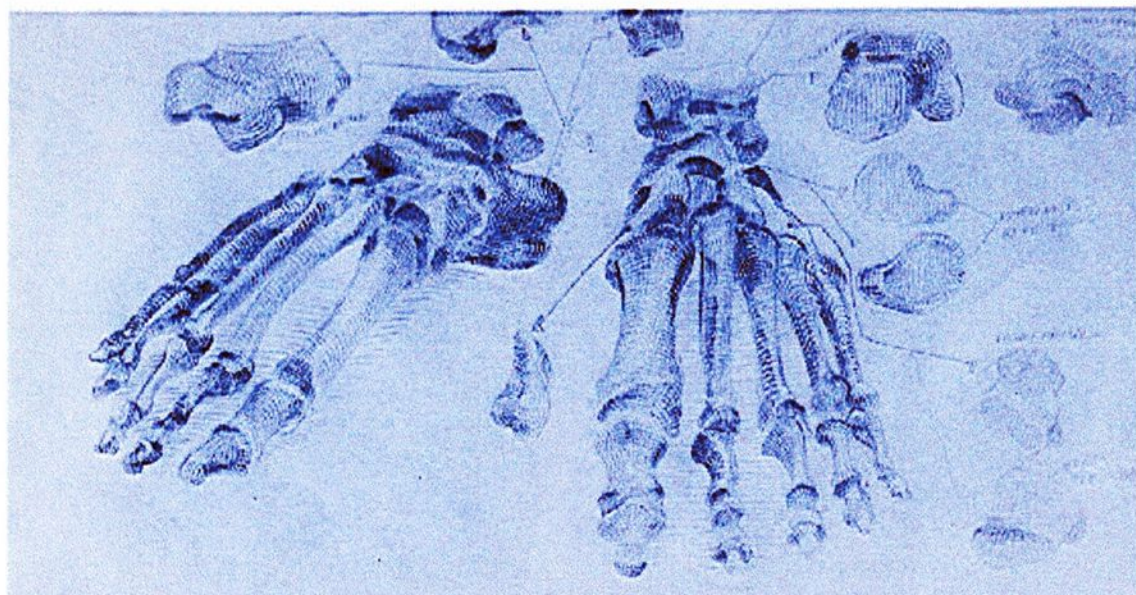




Wilson. **“Reprodução do caderno de desenho aberto, com a representação em quatro dimensões dos ossos da Região inferior como fêmur, tíbia e fíbula”** (1997). Guache azul e branco e nanquim. Papel Fabriano 50%, Triplex e Canson, em tamanhos variados, preparados com água, cola coqueiro e óxido de zinco com pigmento preto para dar tonalidades cinzas.

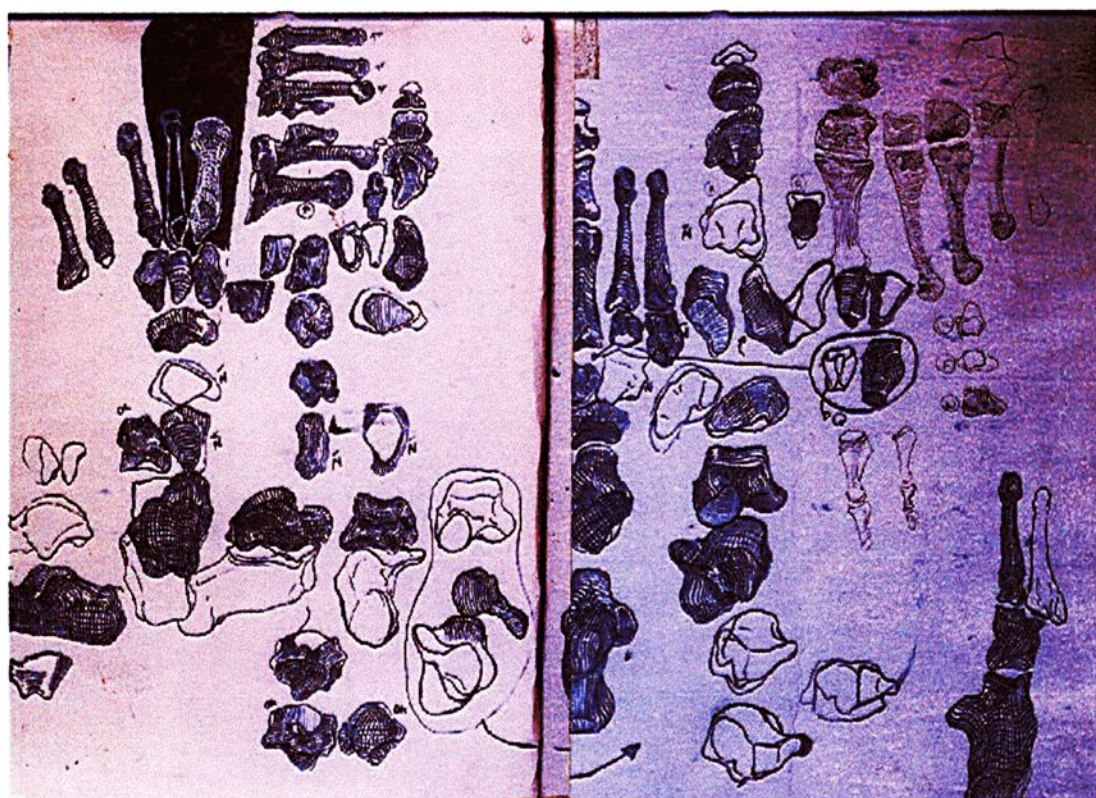
1,20 x 0,80 cm (tamanho total do caderno aberto)

Esta reprodução mostra como intuía os possíveis encaixes entre os ossos.

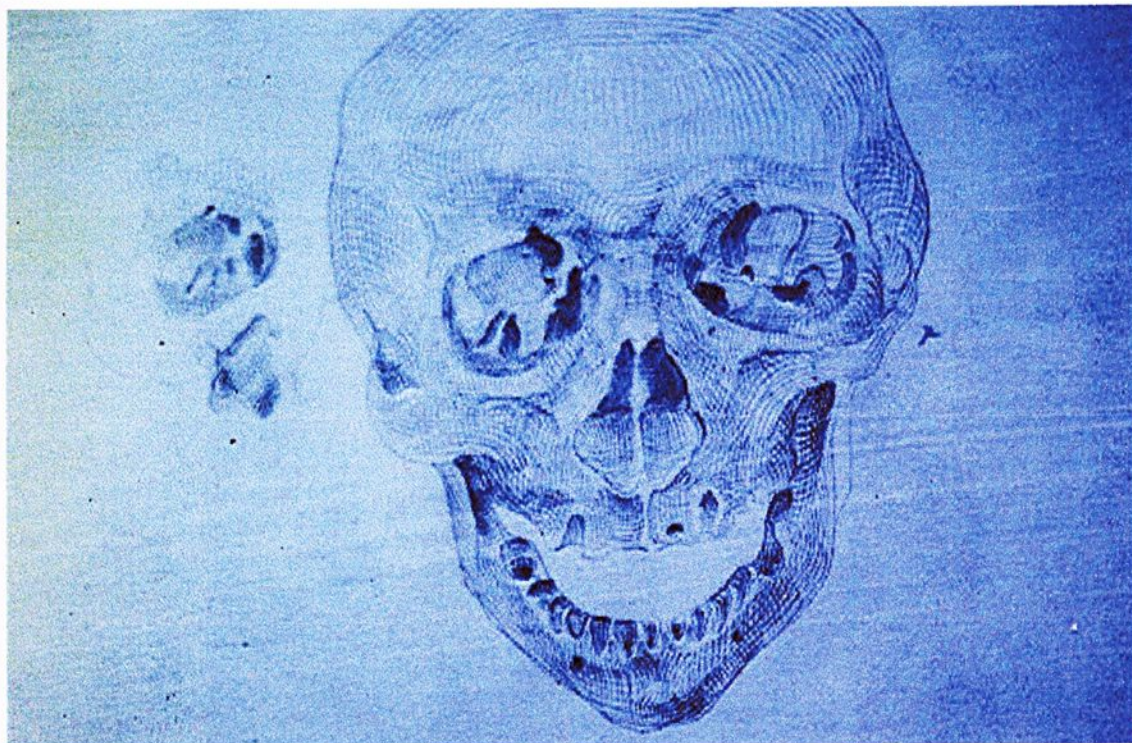


Wilson. **“Desenho do conjunto do pé”** (1996). Ponta de prata - Papel preparado com água, cola coqueiro e óxido de zinco com pigmento preto. 29,7 x 21,0 cm.

Estas duas reproduções correspondem à Região inferior e demonstram as tentativas de compreender o encaixe entre os ossos, sem conexão com os músculos.

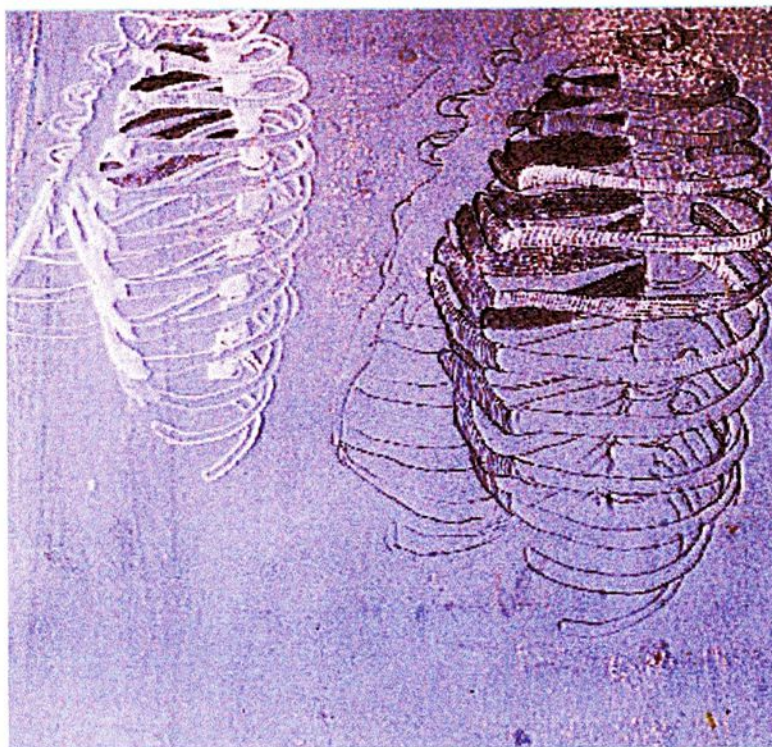


Wilson. **“Reprodução de outro caderno aberto apresentando desenhos dos ossos do pé separados”** (1997). Guache azul - Papel Canson sem preparação e com ela. 1,20 x 0,60 m.

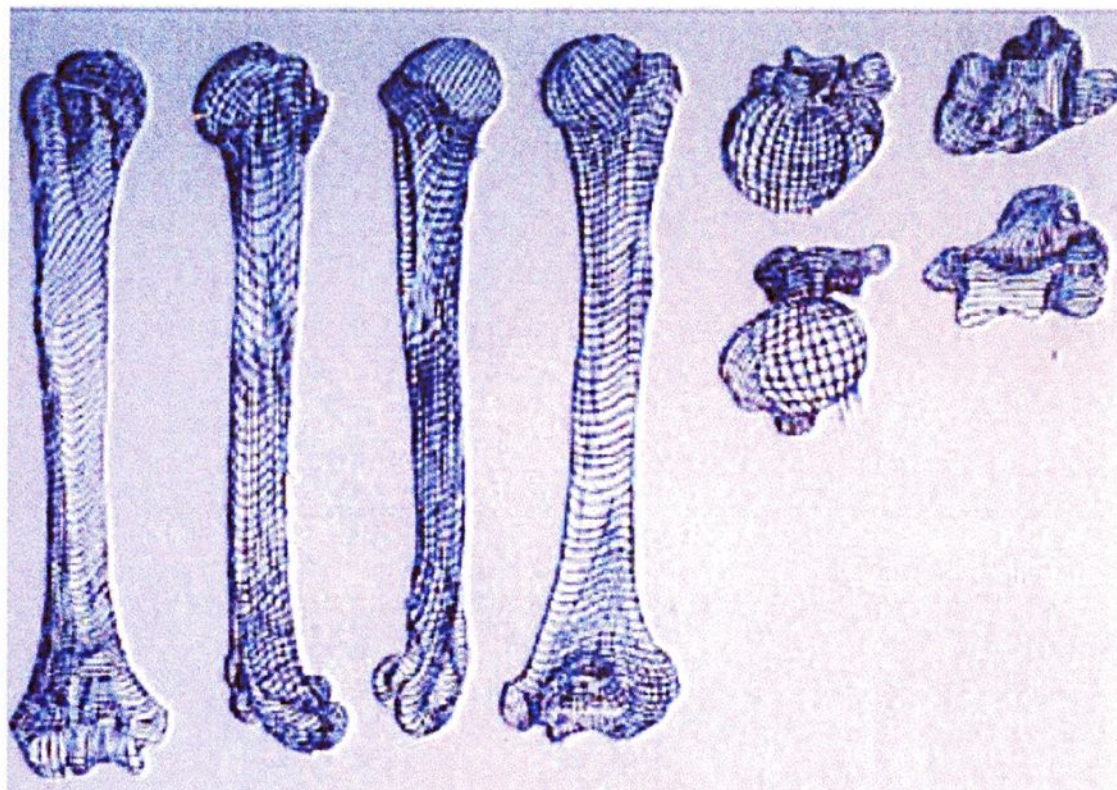


Wilson. **“Desenho do crânio”** (1996). Ponta de prata - Papel preparado com água cola coqueiro e óxido de zinco. 29,7 x 21,0 cm.

Estes desenhos representam a Região superior e como é possível notar pelas técnicas usadas até aqui, na medida em que eles iam sendo feitos, os materiais para viabilizá-los, também iam sendo experimentados, até que pudessem unir execução, simplicidade e forma.



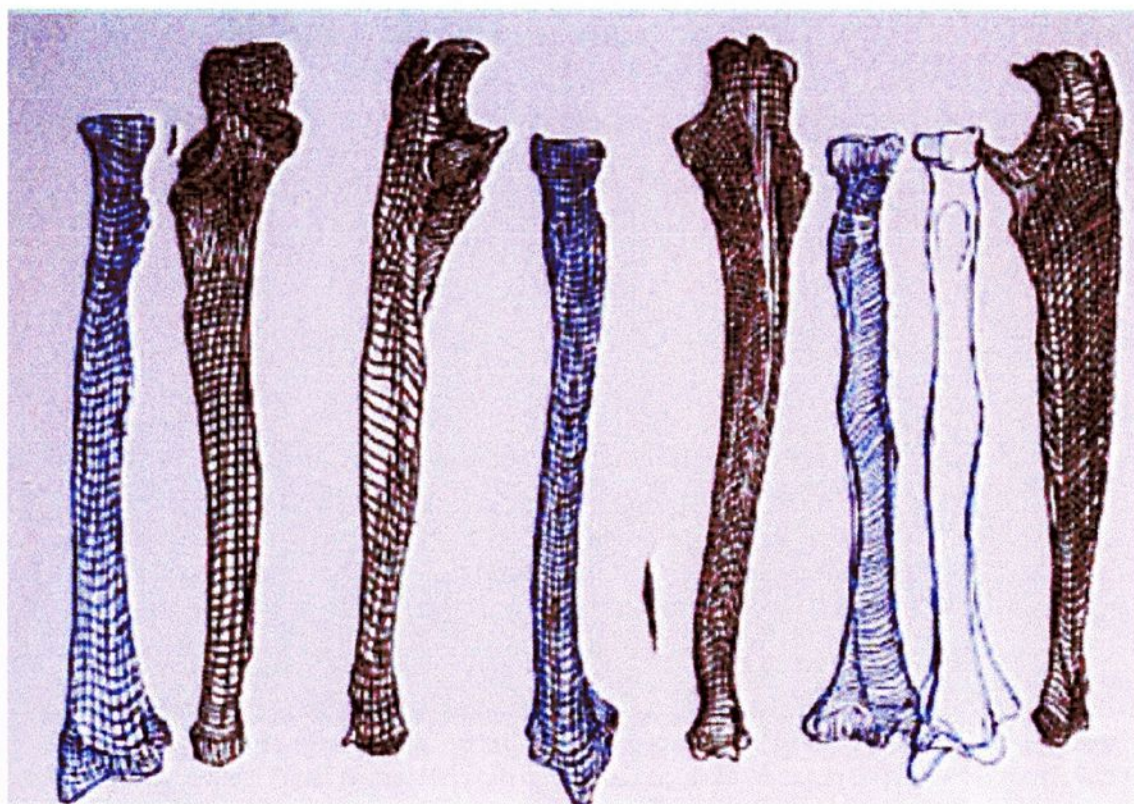
Wilson. **“Desenho das costelas”** (1999). Caneta esferográfica preta e guache branco - Papel preparado para ponta de prata. 48, 0 x 48,0 cm.



Wilson. **“Desenho do úmero”**. (2000). Caneta tinteiro - Papel Canson. 60,0 x 48,0 cm.

O desenho acima representa seis dimensões do mesmo osso, enquanto o debaixo representa quatro de dois ossos diferentes e seus possíveis encaixes. Aqui fica mais clara a construção do desenho, com uma malha que lhes dá luz, sombra e volume, com base num claro-escuro em linhas curvilíneas extensas.

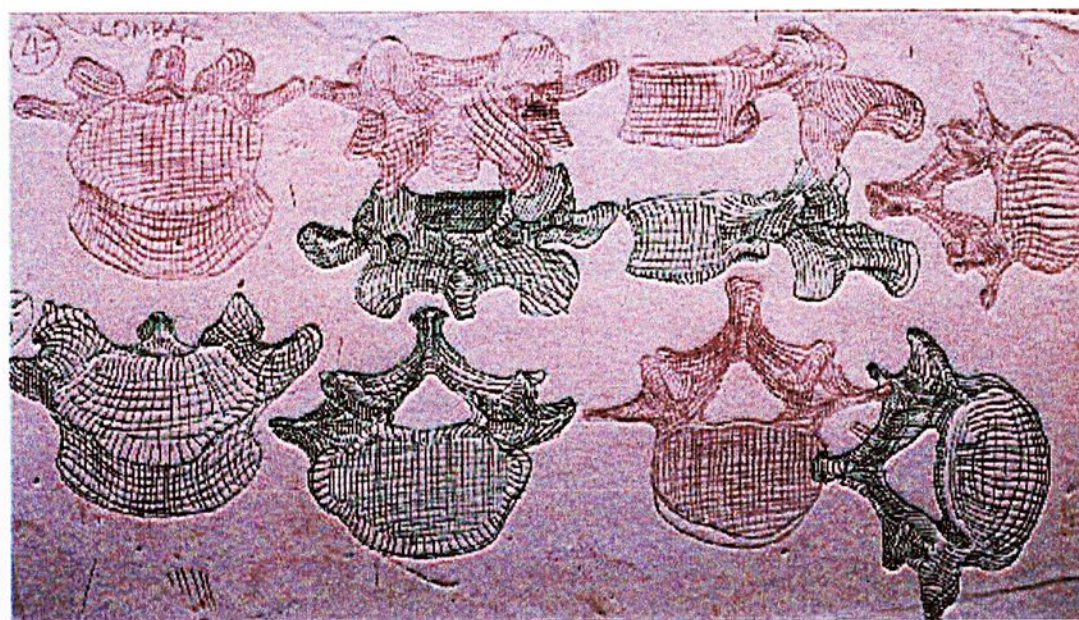
Wilson. **“Desenho do cúbito e do rádio”** (2000). Guache azul e preto - Papel Canson. 60,0 x 48,0 cm.





Wilson. **“Desenho das escápulas”** (1999). Guache azul e branco - Papel preparado com água, cola coqueiro e óxido de zinco e pigmento preto. 60,0 x 48,0 cm.

Estes dois desenhos foram feitos em quatro dimensões e bem como os outros, demonstram com relativa clareza, a malha estrutural que preconiza e viabiliza a construção do modelo reduzido, num modelo mecânico dos “*shapes*” e da malha vetorial de construção do volume na modelagem 3D da computação gráfica.



Wilson. **“Desenho da quarta e da quinta vértebra lombar”** (1999). Ponta de prata e caneta esferográfica verde - Papel preparado com água, cola coqueiro e óxido de zinco. 48,0 x 15,0 cm

Se recorresse aos esqueletos montados, cujos ossos eram de um mesmo corpo, ainda assim não conseguiria saber acerca de seu posicionamento no contexto de seu conjunto no corpo, pois ossos, músculos e tendões estão de tal maneira imbricados, que sua visualização segura só seria possível nas últimas camadas de dissecação, com a desinserção dos músculos mais próximos a eles.

Bem como os ossos; os tendões e os músculos representados também com desenhos, foram obtidos a partir de peças anatômicas provenientes da coleção do Departamento de Morfologia, porém unidos a uma mesma peça anatômica.

Os músculos foram dissecados em até duas peças anatômicas, correspondentes a cada Região, não se objetando quanto a qualquer um dos lados (esquerdo e direito), embora a maioria deles necessitasse tão somente de um dos lados.

As peças anatômicas correspondentes a cada Região, foram desenhadas quantas vezes fossem necessárias, até que sua conformação global pudesse ser minimamente compreendida.

Uma vez ultrapassado este obstáculo, seriam efetuadas desinserções dos músculos mais superficiais, após o que seriam desinseridos de sua origem como partes e desenhados como um todo, em quantas dimensões fossem necessárias.

Ao fim delas, caso algum problema de compreensão fosse suscitado, recorria-se à segunda peça anatômica, recomeçando todo o processo;

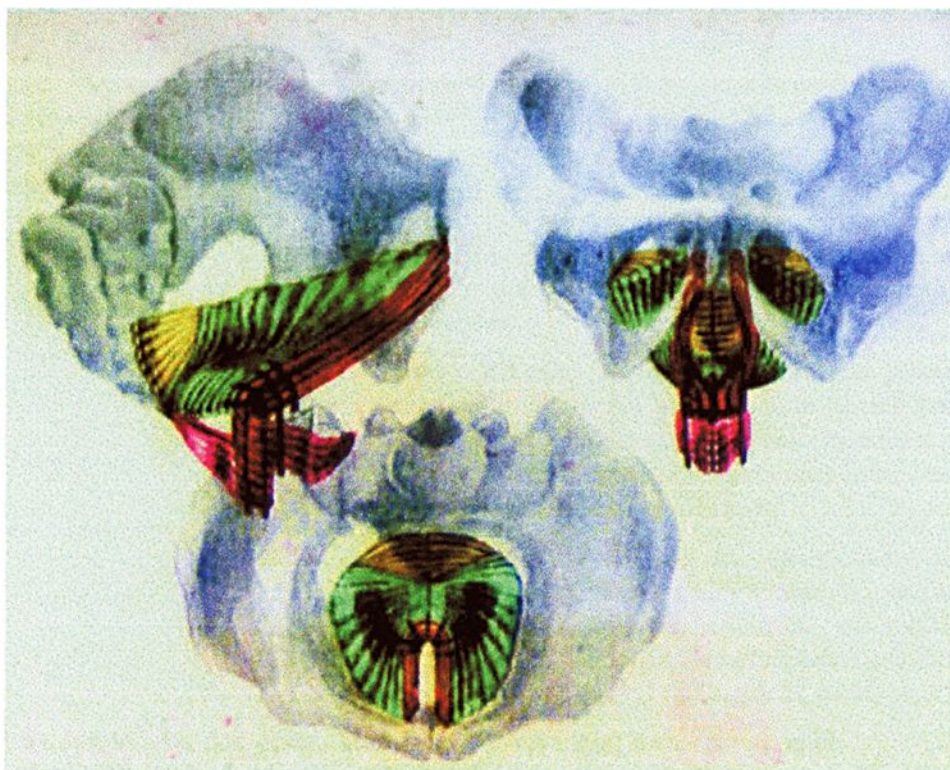
Antes de prosseguirmos, é importante fazermos uma pequena digressão para que o leitor compreenda por qual motivo se usa as expressões peças anatômicas ao invés de corpos humanos.





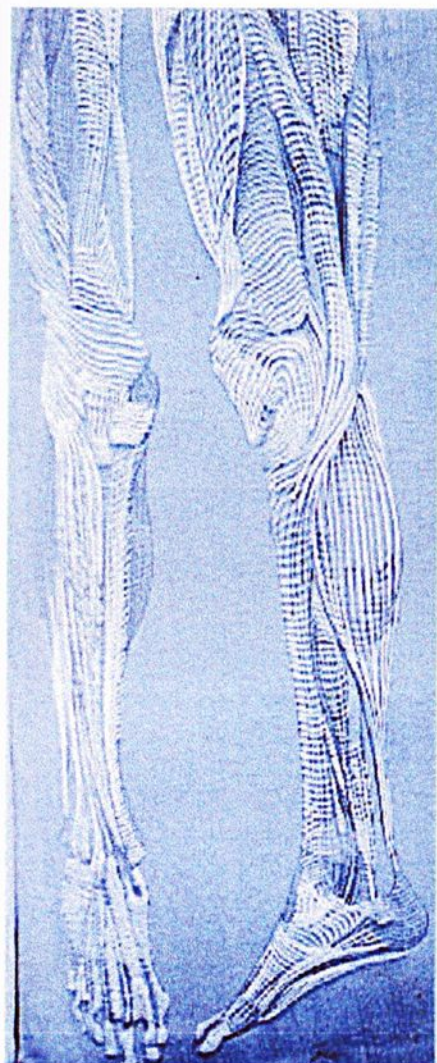
Wilson. **“Desenho do braço e 1/2 do tórax”** (2000). Caneta hidrocor - Papel jornal. 48,0 x 66,0 cm

Estes desenhos são referentes às Regiões superior e intermediária e representam uma peça anatômica com a pele e a tela subcutânea retiradas, feitas em cor, para a partir da visão genérica, ser iniciado o processo de distinção e compreensão das partes.



Wilson. **“Desenho da bacia com a musculatura do assoalho pélvico”** (1997).
lápis de cor - Papel Canson Papel Vegetal. 29,7 x 21,0 cm.

Grafite e



Wilson. **"Desenho"** (1998).
Ponta de prata e guache branco -
Papel preparado com cola coqueiro,
água e carbonato de cálcio.
21,0 x 32,0 cm



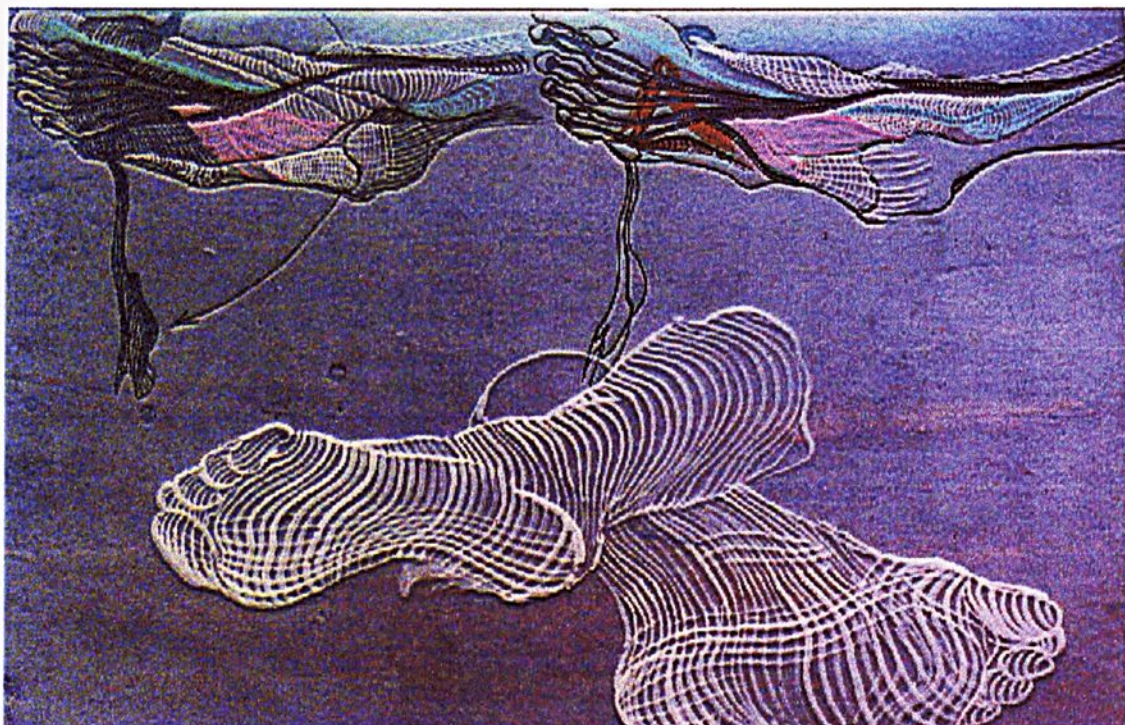
Wilson. **"Desenho"** (1998). Guache colorido - Papel Canson,
60,0 x 48,0 cm.

Estes dois desenhos se referem à Região inferior e refletem dois estágios da pesquisa prática com as dissecações.

Como o desenho à esquerda foi um dos primeiros, ele partia de uma solução gráfica muito semelhante àquela adotada por Leonardo da Vinci, embora com a diferença de o claro-escuro ser representado com linhas curvilíneas em ponta de prata e guache branco.

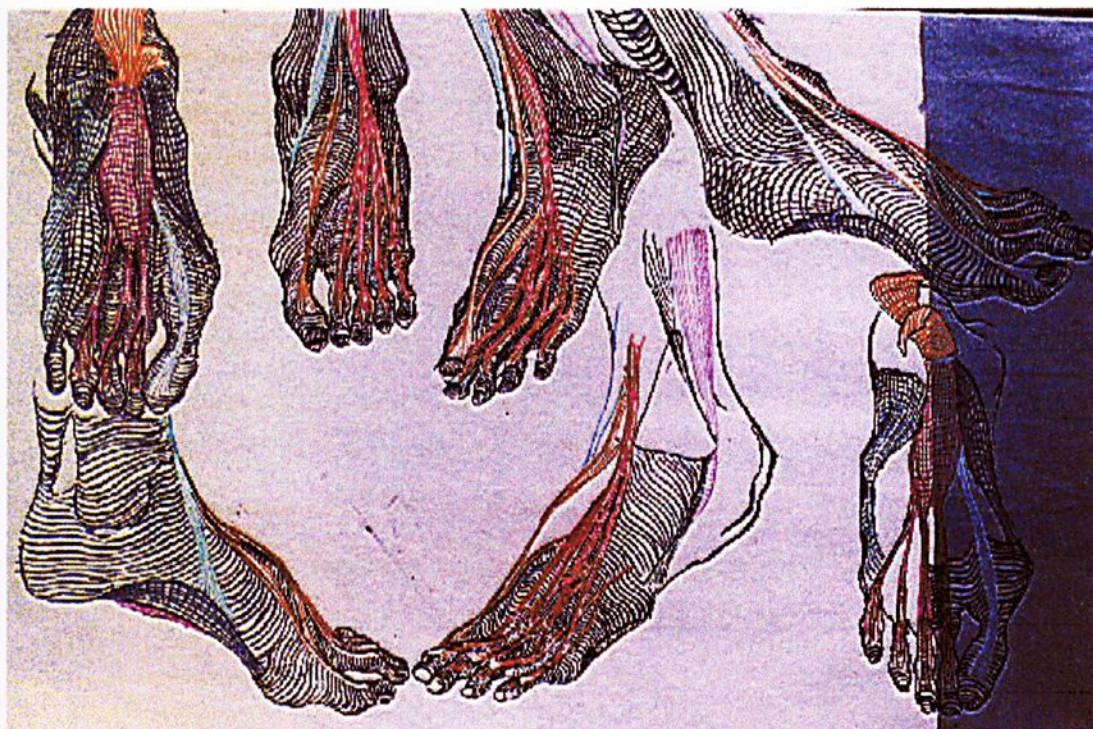
Esta forma de resolução foi abandonada, porque a distinção das partes ficavam claras no momento do desenho, mas não eram eficientes na sequência da dissecação, posto que num emaranhado de linhas, ficava praticamente impossível distinguir as partes no todo.

Quando da introdução das cores, as formas de distinção tornaram-se mais claras e suprimiam, o duplo trabalho de construir a sombra e posteriormente a luz, além do pincel ser infinitamente mais maleável, permitindo a desenvoltura da malha que estruturava luz, sombra e volume.



Wilson. **“Desenho”** (1998). Guache colorido - Papel preparado com água, cola coqueiro, óxido de zinco e pigmento preto em Papel Fabriano 50%. 60,0 x 48,0 cm.

A reprodução acima, mostra a única peça anatômica dissecada da pele ao osso; no desenho do topo vemos a tentativa frustrada, por causa do ressecamento excessivo e o da base representa os estratos musculares e os tendões do pé.



A reprodução abaixo é relativa ao desenvolvimento das dissecações da peça anatômica em boas condições de manuseio. Wilson. **“Desenho”** (1998). Guache colorido - Papel sem preparação com $\frac{1}{4}$ preparado.

60,0 x 48,0 cm

Para que um corpo humano seja considerado íntegro, é importante que se mantenha inviolável, uma vez ausente esta condição, ele passa a ser considerado um objeto e sua integridade, pressuposta pelos sentidos de localização interior e exterior, tão usuais para expressar a individualidade dos corpos, são substituídos por sentidos remissivos a planos, com base na posição anatômica (corpo ereto, mãos espalmadas para frete e pés frontais), segundo a coluna vertebral e o ventre.

Àqueles músculos com inserção posicionada na parte superficial, estão próximos à visão iminente, enquanto que se a origem for mais profunda, é assim em relação a seu antecessor, mas ainda superficiais em relação aos procedentes. Os músculos cuja origem estivesse nos ossos, seriam, localizados como mais profundos em relação aos outros que antecederam, permanecendo ligados à peça, até que as progressivas dissecações permitissem a visualização, seguindo ao longo dos desenhos até o momento da desinserção. Quando se chegava na origem de um músculo em sua porção óssea, ele era desinserido e desenhado como um todo em até quatro dimensões, embora tivessem sido parte de um conjunto maior.

No final desta coleta de dados, foi obtida a descrição sob a forma de desenhos, das três Regiões do todo à parte, suas relações com os músculos e tendões associados, permitindo a verificação do posicionamento dos ossos em conjunção ao seu sistema muscular, imprescindíveis para a elevação do modelo reduzido do corpo humano, em que das partes pudéssemos retornar ao todo. Quantitativamente foram representadas a maioria dos ossos, músculos e tendões associados ao corpo humano, desprezando-se aqueles, cujas dimensões fossem tão ínfimas, que não suportariam manter suas proporções durante a modelagem em redução.

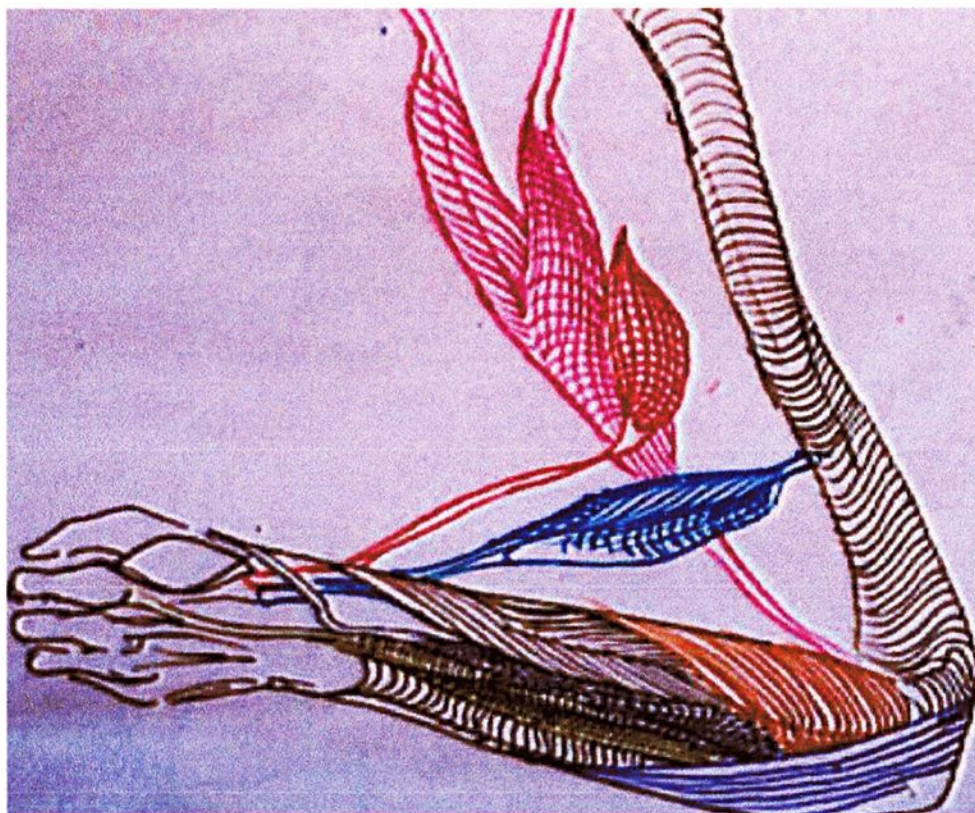




Wilson. **“Desenho da peça anatômica do braço sem dissecação”** (1999)

Caneta hidrocor - Papel jornal. 60,0 x 48,0 cm.

Como vemos no desenho acima, o bíceps na cor rosa é aparente na peça sem dissecação, e sua inserção é profunda em relação ao músculo deltóide em laranja, mas mais superficial que sua origem, tendo em vista que todos os músculos que o circundavam, já teriam sido desinseridos, enquanto ele ainda permaneceria, até que os músculos do antebraço fossem dissecados.



Wilson. **“Desenho da peça anatômica do braço com os músculos do úmero dissecados”** (2000)

Guache colorido - Papel Canson. 60,0 x 48,0 cm.

Todo o instrumental utilizado para a coleta dos dados sob a forma de desenhos, foram convencionais e só aparecem neste instante, porque a reprodução dos desenhos nas páginas anteriores já os indicava com alguma precisão.

Desenho: Guache, pincéis, canetas hidrocor, canetas esferográficas coloridas, grafite de lápis e ponta de prata.

Suportes: Restos de papéis Triplex, Fabriano e Canson, Papel vegetal e papel jornal, utilizados na sua crueza, como também preparados só parcialmente ou ainda, com superfícies preparadas com uma composição de carbonato e óxido de zinco, cola de resina vegetal e água, para permitirem o desenho com a ponta de prata.



O MODELO REDUZIDO DO CORPO HUMANO

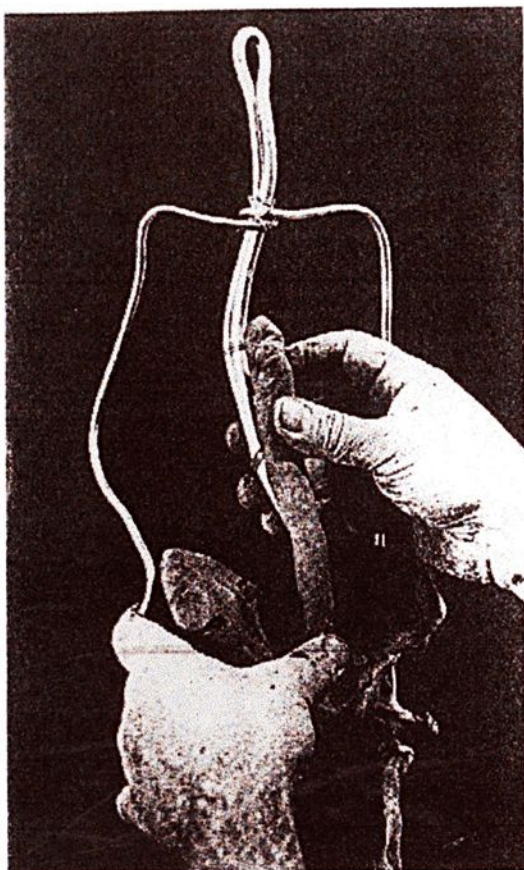
De posse dos desenhos das Regiões e das partes que as compunha, foi realizado a elevação de um modelo reduzido que de alguma maneira aferiria uma outra realidade aos desenhos, posto que a condução das linhas visavam provê-los de luz, sombra, e volumes.

Facilitando seu ressurgimento na modelagem, partindo de uma malha estrutural muito utilizada nos programas de modelagem tridimensionais da computação gráfica, cuja origem remonta os desenhos alemães da Renascença, sobretudo os de Dürer e de Cranach, em que a linha é luz, sombra e volume, conforme veremos no próximo capítulo.

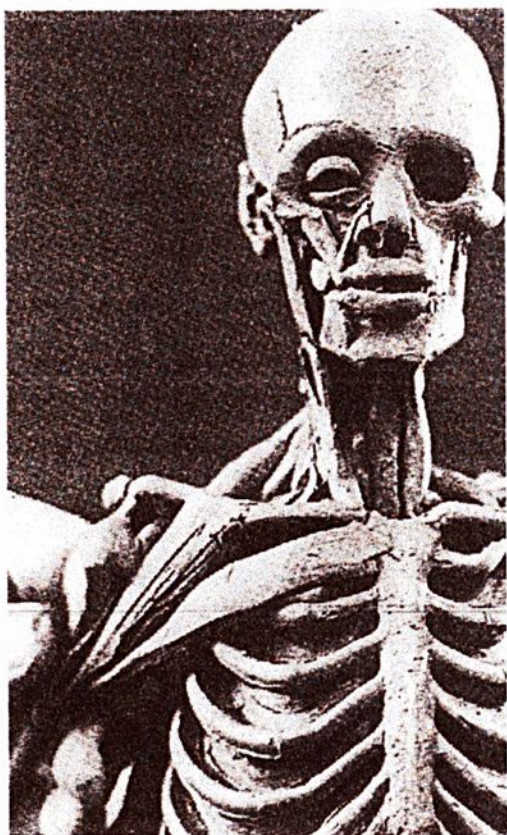
O que distingue o modelo reduzido desta pesquisa, do que foi confeccionado por Lucchesi (ver página a seguir), é fato dele ter sido erguido sem qualquer espécie de estrutura global, implicando num esforço de projeção e proporção da morfologia das partes, desenvolvendo minha compreensão das formas nas partes como um preâmbulo da composição do todo, isto é, independente de se referirem ao corpo humano, a morfologia global das formas, refletirá um desprezo ou atenção no todo, segundo estes mesmos critérios adotados na parte.

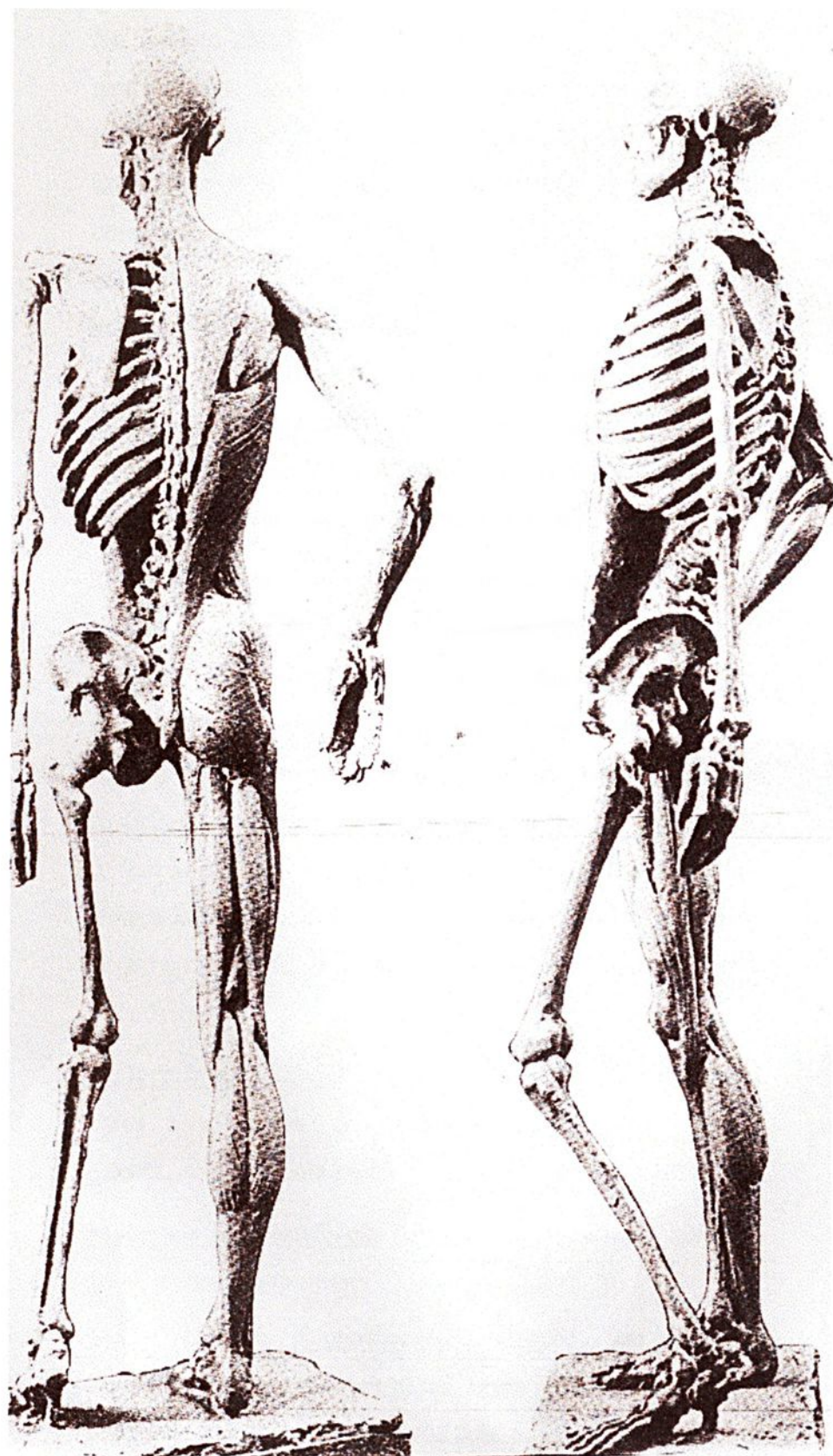
Lucchesi, pretende auxiliar aqueles que tem a intenção de “dominar” realisticamente a representação do corpo humano, por isso faz uso de uma estrutura de metal como base para a configuração do todo, suportando a modelagem dos ossos e sua posterior sobreposição com músculos, também modelados um a um com “Clay” (argila sintética), ocultando os anteriores e demonstrando sua preocupação primordial com o resultado da representação naturalista, bem como é feito na maioria dos desenhos de história em quadrinhos, o que não lhe retira o valor, mas o diferencia em substância, do modelo reduzido que ora se apresenta.





Acima, vemos duas reproduções do trabalho de Lucchesi que mostram o uso da estrutura metálica para a modelagem e abaixo são mostradas a colocação do músculo peitoral maior e como ele é encoberto pelos músculos posteriores.





Esta reprodução mostra a qualidade indiscutível do resultado final do seu trabalho e corrobora com a afirmação feita, de que sua principal preocupação era submeter as partes ao todo, a ponto de ocultar-lhes as formas. Além disso, para se modelar um corpo humano com este nível de precisão e qualidade não é necessário construí-lo a partir das partes, caso contrário as esculturas em mármore de Michelangelo, Fídias ou Praxiteles, não existiriam.

No modelo reduzido parte desta pesquisa, não foi utilizada qualquer tipo de estrutura prévia que o sustentasse, nem na parte nem no todo; pois embora a conformação global fosse importante como em Lucchesi, ela deveria ser fruto de uma construção estrutural em si e suas deformações mesmo inesperadas, seriam bem vindas como afirmação das partes no todo, além disso, nunca foi a pretensão deste modelo “ensinar” a quem quer que seja, a representação do ser humano, até porque este objetivo vem sendo explorado desde a Renascença, mas não é primordial nesta dissertação, pois se assim fosse, teria utilizado métodos mais simples.

Estas diferenças se refletem não só nos resultados e objetivos, como também e até por esta conta, na eleição de materiais e métodos que envolveriam sua construção, para tanto, ela deveria obedecer a cinco Fases, cuja finalidade seria construir um modelo do corpo humano, capaz de se sustentar em pé, sem sobressalentes de apoio e com uma formação final semelhante à humana, só que reduzida; para levar a cabo tal empreendimento foi necessário a utilização de um conjunto de materiais e métodos, destinados a compor o modelo.

Materiais para modelagem : Argila, goivas e estecas, para ossos e músculos mais encorpados, Durepoxi, estilete, estecas, e palitos para ossos e músculos mais ínfimos.

Materiais para confecção de moldes: Borracha de silicone, gesso e vaselina em pasta.

Materiais para a confecção das cópias dos moldes:

Resina de acrílico para os ossos, borracha de silicone para tendões e músculos ou elásticos para tendões mais ínfimos, unidos com cola quente e superbonder. Deste conjunto instrumental convencional, surgiu a elevação do modelo reduzido do corpo humano, dividido em Três Regiões distribuídas em Cinco Fases, que impulsionaram o modelo.



1ª FASE

A Região Intermediária, foi a primeira a tornar-se um modelo reduzido, surgida da necessidade do Pediatra Prof. Dr. Fábio Dória do Amaral, em tornar mais clara a sua técnica cirúrgica de correção de anomalias uro-retais.

Conhecida como erógena foi a partir desta Região, que fui introduzido nos estudos anatômicos de fato.

De uma bacia humana original, foi modelada uma bacia dividida entre púbis, íleos e o sacro. Além do que, foram modelados a musculatura do assoalho pélvico, do reto e do ânus são e com deformação.



Esta reprodução mostra em primeiro plano o sacro, o cóccix e os grandes íleos, numa cópia em gesso da bacia unida ao músculo elevador do ânus e parte do assoalho pélvico.



Wilson. “Fósseis” (1997). Ossos da bacia, dos fêmures, das tíbias e das fíbulas. Moldadas em argila e com esta coloração, por causa da demão de goma laca, para que os modelos não grudassem nos moldes de borracha de silicone.

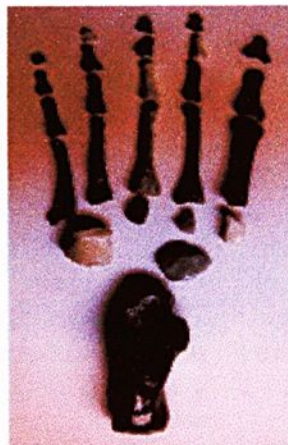
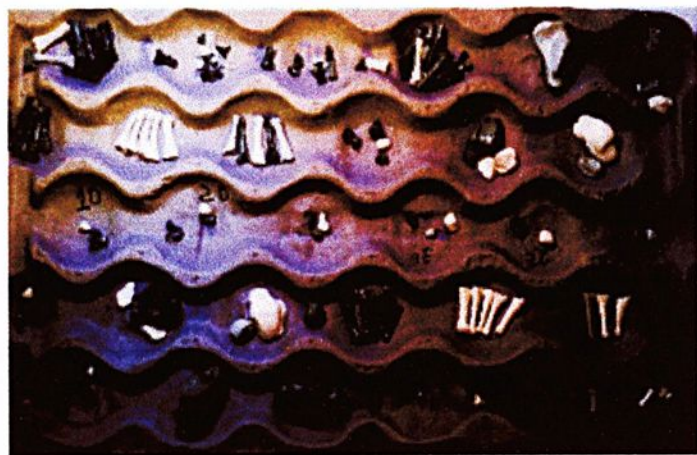


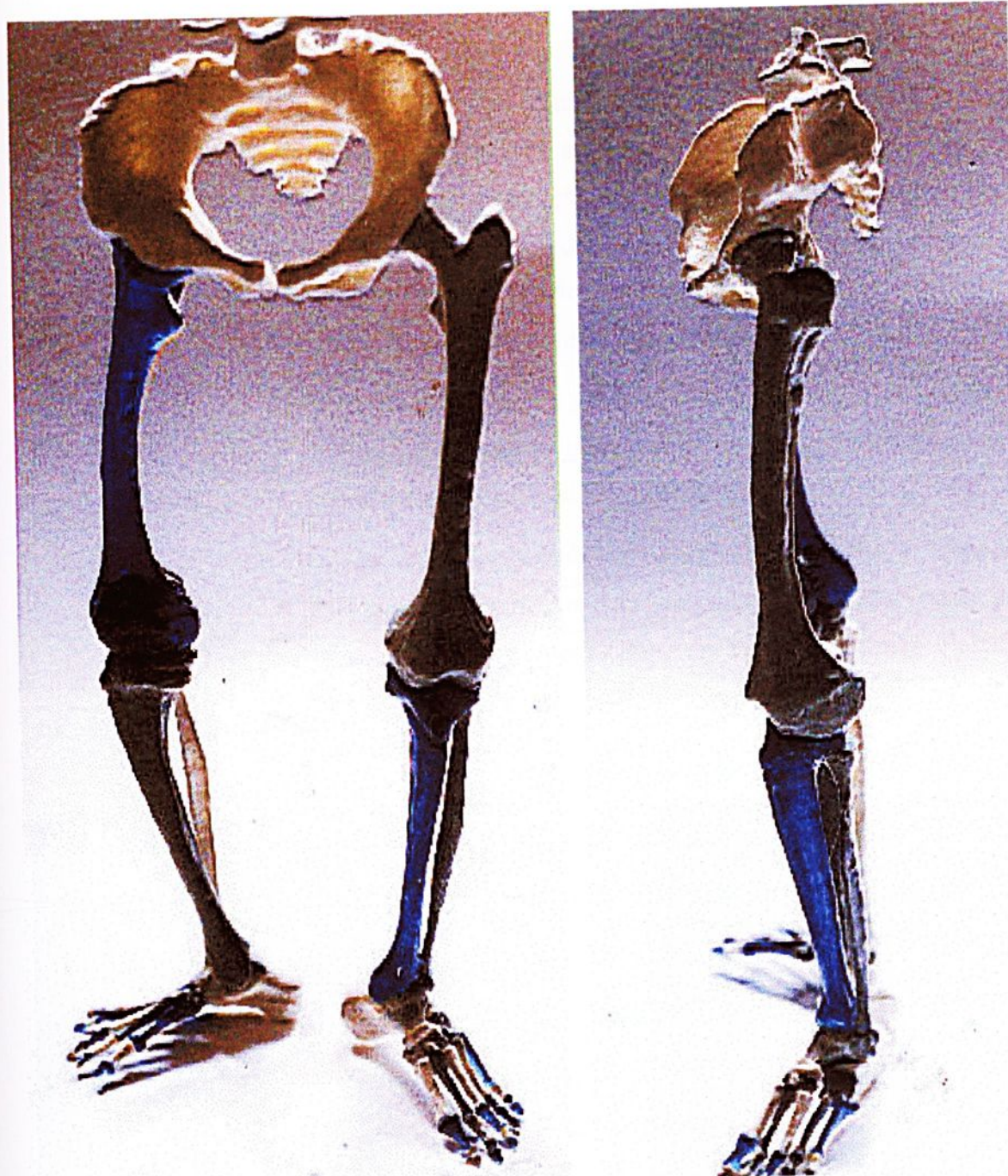
Bacias aberta e fechada com enfoque no púbis, sacro e íleo.

2.ª FASE

Como as cópias da bacia e parte de sua musculatura teriam alcançado um relativo sucesso, quanto a qualidade de sua execução, resolveu-se estender o curso tridimensional da pesquisa, só que a partir de então, não mais do objeto original, mas por intermédio dos desenhos.

A partir deles, foram modelados, moldados e copiados, todos os ossos da Região Inferior, a fim de verificar se as partes modeladas uma a uma, estariam equilibradas em si, a ponto de beneficiarem o equilíbrio do conjunto, quando da junção das Regiões Inferior e Intermediária.





Estas duas reproduções, foram obtidas através da montagem das partes copiadas em resina de acrílico e comprovam aquilo que já foi dito, quanto a impossibilidade de assegurar como se processam os encaixes entre os ossos, partindo apenas do estudo morfológico de suas unidades, mas para este momento e até mesmo pela ocorrência do problema, fui incitado a dar continuidade no processo.

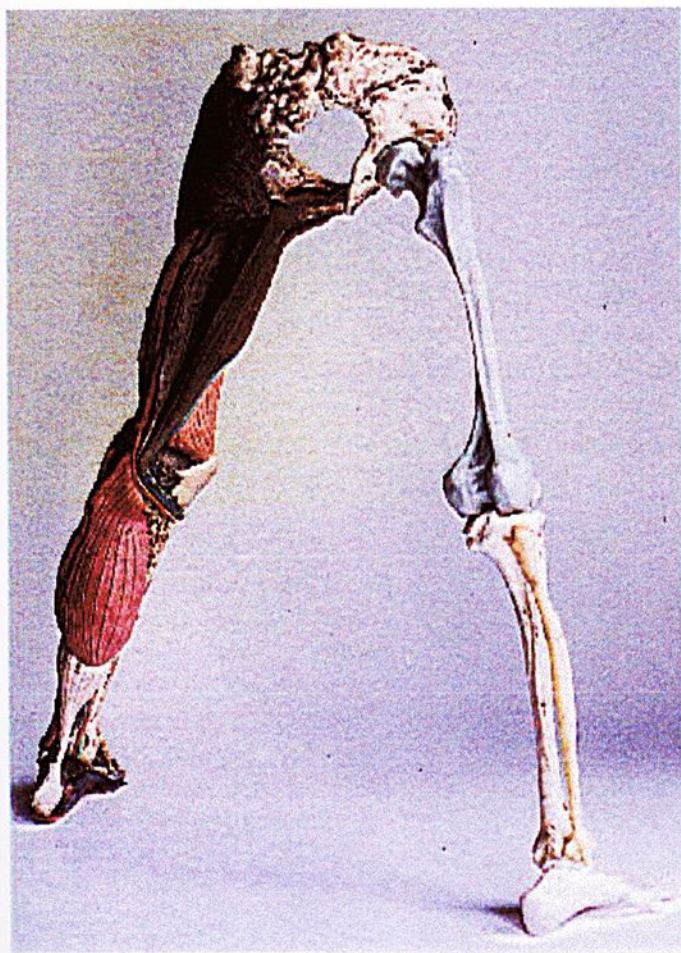
As reproduções anteriores se referem ao que também já foi mencionado a respeito da diferença entre a modelagem de Lucchesi e a desta pesquisa, pela consideração de cada parte como uma totalidade e da ausência de estrutura que a sustentasse.

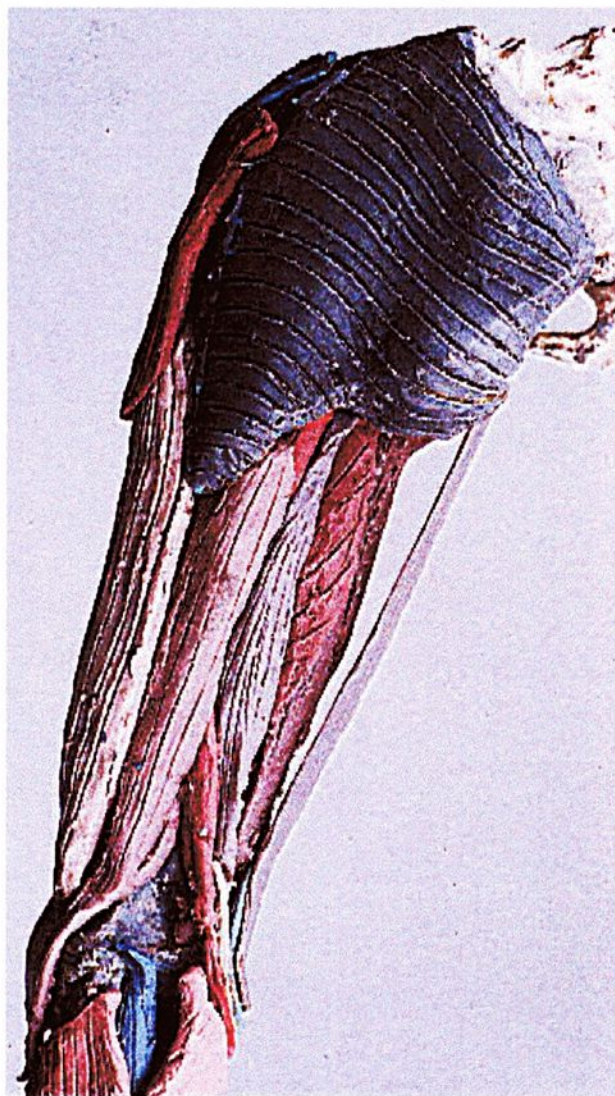
3ª FASE

Como já fora dito, cômico que estava da precariedade do meu conhecimento quanto aos encaixes entre os ossos, foi iniciado o processo de dissecação das peças anatômicas e sua respectiva representação pelo desenho, a partir dos quais seriam construídos o modelo reduzido dos músculos e tendões associados à Região Inferior e Intermediária.

Como as dissecações permitiram a visualização do contexto ósseo em relação ao muscular; o modelo reduzido ósseo foi novamente montado, sob essa nova luz.

Cada músculo desenhado, modelado, moldado e copiado deveria sobrepor o modelo reduzido da estrutura óssea da Região Inferior e Intermediária em uma das metades e ainda assim manter a soma de seus pesos em equilíbrio sem sobressalentes.





Estas duas reproduções mostram em detalhe, como a maior parte dos músculos descritos estão aparentes e isto não ocorreu só para que o modelo se distinguísse do de Lucchesi, mas antes porque, as peças anatômicas a que tinha acesso no laboratório, já estavam com as fascias musculares retiradas, afirmando a pouca importância da pele para o estudo em questão .

As reproduções anteriores mostram a planta do pé, como os músculos mais ínfimos modelados até aquele momento, além de mostrarem a visão de costas do modelo reduzido, fazendo um giro semelhante ao que foi feito nos desenhos das dissecações.





Esta reprodução completa o giro e mostra o modelo reduzido de frente, com os músculos em borracha de silicone e os ossos em resina de acrílico.

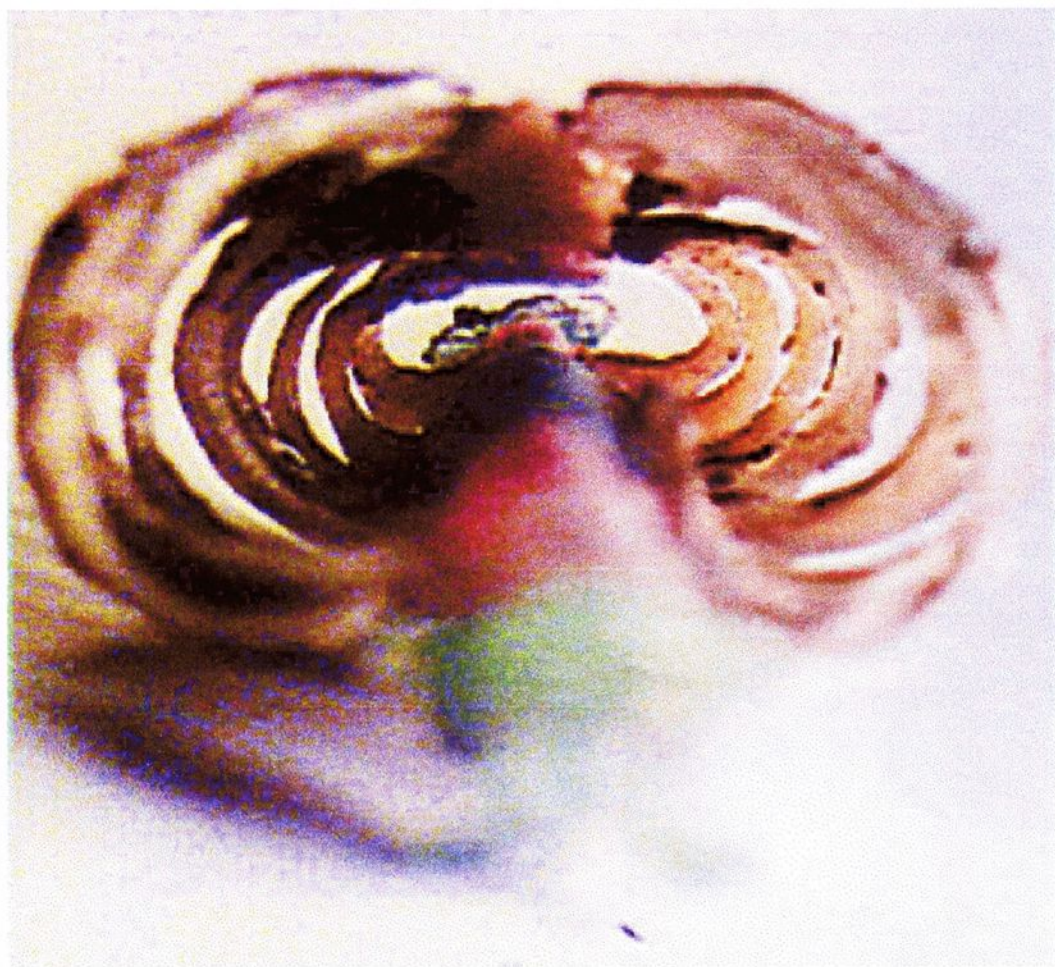
A proporção da Região inferior do modelo alcança cerca de 50,0 cm.

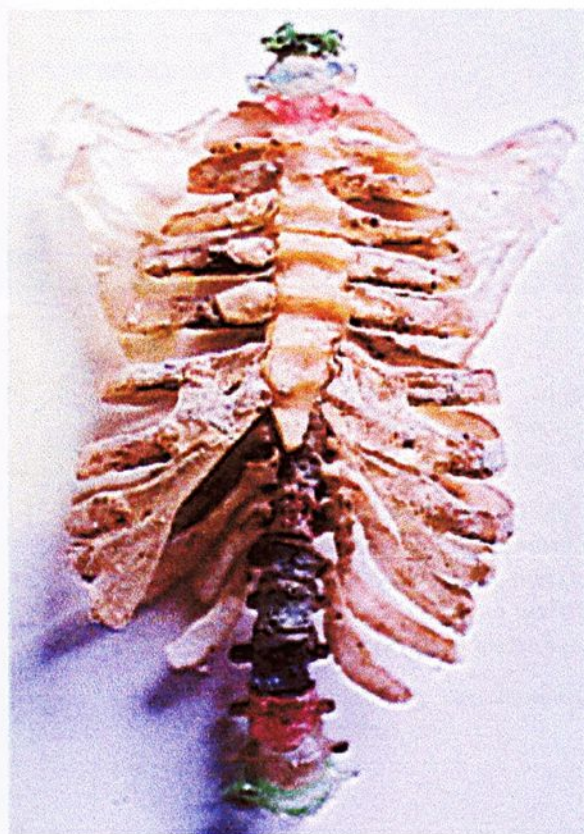
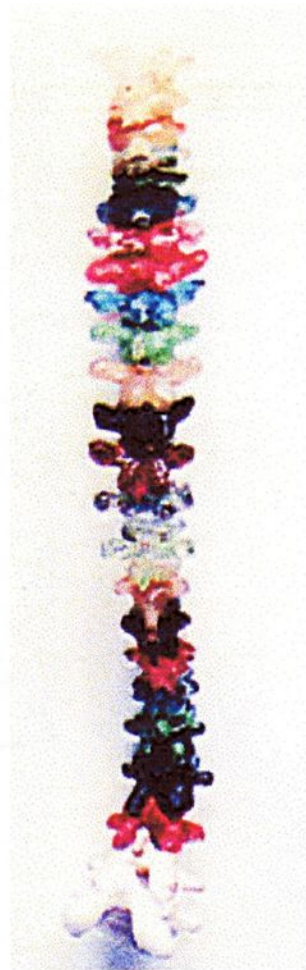
4ª FASE

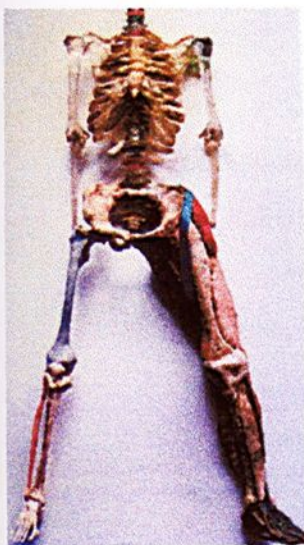
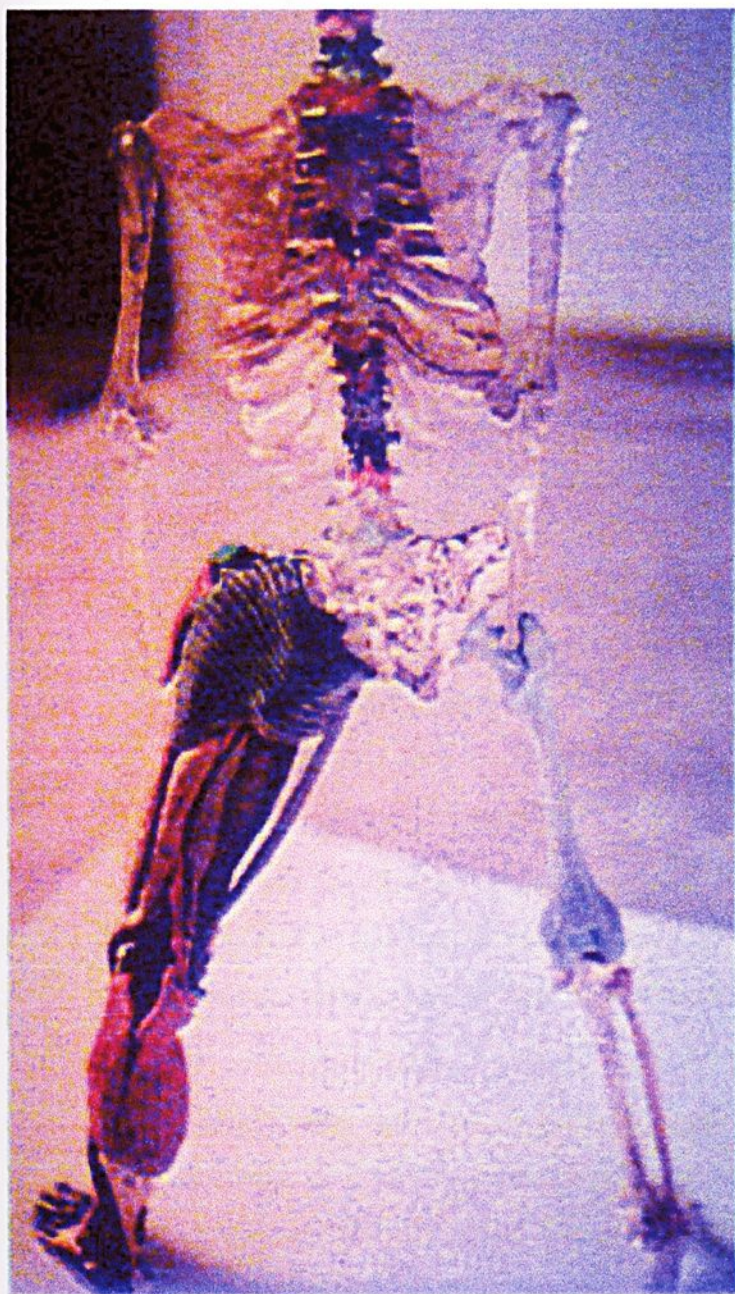
Diante do relativo sucesso da Fase anterior, o que se verá nesta Fase é em síntese, uma repetição dos métodos anteriores, adaptados às condições da Morfologia da Região Superior.

Esta Região exerce uma função levemente diferenciada em relação à inferior e à intermediária.

Composta de ossos, músculos e tendões menores e morfologicamente mais sutis, as distorções naturais da passagem de um desenho para um modelo, durante a modelagem em redução, tornaram-se um agravante de deformação dos conjuntos, ou seja, a soma de todas as distorções das partes, é consequência da distorção existente na passagem do original à cópia, que tanto maior na base, as repercutirá na configuração do todo.







Estas reproduções mostram até onde o modelo reduzido foi construído e como ficou a configuração global das Regiões Superior, intermediária e inferior, ainda que inacabadas.

Nesta reprodução ao lado o modelo está deitado, tendo em vista que a parte superior, foi unida à inferior, de maneira precária, apenas para ser fotografada e inserida na dissertação, mesmo assim, as duas reproduções acima puderam demonstrar sua validade, na medida em que suportaram a soma dos pesos.

A ausência de músculos na parte superior teria auxiliado este equilíbrio.

5.^a FASE

Seria também a repetição dos métodos anteriores, em que uma metade da estrutura óssea do modelo reduzido do corpo humano, é sobreposta por músculos de borracha, menos na cabeça e nas mãos e ainda assim, suportariam a somatória de seus pesos, revelando o relativo grau de equilíbrio na produção das partes, das três Regiões e por conseguinte do todo.

Infelizmente, a demanda acadêmica que preconiza a elaboração textual de uma dissertação, impossibilitou a progressão do curso do modelo reduzido, afinal, gravar, imprimir, desenhar, modelar, copiar e ainda desenvolver uma habilidade com redação, com a qual nunca tive, embora imaginasse que tivesse, retardaram a conclusão prática do modelo, o que não o invalida como proposição.

De posse dos desenhos e da experiência das dissecações que chegaram a seu fim e objetivo, ele poderá ser retomado a qualquer instante, em qualquer outra espécie de destino.

O conteúdo prático portanto, poderá ser validado pela obtenção das estampas de gravura, como também por estes desenhos de anatomia e pelas modelagens até onde chegaram, já que um trabalho desta natureza demandaria a ação em vários campos, inclusive o teórico, o que por si só, já consistiria num emprego de energia considerável

A compilação de textos que pudessem alicerçar o componente teórico, eram desenvolvidos em concomitância ao trabalho prático, pois provinham da relação entre as conclusões que chegava acerca de meus “diálogos” com a gravura, o desenho e com as modelagens e o relativo respaldo, que determinadas bibliografias davam a estas conclusões, oriunda da demanda intelectual individual e externa.



Até aqui, o percurso procurou encaminhar o leitor, a respeito de dados técnicos e metodológicos da pesquisa prática, como forma incorporá-los ao discurso da dissertação e elevá-lo à condição de elemento importante em seu “corpus”.

A palavra assinalada entre as aspas e seu uso em latim, indica que o corpo possui um sentido comum e metafórico, capaz de oferecer à dissertação, a possibilidade que os corpos tem de articularem um conjunto composto de partes, capazes de conduzir um conteúdo individual, que neste caso se agregará ao conjunto do conhecimento, para ser acessado.

Além dessas semelhanças de domínio comum, a palavra corpo aplicada à dissertação, está ligada ao processo das dissecações, no que tange à compilação e as formas de obtenção dos resultados, mas também não se desvincula da gravura, como um processo originado de aprofundamentos superficiais, estabelecendo distinções originadas de subtrações (gravura em metal e xilo) e adição (litografia).

Estas condições tornaram-na um estudo de situação, porque a análise genérica aplicada ao trabalho prático, teria sido uma extensão deste parâmetro para a análise e disposição dos dados teóricos, em que se distingue alguns aspectos da Cultura Pós Moderna, nos quais os ressurgimentos e o uso do corpo como meio e superfície de inscrição e expressão, se adaptam e até mesmo influenciaram os resultados da dissertação.

Por este motivo, o signo da gravura e das dissecações são captáveis dentro deste padrão estrutural atual, sistemas de difusão altamente desenvolvidos tecnologicamente e um sentido ampliado de corpo, encontram no passado da gravura e das dissecações, um dos paralelos que justificam algumas opções contemporâneas.



Embora a dissertação esteja ligada às Artes Visuais, ela procurou ser um reflexo relativamente autônomo e parte de uma forma de inteligência mais subjetiva do mundo, como o da gravura, do desenho e da modelagem, que de modo geral não são verbais, ou se expressam de outras maneiras; independente de qualquer característica específica do campo de atuação dado para o trabalho prático, deveria ser extraída alguma reflexão teórica, como parte dos objetivos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Como já insistimos antes, a dissertação tem um “corpus”, sobre o qual convergem partes que o estruturam, para dar forma global a um conteúdo etéreo que repercuti a gravura, a anatomia, os resíduos, as ações e reações entre os corpos e a mim mesmo, como entidade corpórea a conduzi-los.

Assim, os dados bibliográficos coletados, também deveriam respeitar a ordem conjuntural, pressuposta pela proximidade e facilidade com a qual eles fluíam em meu raio de ação.

Ou seja, os dados históricos foram extraídos de livros, artigos e de outros meios impressos e nem mesmo aqueles, cuja proveniência era a Internet, provinham da minha ação na rede, eram textos impressos por alguém, que chegavam às minhas mãos com facilidade, embora por vias ocultas.

Espero que o leitor não imagine, que considerava esta facilidade um sinal divino, até porque muitos destes textos nem foram objetivamente utilizados na dissertação, mas apenas procuram revelar a simplicidade de suas formas de obtenção, conforme sua proximidade ao meu corpo.

Ao chegarem às minhas mãos, seriam lidos na íntegra, independente de o tema ser aparentemente extrínseco e sem auferir-lhes qualquer demarcação com grifos.

O principal fator que movia esta ação, era a precaução em não me perder, em meio a imensidão de dados, todos aparentemente importantes e dignos de desenvolvimento, dentro dos quais, caso começasse a grifar perderia o sentido



de localização, que me mantinha relativamente posicionado nos momentos mais obscuros da concepção teórica, das dissecações e nas gravações.

A primeira leitura dos textos nem sempre eram definitivas, após lidos, alguns ficavam ainda por um tempo “circulando” ao meu redor e em minha mente, para serem inclusos numa análise mais detida, procurando revelar até qual ponto eles definitivamente poderiam ser aproveitados na dissertação.

Como forma de compensar a ausência de marcas efetivas na bibliografia, o posicionamento daqueles conteúdos críveis como úteis após uma análise mais detida, eram memorizados, aproveitando as marcas naturais das páginas, ou aquelas inferidas pelos proprietários das bibliografias, posto que a maioria dela era emprestada.

E o leitor poderia perguntar ainda, se não seria mais fácil, colocar folhas entre as páginas ou qualquer outro tipo de demarcação que não ofendesse a integridade de um livro que não era meu e até mesmo, se em razão deste método, não teria ocorrido prejuízo para a elaboração teórica.

Ao que se refere à ausência de minhas marcas, diria que as “naturais” dos livros, eram delimitadores de Regiões, consideradas possuidoras de dados significativos na construção do corpo da dissertação, cujo conteúdo genérico deveria ser memorizado, para facilitar sua sintetização na dissertação, respeitando o método de dissecação e seus desenhos, cujo fim era um modelo reduzido sintético, cujas distorções são inerentes.

Embora algumas marcas efetuadas pelos proprietários dos livros não tivessem qualquer relevância para a pesquisa, também serviram de referência para a localização genérica, daquilo que de algum modo me havia atraído na primeira leitura, mas sobre a qual eu não havia feito qualquer delimitação.



Após lido integralmente, ele continuaria circulando num espaço próximo para ser relido, a partir daquele momento, só em partes, fixando certos locais considerados importantes no futuro.

Estas partes eram lidas e relidas até esgotarem boa parte de seu mistério, porém algumas vezes, elas se tornavam tão indecifráveis, que era induzido a reiniciar o processo de leitura integral do livro, para posteriormente retornar à elas.

Num processo análogo às dissecações e seus desenhos, a compilação bibliográfica como coleta de dados teórica, foi também seu reflexo, ou seja, caso houvesse alguma deficiência intransponível de compreensão na leitura, o processo deveria ser reiniciado.

Em que se deve incluir alguns aprofundamentos com relativo grau de especificidade, a fim de assegurar alguma estabilidade global para a dissertação, do mesmo modo que deveria ocorrer na prática, seja no desenho, na construção do modelo ou nas estampas.

Mesmo antes de iniciar a pesquisa sob a guarda de um Programa de Mestrado, já vinha coletando dados teóricos a respeito da gravura e dos corpos, inclusive o anatômico.

Diante disto e com a exigência do Programa na elaboração de textos, para se constituírem num projeto de Pesquisa em Artes, ou numa interseção entre o objeto de pesquisa e uma determinada disciplina, me preocupei em satisfazer os objetivos na medida das minhas limitações momentâneas.

Fora isso e até em sua consequência, eram solicitadas também leituras e abordagens de assuntos, as vezes aparentemente extrínsecos à condução individual dela.

No final do Programa, o que tinha eram resíduos de todo o processo de pesquisa, alguns dos quais significativos para ela e embora precisassem ser organizados de outra forma



para se constituírem numa Dissertação de Mestrado em Artes, não perderiam seu sentido.

A generalização comum no início das dissecações, também o foi na compilação bibliográfica, porém em ambas, cederia lugar à especificidade contida nelas, de modo a integrá-las novamente num contexto global e portanto ainda genérico.

Assim, o conteúdo bibliográfico amalhado de diversas proveniências, deveriam ser dispostos para inserirem a gravura convencional, às dissecações, à alguns atos entre corpos e seus resíduos no contexto Pós Moderno, segundo o qual a dissertação teria sido concebida.

Como consequência da qualificação do projeto de pesquisa, aquele emaranhado de proposições dispostas até aquele momento, deveriam ser conduzidas à um ponto de concisão tal, que pudesse delimitá-la diante do contexto atual de uma pesquisa acadêmica em Artes.

Um problema técnico do microcomputador que continha todos os textos ao longo da pesquisa, os fizeram se perder para sempre.

Deveria iniciar a digitação da dissertação, pelo resíduo impresso que sobrara, oriundo das impressões, nas diversas tentativas de construção de textos, não só para a qualificação, como também de todo o percurso, já que alguns elementos preteridos para ela, retornaram como reflexo das opiniões que obtive durante a qualificação.

Não fossem os resíduos impressos, todo o percurso estaria destituído de memória concreta e teria que ser elaborado novamente, segundo o que esteve locado na minha memória, provenientes do exercício de memorização efetuado ao longo da pesquisa prática e teórica, justificando de alguma maneira, a ausência de delimitações físicas nos livros.



Desde então, cada vez que acessava a dissertação para digitá-la, a relia na íntegra e voltava a anexar partes de seu conteúdo global a mim, tornando possível sua redação.

Após aprovada a forma como os dados seriam dispostos, seguiu-se o processo de acabamento, que consistiu na revisão, distribuição e arranjo dos textos e das imagens, que dariam forma acadêmica a seu conteúdo.

Enfim este capítulo se encerra, com a finalidade de ter podido contribuir, para a compreensão dos parâmetros prático e iniciar o procedimento teórico, adotado para converter a gravura, as dissecações, os resíduos e alguns atos do corpo, em dados históricos e em alguma medida teóricos, que contribuam para a compreensão de algumas condições Pós Modernas das Artes Visuais.



CAPÍTULO 3



BREVE HISTÓRICO DAS DISSECAÇÕES, COM ENFOQUE NO CONTEXTO RENASCENTISTA.

Os dois primeiros capítulos procuraram oferecer as bases de concepção do trabalho prático como um dos propulsores da dissertação e facilitar a compreensão sobre a espécie de ligação entre eles e os dados bibliográficos, que a partir de então se inserem.

Embora a Gravura tenha sido o principal objeto da pesquisa, ela enquanto dado teórico procede às dissecações, que estão nas bases do desenvolvimento acerca do conhecimento da mundo natural no Ocidente, enquanto a Gravura teria sido uma introdução posterior, originária de um pólo oposto ao seu, qual seja, o Oriente.

Além disso, o fato da Gravura ter sido importante para a dissertação, não necessariamente significa, que ela tenha tido a mesma importância no desenvolvimento oficial do conhecimento Ocidental, cuja raiz Grega, preconizava a tradição oral, demovidas pelas reformas de Dracon (621 ^aC.) seguidas das de Sólon (521 ^aC), que teriam mandado gravar as leis em pedra.(RUBY:1997)

As primeiras dissecações efetuadas no Ocidente, com o intuito de tornar o corpo humano um objeto de investigação e modelo reduzido do cosmo, teria surgido na Grécia antiga, primeiro com Aristóteles (384-322 ^aC) e posteriormente com Galeno (130-200 d.C.).

Como uma das precursoras do pensamento Ocidental, é natural que algumas características da Cultura Grega do período Clássico, sejam freqüentemente invocadas, para oferecer bases, sobre as quais, determinados padrões de conduta cultural contemporânea, possam ser enraizados.



O que constou de significativo para esta dissertação, acerca da formação da sociedade Grega daquele período, foi sua constituição, *"composta por uma aristocracia de cidadãos sobreposta a um corpo de artesãos e mercadores"* (OSBORN,1968, p.39).

O modelo aristocrático Grego (aristos=melhor / kratos=dominação), como pressuposto da dominação dos melhores, implicava na eleição de um conjunto de atividades próprias e outras menos próprias de dedicação ao cidadão de boa formação, já que para sê-lo, ele não poderia dedicar-se a tudo sem distinções.

Dentre as classes inferiores de estudo e ação humana, estavam as dissecações e as artes, sobretudo aquelas dedicadas à representação; poesia e música faziam parte daquelas atividades mais permissíveis ao cidadão Grego.

O assentimento social dado para que Aristóteles e Galeno pudessem se ater com o estudo de corpos humanos, possivelmente esteve ligado, ao fato deles não terem dissecado de fato, tendo se tornado responsáveis somente pelo engenho e análise dos dados, enquanto as dissecações propriamente ditas, teriam sido feitas por intermédio de anatomistas, incumbidos de manusear os corpos.

Durante o tempo que se seguiu, atravessando a dominação Romana e passando por toda Idade Média, não se tem notícia de contribuições definitivamente significativas no campo das dissecações e dos estudos de anatomia, a não ser o desenvolvimento da anatomia comparada, que estabeleceria relações de analogia entre organismos animais e humanos, partindo de Galeno e Aristóteles.

Até o século XIV da era Cristã, as dissecações passariam a ser somente permitidas em condições médico-legais, e tanto Aristóteles quanto Galeno, teriam sido considerados de tal



forma padrão dominante, que discordar sobre suas conclusões, ou enveredar para esta classe de estudos, poderia resultar num veredito de morte. (GIL:1997)

A interdição imposta ao conhecimento do corpo humano, esteve de certo modo ligado aos domínios do oculto e da morte, que desde as sociedades primevas, habitam nas mentes dos homens.

Este enfoque misterioso e interdito dado ao corpo humano como resíduo de uma existência, não é uma característica exclusiva de um dos pólos da Civilização; tanto Orientais quanto Ocidentais os mantêm restritos ou mais distendidos, conforme certas condições culturais ou em relação ao tempo e espaço em que se dão.

É provável que durante o período de interdição imposto às dissecações, algumas iniciativas isoladas e extra-oficiais tivessem sido empreendidas; mas como esta pesquisa fez parte do saber oficial, Aristóteles, Galeno, Leonardo da Vinci (1452-1519) e André Vesálio (1514-1564), foram considerados estruturais no desenvolvimento do saber, das imagens e do corpo nas Artes Visuais no Ocidente, bem como para esta dissertação.

Toda sociedade humana, por intermédio de alguns de seus integrantes, sempre estiveram sujeitos aos ressurgimentos, oriundos de práticas herdadas de modelos anteriores, que subjazem no pensamento dominante do momento.

No caso específico da Idade Média, o pensamento escolástico medieval, do qual foi fruto Leonardo, emerge da cisão do Império Romano entre Roma e Constantinopla em 365 d.C e sua queda em 476 d.C.

Pôde ser considerado inaugurado, na medida em que a Academia de Platão foi fechada em 529 d.C. e instituiu-se



novas diretrizes de Pensamento, baseadas na Palavra de Deus e na Teologia em detrimento da Filosofia (RUBY:1997).

Sob este signo de divisão, todo o conhecimento angariado junto às Culturas Egípcia, Grega e Romana, ficariam aos cuidados da Igreja Católica e do Islã, zelando pela sua integridade física, através de um serviço religioso de tradução e cópia.

Não obstante, os textos da antigüidade passariam a ter também em sua base, duas interpretações, uma Católica e iconófila (afim com as imagens), outra Muçulmana e iconoclasta (avessa às imagens), esta distinção entre ambas, apontaria para alguns de seus desdobramentos posteriores.

Foi pela iconofilia Católica que a Ciências Médicas obtiveram alguns avanços sem precedentes, principalmente por mecanismos de prospeção e análise da morfologia humana.

Se o Ocidente Cristão fosse iconoclasta como ainda é até hoje, em alguma medida o Islã, a medicina Ocidental talvez estivesse vagando no obscurantismo do corpo medieval, com base em Aristóteles e Galeno.

Entretanto a respeito desta assertiva, é importante empreendermos uma breve digressão, cuja finalidade é posicionar em qual medida, o conhecimento da anatomia humana seria imprescindível para o conhecimento do corpo e por conseguinte, para a inteligência humana durante o período medieval; porque, como na Idade Média o poder esteve bifurcado entre Muçulmanos e Cristãos, nesta condição, ambos também partilhavam de algumas crenças, dentre as quais, a de que corpos humanos seriam invioláveis sob quase todas as circunstâncias.



Em síntese, o corpo humano que na antigüidade fora um mundo menor e parâmetro palpável de organização, funcionalidade e equilíbrio entre as partes e o todo, de algum modo análogos ao mundo maior e seus fenômenos naturais, estariam vedados às investigações.

Com o desenvolvimento da anatomia comparada, a investigação a partir de corpos humanos iria cedendo lugar àquelas obtidas a partir de alguns animais.

Era sobretudo através de cópias feitas dos tratados de anatomia oriundos de Aristóteles e Galeno, das dissecações para ilustrar os saberes de ambos e das dissecações de animais, que se estruturava o conhecimento da medicina medieval acerca da anatomia humana, tanto para o mundo Cristão quanto para o Muçulmano.

Aqui, não seria demais citarmos o nome do médico e filósofo Árabe Avicenna (Abu-Ali Al-Hussein Ibn Abdul-lah Ibn Sina), nascido em Bukhara na Síria em 980 d.C. e morto em Hamadan em 1037 d.C..

Avicenna fez parte do ciclo de expansão Árabe na Europa da Idade Média e foi um de seus expoentes. A admiração que o Ocidente Cristão tinha por ele era tanta, que seus tratados foram utilizados até o século XVII, sem constar de quaisquer registros oficiais, que tivesse dissecado sequer um corpo humano (de animais sim) e sem desafiar os Dogmas do Islã.

O que de certa maneira corrobora com o fato de que, o arrefecimento das dissecações, ou a contenção da proliferação das imagens, não seriam obstáculos para o desenvolvimento de uma terapêutica médica relativamente eficiente para a época e que nem mesmo, a escassez de representação é nociva à inteligência humana, desde que não se pretenda única.



Contudo, foi num certo estágio de estagnação do Ocidente Cristão, cujos efeitos seriam visíveis nos mais diversos campos da ação, que ele viria empreender iniciativas de abertura para novos mercados e da flexibilização de algumas de suas restrições.

Como repercussão desta abertura, resultariam a distensão de algumas prescrições religiosas, como as impingidas à investigação de corpos humanos para fim de conhecimento.

É após mil e duzentos anos, mais precisamente no final do século XV da era Cristã, no escopo da abertura do Ocidente Católico em busca de novos mundos, que o corpo humano voltaria a ser dissecado e sobretudo representado, sob a forma de desenho e segundo os modos de resolução em claro-escuro e de perspectiva. Leonardo da Vinci (1452-1519) teria sido o pioneiro a empreender esta classe de estudos, sem a intermediação de anatomistas.

*...mientras que yo, para tener verdadero e pleno conocimiento del tema, he de haber hecho la dissecación de más de diez cuerpos humanos, separándoles los miembros, reduciendo a partículas la carne que se encontraba en torno de las venas, sin verter sangre, sino aquella insignificante de las venas capilares. Los cuerpos no duran el tiempo necesario para estudiarlos; hay que proceder sobre varios cuerpos para poder llegar a su pleno conocimiento y, as veces, recomenzar la tarea para establecer distingos.*³ (DA VINCI, apud ABRIL, 1964 p.177-178)

Ao que tudo indica, esta prática representava uma atitude de vanguarda, perante os mais de doze séculos de interdição, nos quais o corpo, como ente material de um corpo sutil e de essência divina, esteve apartado desta divindade, porque sua ação no mundo real, incorria numa inevitável corrupção inerente a experiência carnal, tornando-o inferior.

³ Inversamente eu, que para ter verdadeiro e pleno conhecimento sobre o tema, tive que fazer a dissecação de mais de dez corpos humanos, separando-lhes os membros, reduzindo à partículas a carne que se encontrava em torno das veias, exceto aquele insignificante das veias capilares. Os corpos não duram o tempo necessário para estudá-los, há de se proceder em vários corpos para poder chegar a seu pleno conhecimento e, as vezes, recomençar a tarefa para estabelecer distinções.



Em contrapartida, a experiência puramente metafísica, proporcionada pela dialética medieval, como padrão dominante da época, manifestava alguns indícios, de que esta condição exclusiva, conduziria à razão ao limiar de prescindir do mundo real e do corpo, de modo que a experiência tátil seria a resposta aos elementos postos à margem do Pensamento da Idade Média.

A citação que seguirá, refere-se à base teórica da “*Compagnia dei Pittore*” de Florença em 1339, obtida de um comentário escrito por São Tomás de Aquino (1225-1274), a partir *De Anima* de Aristóteles, revelando numa generalização ampla, a maneira como as artes práticas eram encaradas pelo saber oficial.

“Toda Arte (isto é, ramo do conhecimento) é boa e não somente boa mas também respeitável. Neste sentido, entretanto, uma se avanta a outra.[...] Entre as boas coisas umas são louváveis, a saber, as que são úteis por si mesmas... as artes teóricas são boas e louváveis, as artes práticas são apenas louváveis”. (AQUINO, apud.OSBORN,1968, p.40)

Procedente desta carga cultural, Leonardo deparara-se com uma sociedade, cujo padrão dominante mantinha ainda intocável, certos preceitos à respeito da atividade artesanal, tais como, o desenho e a pintura, inclusas no escopo da observação e da representação da natureza, porquanto o produto delas, seria uma repercussão do mundo natural e portanto uma mera ilusão.

“... Os Deuses criaram coisas reais (homens, animais e plantas) do nada, e criam imagens dessas coisas, como nos sonhos e nas miragens. Nos produtos dos ofícios industriais os seres humanos criam coisas reais; mas na poesia, na pintura e nas outras artes “que proporcionam prazer” criam simulacros ou imagens de coisas reais. Essas imagens tem as aparência de coisas sem realidade e são, portanto, em essência, uma ilusão e um engano. Nessas condições, a atividade do artista é uma “espécie de jogo a que falta seriedade.” (PLATÃO, Sofista-265-apud. OSBORN,1986, p.37)

Para Leonardo, o absolutismo da dialética metafísica medieval, cercearia o desenvolvimento do conhecimento através da representação naturalista, com o pressuposto básico de que a aparência, tinha na ilusão sua substância.



*Si tú me dices que la vision no permite aplicar las cogitaciones mentales, subtilissimas, que penetram en las ciencias divinas, que tal inconveniente fue la causa de llegara un filósofo a privarse de la vista, señora de los sentidos, hace su oficio oponendose a las conciesiones confusas y embusteras, que lejos de ser ciencia, son meras divagaciones en las que se discute a grandes voces e com grandes espavientos. Deberia el tal filósofo haberse privado del sentido del oído, ya que tanto deseaba llegar a un estado en donde todos los sentidos se mezclaran.*⁴ (DA VINCI, apud. ABRIL, 1964, p.56)

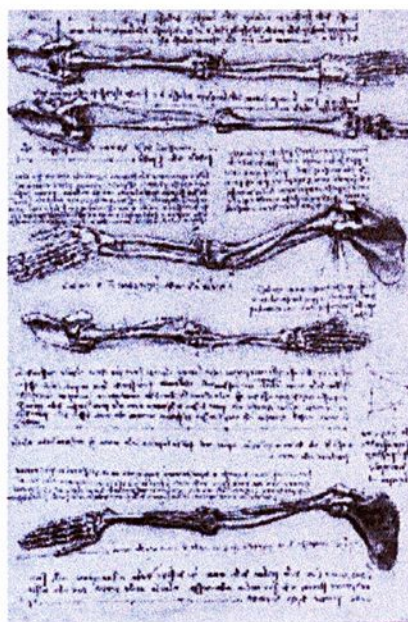
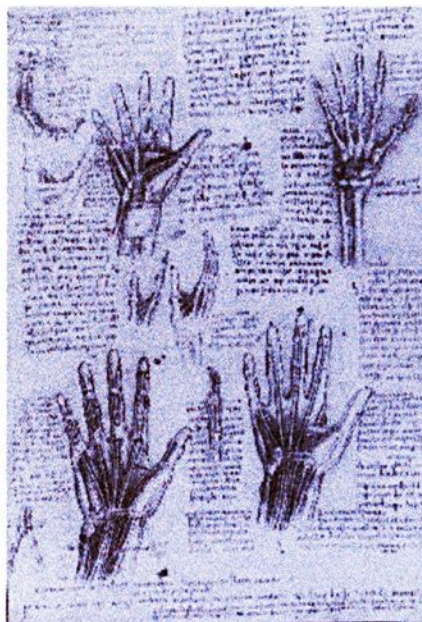
É praticamente impossível asseverar qual seria o mundo em que teria vivido Leonardo da Vinci, porém do que depreendi de seu Tratado da Pintura, ele estava imbuído do objetivo de desarmar um arcabouço interpretativo dominante, deformado e extremamente hostil à Pintura, à representação da natureza e a ele por decorrência. Seus argumentos pareciam estar dispostos a responder, sob a perspectiva de sua ação na Pintura, a respeito da relação entre os assuntos em debate naquela época e a nova *epistème* que surgia; era trabalho dele envolver-se naquelas questões naquele momento, posto que se não o fizesse, outro por certo faria e talvez nem pintor fosse.

De todo modo, Leonardo deixava transparecer por debaixo de seu severo rigor metodológico, a compreensão das limitações humanas sob as quais ele próprio esteve submetido e a ferocidade com a qual procurava avantajá-la sobre as outras artes, era de certo modo proporcional e contrária aos discursos que evocavam as vantagens delas em relação às artes práticas, sob o signo da Pintura.

De posse de um conjunto imenso de desenhos que revelavam o funcionamento do corpo humano, ele foi capaz de organizar uma cosmografia e validar pela observação, a importância do mundo natural, da visão como mecanismo receptor conectado ao cérebro e os pintores como sua metáfora no mundo.

⁴ Se tu me dizes que a visão não permite aplicar-se às cogitações mentais sutilíssimas, capazes de penetrar nas ciências divinas, que tal inconveniente teria sido a causa que chegara um filósofo ao privar-se dos olhos, senhora dos sentidos, faz seu ofício opondo-se às obras da confusão e do embuste, que distantes da ciência, são meras divagações em que se discute aos berros e com alvoroço. O tal filósofo deveria ter-se privado da audição, já que tamanho era o seu desejo em chegar a um estado, onde todos os sentidos se misturam.

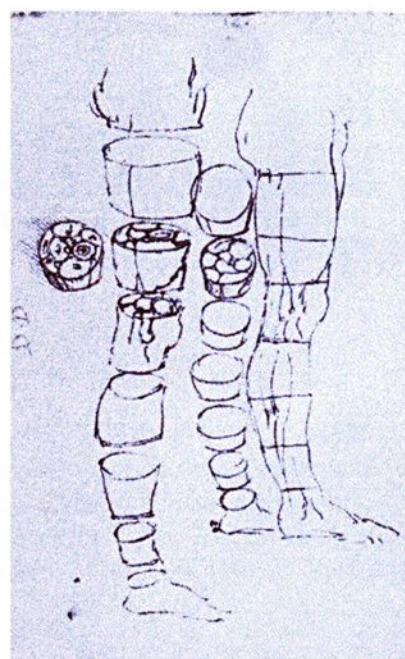




Estas duas reproduções dos estudos de Leonardo são resumidas, porém deixam transparecer a sua preocupação com a descrição dos encaixes entre ossos, tendões e músculos, tendo como objetivo principal, aprimorar a compreensão do corpo humano como um mecanismo.

Enquanto que a reprodução abaixo e à esquerda, demonstra sua chegada aos músculos mais próximos aos ossos e onde se inserem.

Já esta última reprodução representa um corpo “fatiado”, bem como ocorre na tomografia computadorizada, corroborando com a explanação desta dissertação, acerca da ligação entre a Renascença e os avanços da tecnologia.





Nesta reprodução acima, Leonardo representa um casal “cortado” ao meio, demonstrando o ato sexual e a ejaculação.

E na parte inferior ele mostra o corte transversal no pênis.

Reproduções extraídas do livro organizado por O'Malley, Charles Donald e Saunders, J. B. de C. Morant. "The Human body", 2.^a ed. Crown Publishers: Nova York, 1982.

*En solo doce figuras podrás tener representada toda la cosmografia del mundo menor, según la orden que siguió Tolomeu en su Cosmografia. Despues vendrá la representacion del cuerpo, dividido en miembros como si fueran provincias; diré que atribuciones corresponden a cada uno de ellos, poniéndote ante los ojos las indicaciones de toda la figura y de todas las facultates del hombre, asi como del movimiento local que enlaza unas partes com otras.*⁵ (DA VINCI, apud. ABRIL, 1964, p.178-179)

Hoje sabemos que nem todas as conexões entre o corpo humano e o mundo natural, são assim tão absolutas e imediatas; a premissa segundo a qual a proximidade com o original seria uma das garantias de substância não mais se aplica indistintamente, porém na Renascença, algumas destas concepções se desenvolviam a partir destas constatações anatômicas.

Admitida a condição de o cérebro ser reduto da razão e os olhos estando diretamente a eles conectados, os tornariam de tal maneira interdependentes, que a obstrução do sentido da visão pela representação, implicaria numa diminuição da capacidade raciocínio na vida real.

Isto de certo modo não deixa de ter seu componente verdadeiro, porém pode nos remeter ao círculo vicioso de afirmarmos, que um distúrbio de visão seria responsável por um poder de raciocínio reduzido, em relação àquele que tem um mecanismo são ou desenvolvido, transformando-se numa dedução inteiramente falsa.

Como este argumento esteve ligado aos pintores, no momento em que eles tentavam igualar-se em importância perante os saberes oficiais, a eles superiores, teriam contribuído de algum modo, para o desenvolvimento de teorias estapafúrdias, usando a assertiva anatômica como forma de segregação indistinta.

⁵ Em só doze figuras poderás ter representada toda a cosmografia do mundo menor, segundo a ordem seguida por Ptolomeu em sua *Cosmografia*. Depois virá a representação do corpo humano, dividido em membros como se fossem províncias; direi quais atribuições correspondem a cada um deles, pondo-te ante os olhos as indicações de toda a figura e de todas as faculdades do homem, assim como o movimento local que entrelaça umas partes às outras.



Aliás indistinta porque o pressuposto da vantagem é em si um elemento de segregação inerente às Culturas, como decorrência natural da confluência de saberes e às distorções inevitáveis do processo de diluição e transmutação do saber.

Aos pintores, passaria a ser um trabalho não só digno, como também intelectual, captar as imagens do mundo natural e codificá-las; a proximidade entre os olhos e o cérebro, seria uma razão suficiente para que a representação fosse considerada análoga a visão, a partir da qual no corpo do homem, a própria razão apreendia.

Estes dados nos insta a sustentar, que as dissecações artísticas empreendidas durante a Renascença e sobretudo as de Leonardo da Vinci, foi um dos amálgamas sobre os quais, o Mundo tecnológico que vivemos hoje, tornou-se realidade, como também foi, para o desenvolvimento da Artes Visuais no Ocidente.

Wilton Azevedo em sua tese de doutoramento, forjou o nome “Criografia”, para designar o componente programático contido nas formas de expressão artística convencionais, criados para deflagrar desdobramentos futuros, neste caso a imagem digital.

Naturalmente, muitos outros fatores contribuiriam para que a Renascença, fosse um empreendimento além da esfera artística, muito possivelmente a Pintura foi só mais um reflexo, bem como teria sido, a inserção dos meios de resolução em claro-escuro e da perspectiva na medicina Católica medieval via Anatomia, à Ciência.

A Renascença encerra o período da Idade Média, revitalizando mitos pagãos que subjaziam nas bases do pensamento escolástico medieval, do mesmo modo em que este, haveria extraído de culturas passadas e exiladas, alguns de seus elementos constituintes básicos.



A ELABORAÇÃO DO CORPO DA CIÊNCIA

A imagem que a ciência médica tem hoje do corpo humano, enraíza-se nesta agitação intelectual que sacudiu a Europa nos séculos XV, XVI e XVII. Colhe-se neste momento pelo menos no plano do saber oficial – uma herança múltipla, difícil de apreender, que vem tanto da atividade como das tradições religiosas medievais e da cultura popular (tão impregnada de magia) das sociedades rurais européias.

O movimento de instauração de certas ciências, como a Anatomia por André Vesálio, é precedido de um longo trabalho de destruição de velhos hábitos de pensamento; e faz-se num clima indeciso, tumultuoso e ambíguo – aquele que se combinou chamar de “O Renascimento”. Assim anteriormente à idade clássica, que se vê impor-se por todo lado a nova “epistème”, as idéias e práticas científicas surgem numa atmosfera que não estão, de modo nenhum, saturada de «cientificidade». Tem-se antes a impressão que os primeiros caminhos da ciência se traçam numa tensão e num amálgama permanente entre velhos ressurgimentos de um pensamento mágico e religioso, e a lógica própria à nova exigência de racionalidade e de experimentação.. (GIL, 1997:p.130)

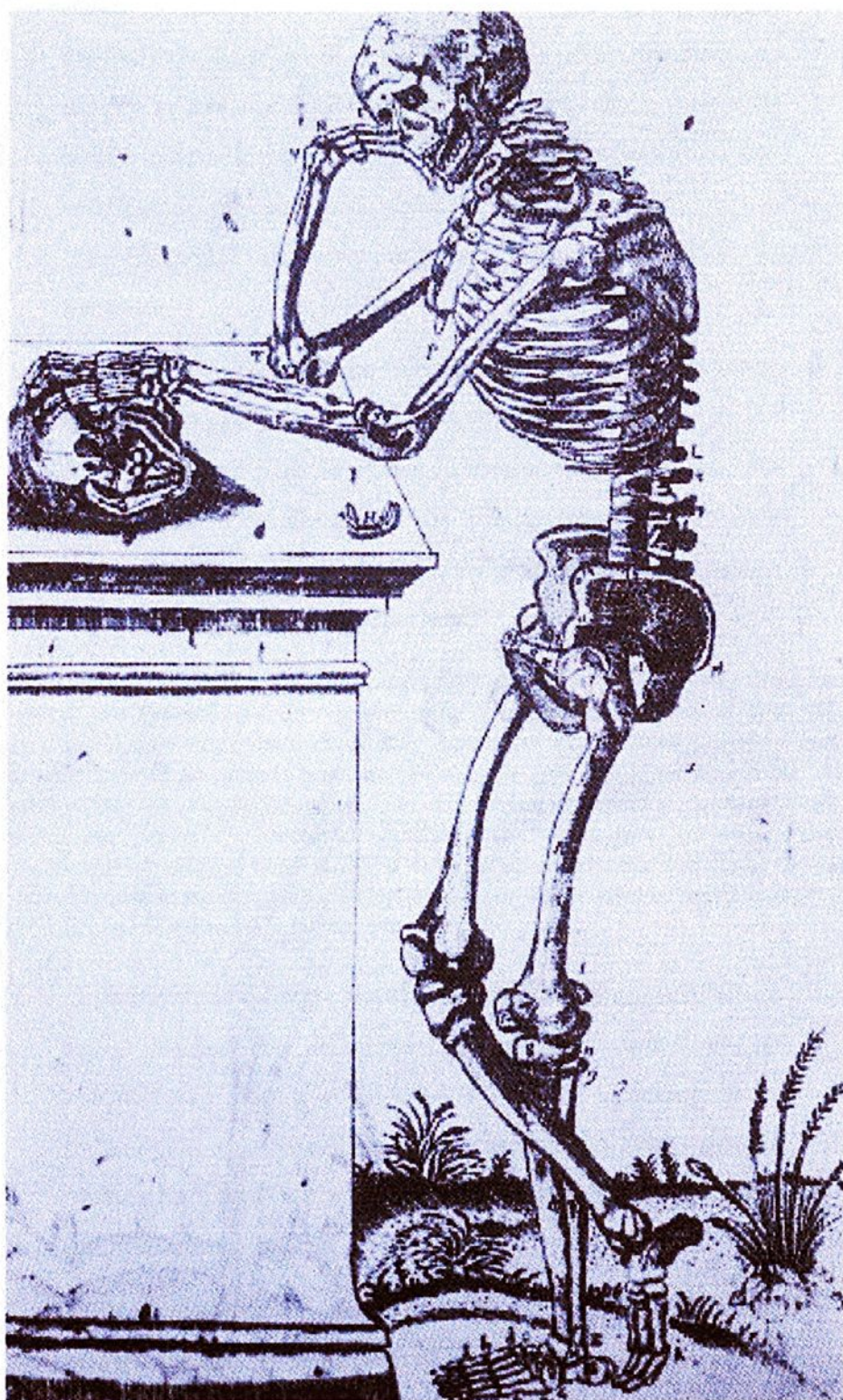
É só em 1543 que André Vesálio teria sido responsável pela produção do primeiro atlas de anatomia humana, dirigido às Ciências Médicas, difundido através das resoluções em claro-escuro e perspectiva na gravura em metal, denominado “*De Humani Corpori Fabrica*”, com ilustrações suas e gravações de .Stefan van Kalkar, ambos holandeses.

Esta edição constava de um conjunto de dissecações, dirigidas a suprir a demanda das Ciências Médicas da época, afeita ao conhecimento, porém ainda muito ligada aos Dogmas da Igreja Católica.(GIL:1997)

Como vimos anteriormente, a medicina medieval de raiz Árabe sobrepujava a Católica, entretanto, o ressurgimento das dissecações junto à representação, teriam sido um dos propulsores dos atuais meios de prospecção de imagens do corpo humano.

Nesta medida, puderam ser demovidas uma série de cogitações equivocadas a respeito do interior do corpo, de sua formação e representação, desencadeando as concepções atuais, que o assume enquanto objeto, meio e veículo da ação artística, como poderemos verificar no capítulo referente aos atos do corpo.





Vesálio e van Kalker “Esqueleto meditativo”. (1543)
Gravura em metal efetuada para o primeiro atlas de
anatomia dirigida à comunidade médica, denominado
“De Humani Corporis Fabrica”

André Vesálio teria obtido êxito ao empreender um atlas anatômico dirigido à comunidade médica, segundo os métodos de resolução Renascentista, porque ele se interporia ante o corpo dogmatizado da Idade Média e permitiria aos estudantes de medicina afeitos ao conhecimento, o prolongamento de seus estudos como auxiliares de memória.

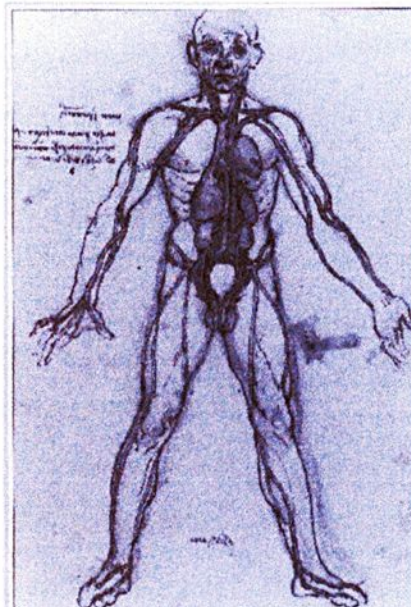
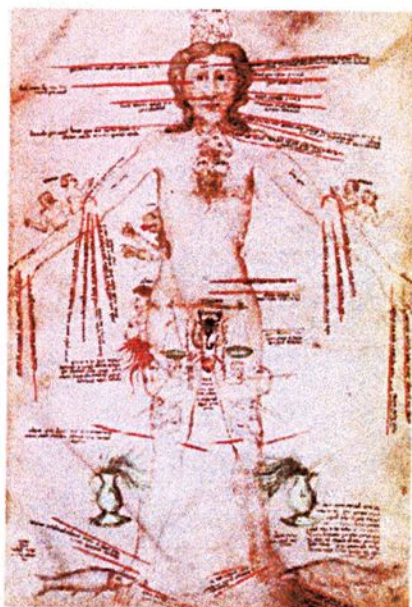
Esta interpretação dada por Vesálio, poderia ser considerada mais uma dentre as muitas que compuseram o período, se não fosse por um trecho da *Poética* de Aristóteles, em que este efetua uma reflexão acerca da afeição das pessoas pela representação de coisas desagradáveis de serem vistas, como forma de intermediação abrandada.

Pois gostamos de olhar exatas reproduções de coisas que são por si mesmas desagradáveis de se verem como, por exemplo, as formas dos mais repugnantes animais ou dos cadáveres. A razão disso é que a aprendizagem é muitíssimo agradável não só para cientistas mas também igualmente para o resto do gênero humano, embora em grau mais limitado. É por isto que as pessoas gostam de ver ilustrações, pois, ao estudá-las, granjeiam conhecimento e fazem inferências no que respeita à classe de coisas a que cada qual pertence. Porque, se o observador adergar de não ter visto o objeto antes, a ilustração não lhe causará prazer como imitação, mas em virtude de sua execução, ou da sua cor, ou de alguma outra coisa semelhante. (ARISTÓTELES, apud. OSBORN, 1986, p.64)

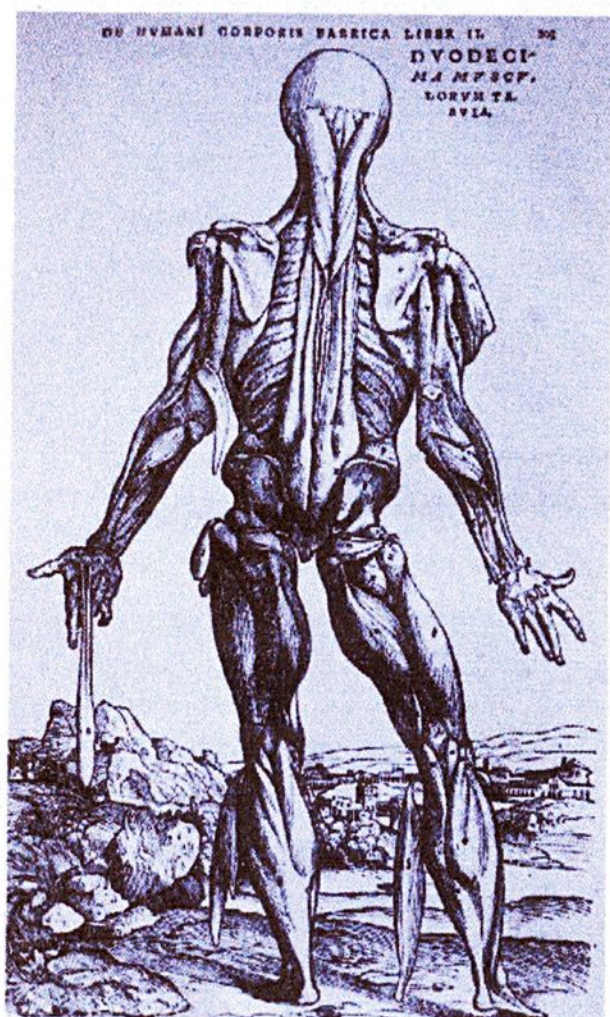
O necessidade de representação ante coisas desagradáveis de serem vistas, ou a capacidade de ser agradável ao aprendizado, seriam considerados motivos suficientemente justos, para que na época se pudesse atar, a representação médica do corpo humano e seus estratos físicos mais sutis à um estudo anatômico e um atlas.

Vale a pena lembrar que as dissecações de Leonardo diferiam das de Vesálio, pelo período e sobretudo pelos enfoques, já que um dirigiu seu foco à difusão da anatomia e das técnicas de dissecação para os praticantes de medicina, utilizando mecanismos desenvolvidos por Leonardo, enquanto este dirigia-se aos problemas da representação, como forma de inteligência do mundo natural.





A reprodução da direita se refere aos pontos de sangria para a medicina católica medieval do século XV e a da esquerda, foi feita por Leonardo no mesmo período, localizando o sistema arterial. Esta reprodução de “De Humani Corpori Fabrica” de Vesálio (século XVI) permite-nos antever, a proporção dos avanços num período tão curto de tempo e como o desenho de Leonardo, não assume a posição anatômica em relação aos outros dois.



Além disso, algumas concepções oriundas dos estudos de anatomia artística, só foram incorporadas às Ciências Médicas algum tempo depois, como a adoção do corte transversal desenvolvido por Leonardo e que hoje é a base da tomografia computadorizada.

Enfim, os parágrafos anteriores, posicionam as dissecações em dois ciclos distintos, o primeiro Grego e o segundo como sua repercussão na Renascença Italiana, herdeira natural da tradição do Império Romano, subjugado na Idade Média.

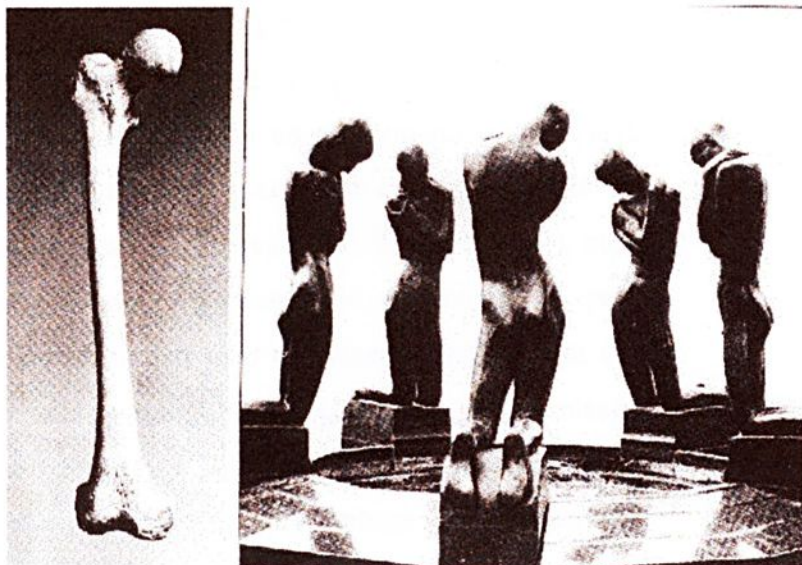
O primeiro de característica essencialmente intelectual e com base na intermediação, propulsionado pela Filosofia; enquanto o segundo foi carnal e essencialmente mecânico, tendo como propulsora as Artes Visuais pela Pintura.

Dos períodos subsequentes até hoje, não se tem notícia de qualquer novo ciclo, em que as dissecações artísticas tivessem propulsionado qualquer movimento artístico de vanguarda; seu vínculo com o retorno de padrões estéticos passados, sob o signo da Renascença e da representação naturalista, as tornou pouco atrativas, como base de investigação artística.

Exceto pelo empreendimento de Wolfgang Von Goethe (1749-1832) no século XVIII, que estabeleceu bases para o estudo de anatomia, associando pela similaridade, estruturas ósseas ou ossos diferentes à outras estruturas ou ossos, cujas funções desempenhadas no corpo, não possuíam qualquer semelhança aparente; além da sua repercussão subjacente nas formas orgânicas e artísticas do mundo.

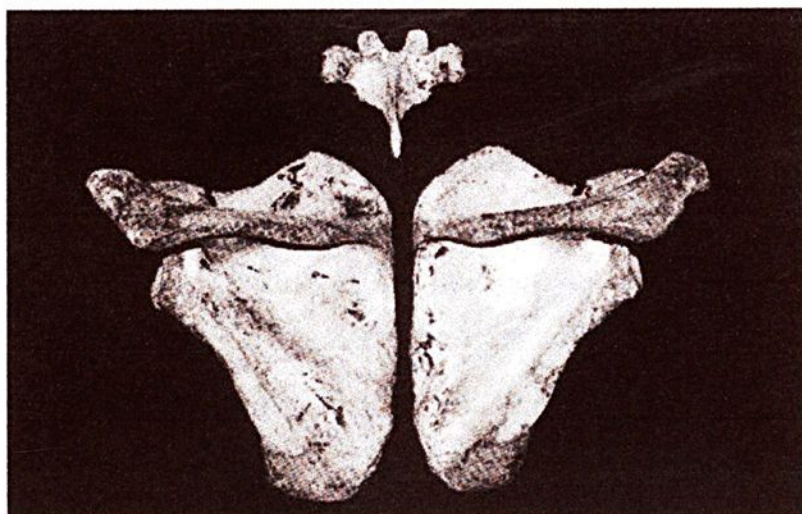
As reproduções posteriores foram obtidas de fotocópias do livro: "Die Metamorphose im menschlichen Skelett" (A metamorfose no esqueleto humano).





Osso do fêmur é comparado à um conjunto de esculturas, para apresentar a influência das formas orgânicas nos objetos do mundo.

Um par de escápulas e uma vértebra são comparadas, para estabelecer elos morfológicos entre ossos diferentes.



A estrutura óssea da base do crânio é comparada à estrutura óssea da bacia, mostrando a analogia morfológica entre estruturas diferentes.



Embora as reproduções da página anterior, colaborem em alguma medida com a hipótese desta dissertação, a respeito da analogia entre os ossos do corpo humano e as formas exteriores, é importante destacar o prévio conhecimento do problema da “coerção adaptativa” (DE RICLÉS:1997), cujo preceito atenta para os enganos que a comparação pela superfície pode ocasionar, pois organismos semelhantes em sua exterioridade nem sempre possuem grau de parentesco imediato, e um exemplo claro deste engano, é a relação feita entre o tubarão e o golfinho, que embora semelhantes são organismos distintos.

A abordagem de análise antropológica não está formalmente empregada nas dissecações e nos estudos de anatomia desta dissertação, mas no sexto capítulo, que versa sobre os atos do corpo, é estabelecida uma análise, visando relacionar a tecnologia digital de princípio interativo e as performances, com o Renascimento e alguns de seus preceitos de fruição e de representação.

Como o corpo humano tornou a ser uma base importante de investigação nas Artes Visuais Contemporâneas, inclusive a partir da anatomia humana, ainda que não seja classificado como um terceiro ciclo, possivelmente tem uma ligação subjacente.

Até porque a definição dos dois anteriores e sua ligação com a atualidade, se restringe a alguns indícios sustentados pela dissertação, a partir da explanação de alguns estudiosos de Arte contemporânea, destacados no capítulo referente a alguns atos do corpo.



CAPÍTULO 4



UM BREVE HISTÓRICO DA INTRODUÇÃO DA GRAVURA NO OCIDENTE E ALGUMAS RELAÇÕES DELA COM O PERÍODO DAS DISSECAÇÕES E DA RENASCENÇA.

No capítulo anterior, vimos que após a queda do Império Romano e sua divisão em dois, os Árabes sob a fé Muçulmana teriam compartilhado com os Europeus de fé Católica, não só alguns dogmas, como os de que, corpos humanos eram invioláveis, além do próprio exercício do poder sobre o Ocidente.

Em oposição às Dissecações, a Gravura foi uma prática introduzida, como uma das repercussões da abertura do Ocidente Cristão em busca de “novos mundos” e por conseguinte de mercados, além da dominação Moura na Península Ibérica, que neste capítulo estará ligada à viabilização da introdução da tecnologia de fabricação do papel, como uma das principais responsáveis pela sua implantação, como suporte convencional da gravura, com relativa rapidez.

Para facilitar a compreensão a respeito do decurso da dissertação, é importante fazer uma breve digressão para expandir a caracterização do termo “gravura convencional” e esclarecer por decorrência, o motivo pelo qual, tem se dado relativa importância aos Árabes na composição do capítulo.

A variação admitida na base da gravura convencional, não é dominante, pois a obtenção da imagem ocorre através de instrumentos e meios rudimentares, capazes de permitir uma gravação e impressões estáveis e portanto reproduzíveis numa escala mínima, mesmo quando comparadas às edições de gravura com demanda comercial; não obstante, obedecem como já vimos, a algumas convenções, diante das quais se torna possível classificá-las como produtora de múltiplos originais.



A classificação de produtora de múltiplos originais é oriunda da diluição natural entre os meios, que afeta cada cópia individualmente, graças a uma pequena variação, mesmo entre as cópias ditas iguais; pois bem, esta espécie de gravura é composta de uma tríade, formada por matriz, tinta e suporte, como bases relativamente independentes, que se unem transitoriamente, para formar uma estampa editada.

Se assim ocorre na gravura convencional, mesmo quando a cópia é única, podemos conceber que a introdução da Xilogravura no Ocidente, é uma síntese mecânica do contato com o Oriente, através da matriz e da tinta via Marcopolo (1254-1324) e com o papel via dominação Moura na Europa.

Nesta corrente de raciocínio, o Império Otomano, cujo nome remete à interseção Oriental com o Ocidente e que já teria sido importante como um dos herdeiros do conhecimento da Antigüidade Clássica; também foi, na repercussão da gravura via introdução do papel.

A tecnologia do papel chegou à Europa pela cidade de Toledo em 1085 d.C., seguindo a rota comercial do extenso território da China até Samarkand, na fronteira com o Império Otomano, donde foi extraída e irradiada, chegando à Bagdá em 795d.C.

O primeiro moinho papeleiro construído na Europa Cristã foi o terceiro construído no continente, mais precisamente em Capellades em 1238, e isto só foi possível pela proximidade dos instalados em Xativa em 1094 e em Toledo, cuja dominação era Moura (IPT, SENAI:1988). O papel introduzido na Europa Cristã quase ao mesmo tempo em que a xilogravura chegou nela, foram as bases para que surgisse o primeiro processo de difusão do Ocidente, oriundo de um contato primordial com um pólo oposto ao seu, cujo princípio é a base da gravura e da produção mecânica da imagem, sob o signo da intermediação.



As viagens de Marcopolo que trouxeram as tábuas de madeira gravadas (xilogravura), permitiriam a estabilização e reprodução da imagem e da informação, produzidas numa base estável de princípio relevo-sulco.

Embora o papel tivesse sido introduzido quase ao mesmo tempo em que a Xilogravura, ele acompanhou o desenvolvimento da Gravura em Metal, como uma invenção atribuída ao florentino Tomasso Finiguerra entre 1430 e 1452, a partir da qual a tinta, já não mais estaria na superfície do relevo como na Xilogravura e sim no baixo relevo.

Esta característica da técnica exigiria uma flexibilidade maior do suporte, para penetrar no baixo relevo e de lá extrair-lhe a tinta, mesmo assim, tanto a Gravura em Metal quanto o papel, levariam um pouco mais de tempo, para se desenvolver e satisfazer as necessidades Ocidentais e assumir a condição de matriz amplamente aplicável e suporte suficientemente flexível, resistente ao atrito e à ação do tempo, em substituição ao pergaminho animal (couro de cabra ou velino), tão amplamente difundido desde o Império Romano.

Teria sido sobretudo no século XVII, que a técnica de fabricação do papel, aliada aos primeiros avanços da Ciência, o tornaria apto a ser tão difundido quanto observamos hoje.

Em contrapartida, a gravura em metal se desenvolvia para aprimorar a demanda por maior definição de imagem na cópia, ao sabor do claro-escuro e da perspectiva renunciada pelo *cincoecento*, remetendo novamente à Leonardo, para compreendermos melhor numa generalização muito ampla, o que representava a Gravura para ele e para parte de seu tempo, junto à proporção que a noção de original e cópia adquiriam.

Como vimos no capítulo anterior, avantajar-se é uma prerrogativa humana natural até hoje e como as raízes deste pensamento remetem à Grécia, nada mais natural seria, que na



Renascença, este parâmetro fosse usado em benefício das Artes práticas como a pintura.

No período que marcou a passagem da Idade Média para a Renascença, o padrão dominante metafísico constituído sob as bases Teosóficas, se avantajava à observação e à representação da experiência ao natural, por conta desta última ser uma mera repercussão do mundo natural e portanto, uma analogia pernóstica com a obra divina.

Como o próprio pressuposto do claro-escuro, a luz incidiria na sombra caótica para trazer a ordem e revelar as sutilezas das formas emergentes, implicando em teoria, numa progressiva metamorfose do obscuro em luminosidade, sendo possível conjecturar que, com a interseção entre o Renascimento e Idade Média, tem início o projeto Iluminista, da valorização da razão, do original, em alguma medida do novo, em detrimento do passado representado pelo obscurantismo e da cópia.

Uma das conseqüências deste raciocínio para a dissertação sobre as vantagens de uma arte ante outra, é a que Leonardo faz da Pintura em relação à Gravura, na época como produtora de livros, porquanto esta se multiplicava em cópias e a outra não.

Entre las ciencias innimitables, la pintura es la primera; no puede ser enseñada al que haya sido antes dotado por Natura, inversamente de lo que con la matemática acontece, ya que en esta recibe el alumno tanto cuanto el maestro le aporta. La pintura no se copia como las letras, en la cual la cada copia vale tanto como el original, ni caben vaciados de ella, como ocurre en la escultura, en la cual las reproducciones y el original son parejos. El alcance de la obra no puede reproducirse en innumerables ejemplares, como en el caso de los libros impresos; la pintura permanece siempre noble, única y preciosa, honrando siempre a su autor y no engendrando hijas que la igualen. Esta singularidad a hace mas exelente que las cosas que son por todos Publicadas (10)⁶. (DA VINCI, apud, ABRIL, 1964:p.40)

⁶ Entre as ciência inimitáveis, a pintura é a primeira; não pode ser ensinada àquele que não seja antes dotados pela natureza, inversamente ao contrário com o que acontece com a matemática, já que nesta, o aluno recebe tanto quanto o mestre lhe aporta. A Pintura não se copia como as letras, na qual cada cópia vale tanto quanto o original, nem originam-se dela, como no caso da escultura, na qual as reproduções são parelhas ao original. O alcance da obra não pode reproduzir-se em inumeráveis exemplares, como é o caso dos livros impressos; a pintura permanece sempre nobre, única e preciosa, honrando seu autor e não engendrando filhas que se igualem ela. Esta singularidade a faz mas excelente que as coisa que são por todos publicadas. (10)

O grifo é meu



É possível que o leitor venha objetar, a respeito da impossibilidade de Leonardo estar se referindo à Gravura, porquanto a produção de livros estaria mais ligada aos Tipos Móveis e à gráfica propriamente dita, ao que retrucaria e seguiria em frente, tomando como base a afirmação do autor no mesmo trecho, sobre a escultura e suas cópias.

Apesar de ser diametralmente contrário à pré concepção vigente, acerca da pouca substancia aferida à pintura, por ser uma mera reprodução do mundo natural, Leonardo não parecia estar interessado em investigar com mais profundidade, um novo meio que se apresentava.

O valor da experiência ao natural tão estimulada pelos Gregos e ressurgida na Renascença, era um argumento utilizado para solucionar e avantajá-la a pintura, em relação a outras artes da mesma natureza à dela, produzindo-lhes uma espécie semelhante de distorção, a que ela esteve submetida em períodos anteriores.

Muitos avanços obtidos pelos artistas da Renascença, dentre os quais Leonardo da Vinci, elevariam o “*status*” social do artista e o intelectualismo vigente pelos três séculos posteriores, viria a demonstrar que a representação, embora não fosse a única e nem mesmo a forma ideal de desenvolver a inteligência humana, também não era uma ação tão meramente mecânica assim e tanto o desenho quanto a pintura, quando aliadas à observação naturalista, poderiam auferir alguns benefícios à inteligência.

Contudo o pensamento da Renascença Italiana, era apenas um reflexo desta sociedade num momento luminoso de sua história, não menos distantes do engano quanto da verdade, como o próprio tempo viria comprovar e a pintura, elevada à categoria de padrão dominante nas artes, se repercutiria em outras atividades que de algum modo estivessem ligados à produção artesanal da imitação.



Os resultados obtidos pelos artistas da Renascença ao desenvolver mecanismos de resolução em claro-escuro e perspectiva, necessitariam de sistemas de difusão que divulgasse com maior clareza a ideologia do período em questão.

Deste modo, torna-se possível inserir o ponto de interseção entre os primeiros efeitos do claro-escuro na gravura, na qual Leonardo não teria incursões e destaque um contemporâneo seu, Albrecht Dürer (1471-1528), para dar curso ao capítulo.

Nascido em Nuremberg, Dürer é considerado um mestre no buril, foi um dos principais pintores a se dedicar aos estudos em Gravura. Iniciou-os na Alemanha e os aperfeiçoou em Amsterdã; da Itália, recebeu algumas influências da Escola de Andrea Mantegna (1431-1506).

De Florença e Amsterdã emanavam os ares da Renascença e Dürer acabaria por instalar um ateliê em cada cidade, alternado sua estadia entre elas.

No início suas xilogravuras teriam sido gravadas pessoalmente por ele, mas na medida em que sua carreira se desenvolvia, se ocuparia com mais afinco das gravações em metal com buril, ponta seca e água-forte, em detrimento da xilogravura à qual, se dedicaria somente até o projeto.

Suas primeiras gravações em metal foram feitas com buril e nas passagens em meio-tom mais escuras, características do claro-escuro, usava ponta-seca.

Esta maneira de solucionar a variação de tonalidade da sombra, não era vantajosa para edições muito numerosas, porque a rebarba da ponta-seca, que possibilita a obtenção de negros profundos e passagens delicadas, sedem com muita facilidade sob a pressão exercida para se obter as cópias, reduzindo-as em quantidade.

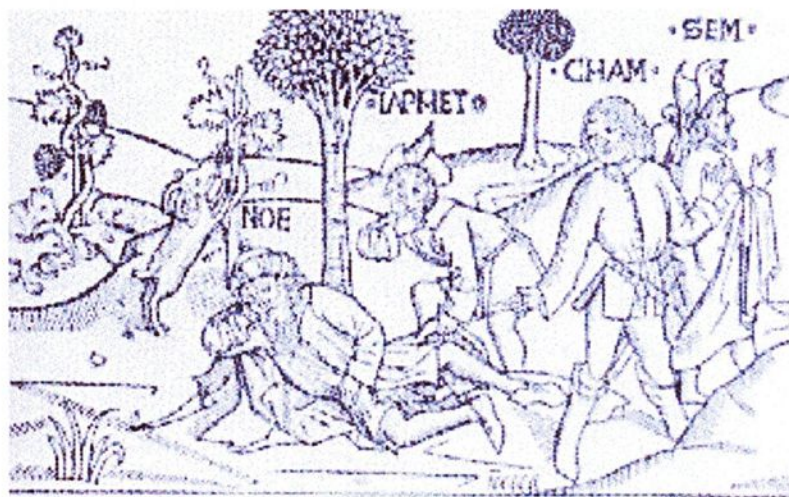




Dürer. “**Hércules**”. (1496/7). Xilogravura de fio

Estas duas reproduções são um exemplo claro da espécie de transformação iconográfica empreendida pela Renascença.

Anônimo. “**Noé Ubríaco**”. (1480) é uma típica xilogravura medieval alemã.





Dürer. "Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse". (1490).
Xilogravura de fio.

Dürer. "A primeira aparição do
filho do homem". (1497/98)
Xilogravura de fio



M. Wolgemut. "Portugália".(1493) Xilogravura de fio.

Por isso mesmo, Dürer logo se apercebeu das possibilidades proporcionadas pela água-forte, lançando mão de uma técnica de gravação sobre uma base rústica como o ferro, herdada de uma família de armeiros em Doensburg, obtendo com ela resultados bastante satisfatórios.(BERSIER:1963)

Embora seus estudos sobre as proporções humanas tivessem alcançado uma excelente repercussão, ele não estava envolvido nos problemas da originalidade do mesmo modo que Leonardo, assim, não hesitaria em lançar-se no empreendimento da Gravura, aliada a produção de livros.

Como sabemos, qualquer espécie de avanço necessita de algum tempo para ser aprofundado e foi assim que ocorreu com o claro-escuro e a gravura; porém ambos seriam expressos com maior contundência na obra de Rembrandt Harmansz van Rijn (1606-1669), nascido em Leyden na Holanda em 15 de julho de 1606, sétimo filho do casal, cujo pai era dono de moinho e a mãe filha de padeiros

A ascensão de Amsterdã como foco de irradiação cultural, seria decorrência inevitável do Renascimento Europeu florescido em Florença; os sinais de estagnação podiam ser observados, pela excessiva valorização de aspectos superficiais da representação e à presença de culturas não latinas na Europa, representando uma alternativa de interpretação dos alcances da Renascença, da qual Dürer já havia sido um de seus principais expoentes.

*Ce clair-obscur était un moyen intelligent d'accentuer un effet, chez Rembrandt, il en va tout autrement, il est l'élément vital, fondamental, tel serait le chaos dans lequel le Createur entrevoit des formes mouvantes parmi lesquelles il choisira celles qu'il fera naitre à la lumière. Rien n'expliquerait mieux cette différence que la comparasion d'un dessin italien et d'un dessin de Rembrandt.*⁷ (BERSIER, 1963, p.203)

⁷ Se o claro-escuro era um meio inteligente de acentuar um efeito em Rembrandt, nele mais que em todos, era o elemento vital, fundamental, tal seria o caos dentro do qual o Criador entrevê as formas moventes, por meio das quais ele escolherá aquelas, que a fará nascer à iluminação. Nada melhor explicaria esta diferença que a comparação de um desenho Italiano, de um desenho de Rembrandt.





Dürer **"Plumagem de escudo com caveira"**. (1503).
Gravura em metal - buril.

É um ótimo exemplo da habilidade que ele tinha com o buril.



Dürer. “Adão e Eva” (1499). Gravura em metal - água-forte.

Dürer. “São Girolamo”. (1512) Gravura em metal - ponta seca.



Meados do século XVII marca o momento em que se passa do Renascimento para o Maneirismo, no qual se aprofundam alguns elementos do primeiro, enquanto outros seriam abandonados ou aceitos como relativos.

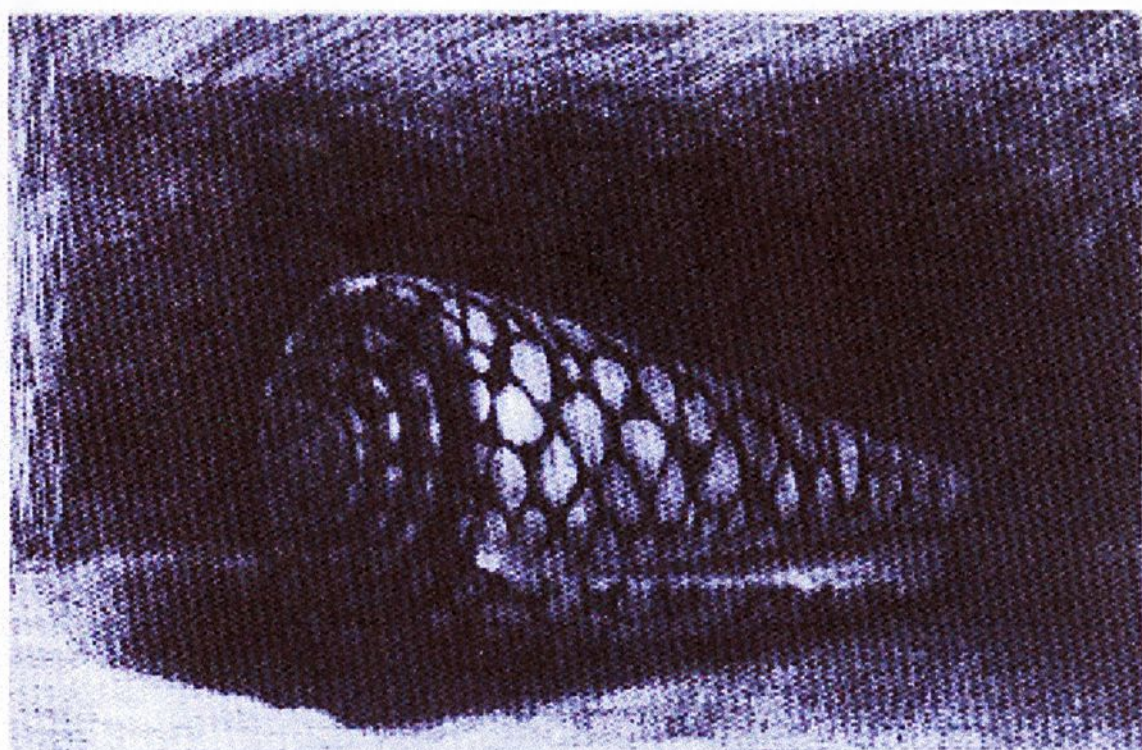
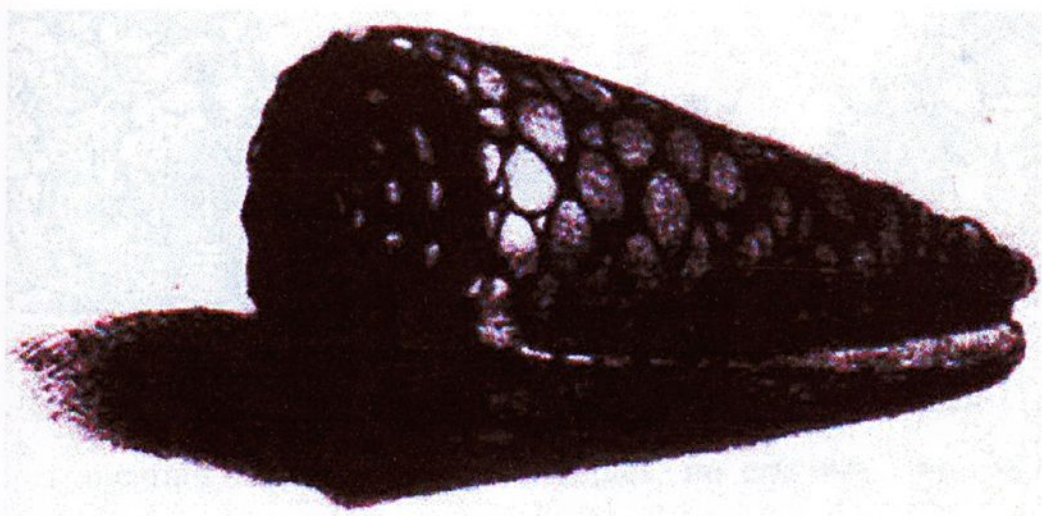
Tanto Rembrandt quanto Caravagio (1573-1610), representariam uma espécie de reação ao acomodamento da iconografia Renascentista sobre as bases do “*cincoecento*” e embora Caravagio fosse italiano e também um excelente pintor, não se tem notícia de que tenha feito experiências com Gravura. Já Rembrandt, iniciou o aprendizado de Gravura com Lastman, seu primeiro mestre, conhecido por ter sido um grande admirador da arte Italiana. Aos vinte e três anos monta seu primeiro estúdio em associação com o também pupilo de Lastman, Jan Lievens. (BERSIER:1963)

Devido ao sucesso do empreendimento, se transferiria para Amsterdã, montando outro estúdio e trabalhando para um ateliê de impressão em conjunto com outros artistas. Seria neste momento que sua produção gráfica se confundiria com a de outros artistas que trabalhavam com ele naquela ocasião, já que as estampas não eram ainda assinadas e só recebiam um relevo seco do ateliê.

Rembrandt inaugura um período de aprofundamento das possibilidades do claro-escuro e da Renascença na Gravura, como forma artística de expressão, além de ter mantido as dissecações artísticas como forma de compreensão e intelecção do mundo.

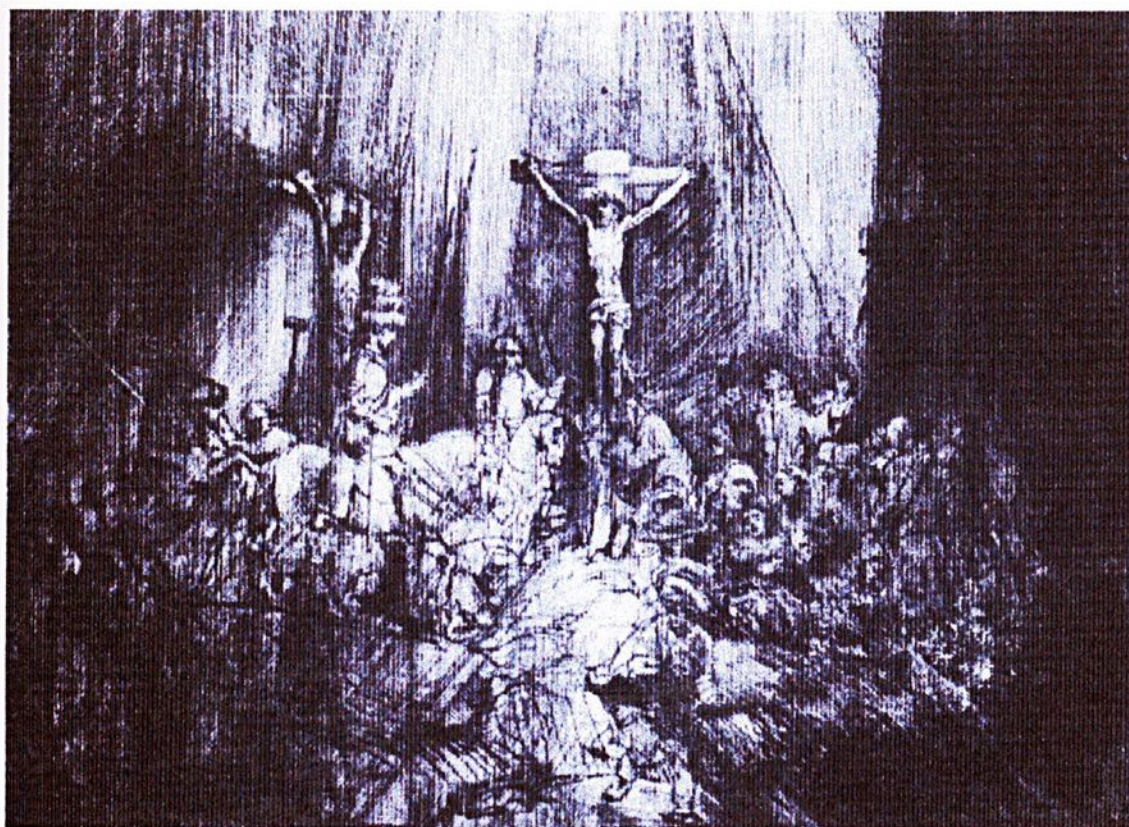
Como sempre a cada inovação, uma sorte de profissionais dentre os quais os artistas, ficam tacitamente incumbidos de produzir conforme ou em oposição ao padrão dominante de cada época, a gravura necessitou de pelo menos mais três séculos, para poder ser efetivamente elevada à categoria de expressão artística.





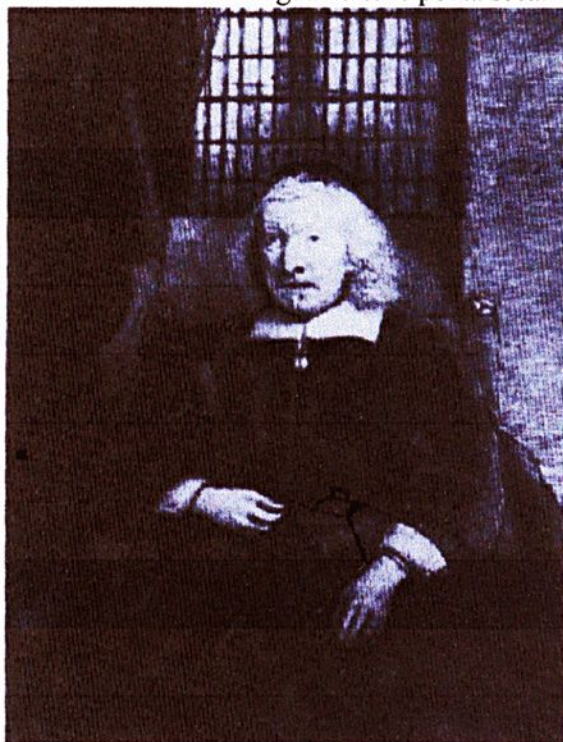
Rembrandt. “A conchinha”. (1650)
Gravura em metal - água-forte.

Aqui vemos duas Provas de Estado de uma mesma estampa, como um exemplo clássico das variadas investidas do gravador sobre a matriz, embora aqui tenhamos apenas dois estados, é muito natural, haverem mais do que isto.

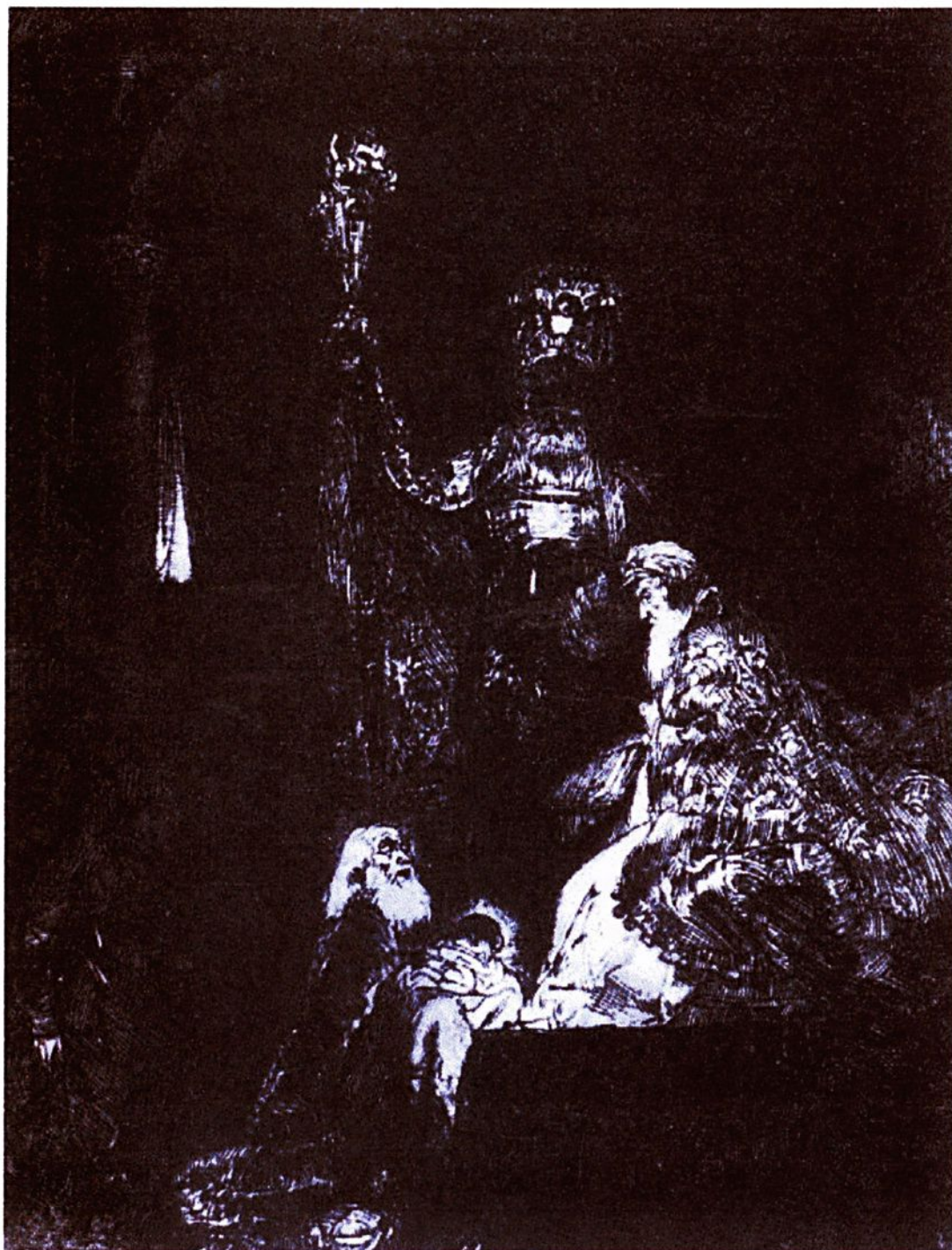


Rembrandt. **"As três cruzes"**. (1653). Gravura em metal - água-forte e ponta seca

Rembrandt. **"O velho Haaring"**. (1655)
Gravura em metal - água-forte e ponta seca.



Estas duas gravuras mostram como o preto adquire uma intensidade maior em relação às gravuras de Dürer e como consequência desta valorização, o branco ou a luz são destacados, junto a diluição dos valores opostos, nas passagens de tons tênues do claro-escuro.



Rembrandt. **“Apresentação no templo”**. (1645)

Gravura em metal - água-forte e ponta seca.

Esta reprodução ilustra com relativa clareza, o vigor com o qual o preto e os meios-tos são trabalhados, em benefício de alguns pontos de luz, fazendo brotar um ponto de luz, em meio a sombra.

O motivo é bíblico, isto é, a representação de uma de suas passagens; por isso a luz, o meio-tom e a sombra como elementos primordiais da Gravura, estão não só presentes na solução global da imagem, como na base da apresentação da luz em meio a sombra.

Dürer e Rembrandt, foram artistas que desenvolveram em suas respectivas gravuras, algumas das principais qualidades estéticas do meio e foram inseridos na dissertação, como representativos de um estrato maior, do qual fizeram parte artistas gravadores da envergadura de Hercules Seagers (1589/90 após 1669), Lucas Cranach (1472-1553) e o próprio Andrea Mantegna.

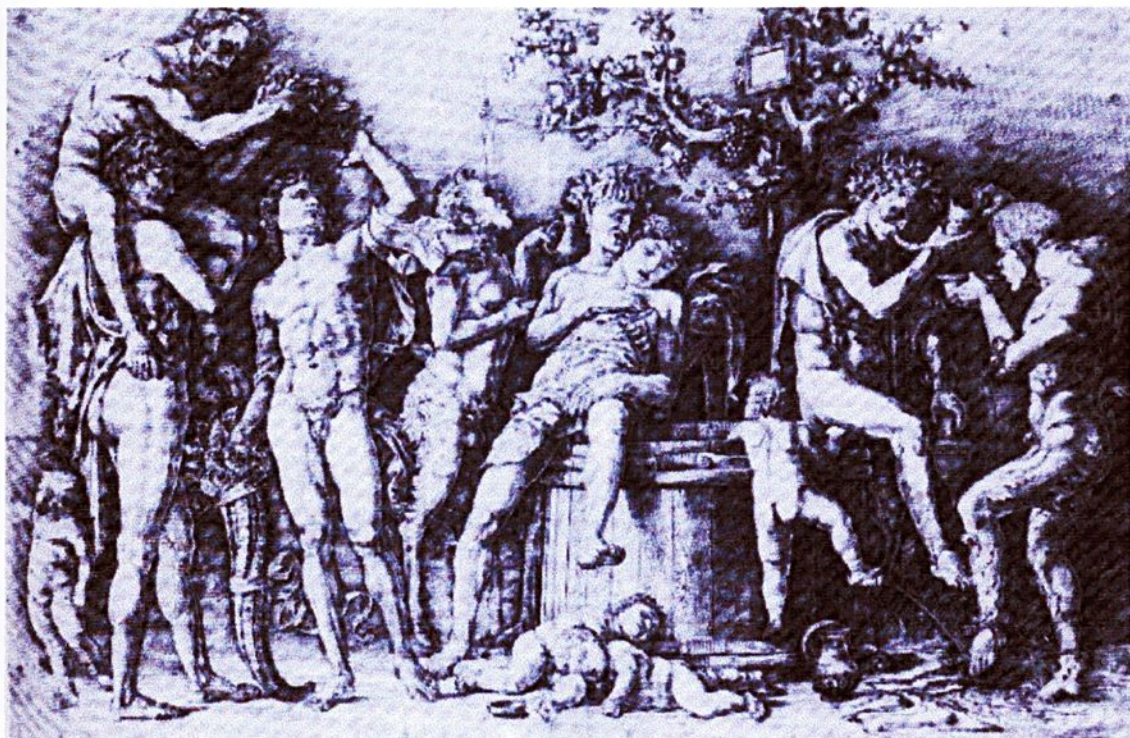
No entanto, como já dito, em ambos estiveram presentes as dissecações ou os estudos sobre o corpo humano com maior visibilidade; além disso, a compreensão que cada um deles teve dos elementos gráficos da linha, do preto, da luz e da sombra, agiam em benefício da composição da estampa, que de algum modo influenciou o trabalho prático, como uma repercussão residual na gravura contemporânea.

Para Dürer, a clareza estava acima da escuridão e a linha por consequência, assumiu uma importância vital; afinal ela para ele, não era tão somente parte da construção de uma estrutura que seria encoberta pela sombra, mas sobretudo, um indicativo sintético também do volume, por este motivo, as hachuras curvilíneas observadas em suas estampas, percorrem toda sua superfície, tanto no fundo quanto na figura.

Naturalmente isto não significa que ele não usava as linhas retilíneas, mas a adoção de uma ou outra, estavam relacionadas à superfície da matéria a ser representada.

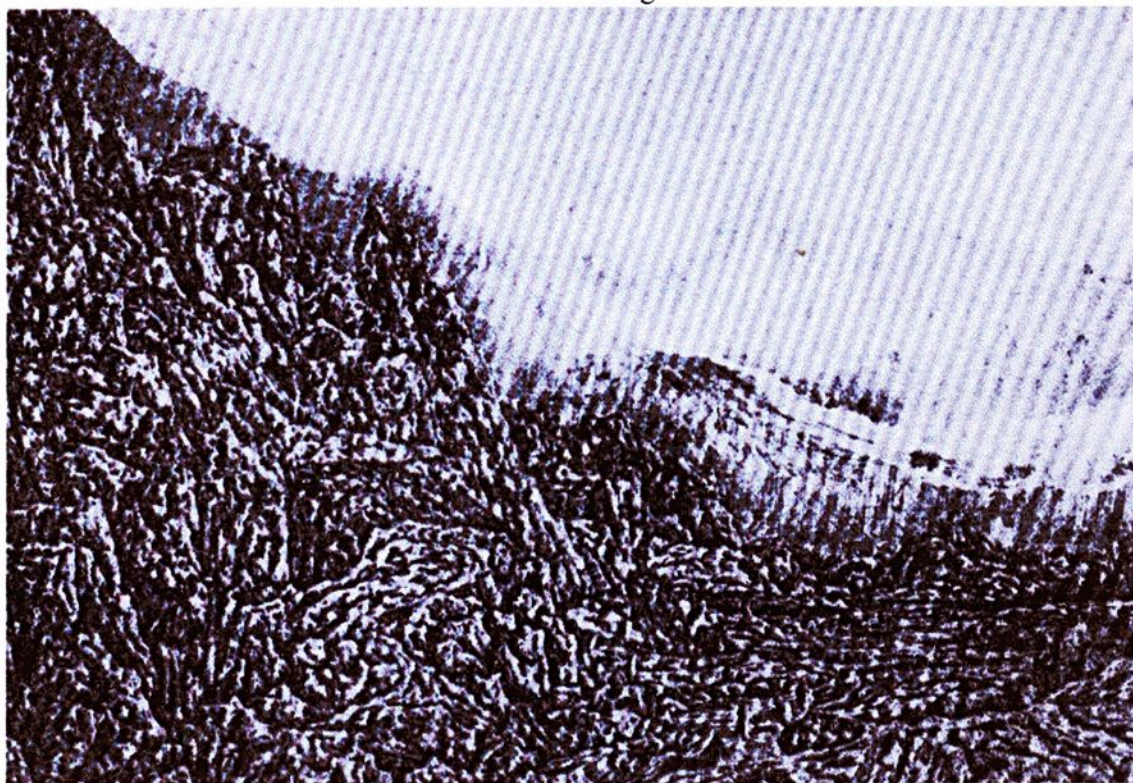
Já em Rembrandt, as linhas curvilíneas são exceções e não estão preferencialmente associadas ao volume do objeto representado, mas antes, à definição do caráter que determinada representação assumiria na estampa, no caso da “Apresentação no templo”, toda a cena que rodeia a apresentação do menino Jesus ao Rei é predominantemente retilínea e somente onde se situam as figuras centrais há luz, onde podem ser percebidas linhas escassas e curvas.

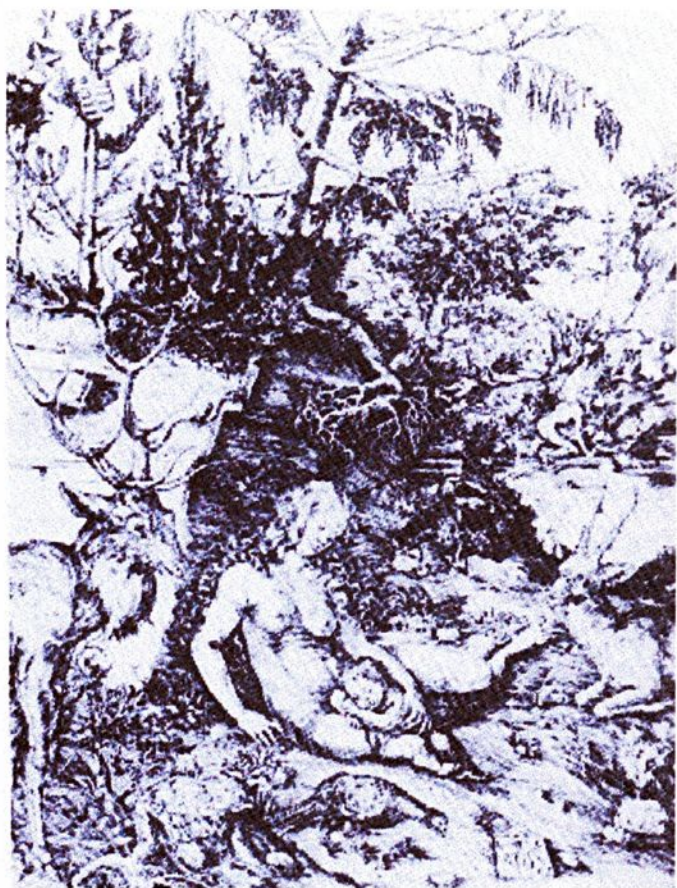




Mantegna. "Bacanal com vinho". (1460.) Gravura em metal - buril

Seaghers. "Paisagem rochosa enevoad e estrada da montanha". (1625)
Gravura em metal - água forte





Cranach. "A penitência de São Crisostomo" (1509) Gravura em metal - buril

Cranach "São Cristoforo". (1510) Xilogravura a duas cores



CAPÍTULO 5



A CARACTERIZAÇÃO DO TERMO RESÍDUO, SUA APLICAÇÃO NO CONTEXTO HISTÓRICO DAS ARTES, E A INTRODUÇÃO DA GRAVURA NO BRASIL COMO DECORRÊNCIA RESIDUAL DO DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO DOS MEIOS.

Nos dois primeiros capítulos, alguns dados iniciais a respeito dos materiais e métodos utilizados para a elaboração do trabalho prático, foram dispostos a fim de dar início à compreensão envolvendo gravura e dissecações, como propulsoras da dissertação.

Nos dois seguintes, gravura e dissecações teriam sido convertidos em dados históricos com viés teórico, a fim de garantir a conexão deste material, à definição do termo Resíduo como componentes oriundos de outras épocas e culturas, que se integram, adaptam e transformam, conforme às condições as quais se encontram submetidas.

Naturalmente, estes mesmos dados dispostos de outra maneira, poderiam resultar até numa proposição antagônica e nem por isso menos verdadeira, pois para cada interpretação e arranjo atribuído ao dado histórico, abrem-se possibilidades infinitas, motivo pelo qual teriam sido denominadas de Residuais, como forma de manter o distanciamento salutar entre o que de fato teria acontecido e neste caso, uma interpretação posterior.

Este capítulo, aproveita o conjunto de condições históricas, ligadas à flexibilização de restrições, ao retorno de práticas passadas ou exiladas e ao processo de abertura, como reflexo teórico do processo que restaura práticas residuais ao longo da História das Artes Visuais e do conhecimento, para validar a espécie de coleta de dados em gravura convencional, como significativa na composição da produção contemporânea.



O caráter residual aferido ao dado histórico, respeita não só as dimensões de tempo, que distingue um período de outro, como as do espaço, porquanto num mesmo período, um mesmo evento se manifesta de maneira diferenciada, conforme o lugar e a cultura que a envolve.

Principalmente se tomarmos como parâmetro o período em que vivemos, no qual os meios tecnológicos encurtam distâncias, na mesma proporção em que ampliam o universo conceitual das interpretações e dos possíveis arranjos a eles atribuídos, promovido pelo acesso aos mais diversos bancos de dados.

O resíduo porém, não é só um fato histórico, cuja substância se diluiu no tempo; para a gravura, ele é também uma prerrogativa prática que dá razão ao processo, cujo resultado da subtração de áreas da matriz, poderá resultar em preto (gravura em metal) ou branco (xilogravura) na estampa, e esta como o ápice do que restou do contato entre os meios e o gravador.

Matriz e estampa são para mim os móveis da ação, cujo centro reside no espaço entre ambas. Visibilidade e virtualidade da matriz, sinais alçados e resíduos da estampa, os pontos cardeais de um território diariamente conquistado e diariamente perdido. (MUBARAC, 1996, s/p)

Ainda que se objetasse, ao fato de a litografia não ter como pressuposto básico a subtração, haveria de convir que de fato a matéria da base (matriz) não é subtraída, porém o material gorduroso depositado pelo gravador é extraído, dando lugar a tinta de impressão, como resíduo do ato original do artista.

Por ora, a explanação anterior é suficiente para facilitar a compreensão da amplitude que comporta o termo e evitar sua aplicação reiterada, sempre quando houver referências a ele; enfim, é importante estabelecer parâmetros da importância do Resíduo na Gravura para que se entenda o enfoque dado a este capítulo, referente à interpretação de um conjunto de fatos históricos, seus efeitos e possíveis desdobramentos.



De algum modo ligados ao processo de desenvolvimento tecnológico e artístico da imagem, alterando o eixo até então comum de compreensão de corpo, do individual e do original.

É possível que a narrativa que segue, seja considerada um pouco distorcida para alguns padrões da especificidade e verosimilhança científica e embora façam parte de uma análise genérica, provém de fontes confiáveis que a levaram ao desenvolvimento da dissertação.

A distinção inicial feita entre uma prática introduzida como a gravura para o Ocidente e as dissecações como ressurgimento para ele, é apenas relativa, tendo em vista que a formação Cultural dos povos é, de alguma maneira, sempre o efeito de uma hibridização, da qual as vezes se perde o elo.

No entanto ela é útil aqui para verificar como a partir da Renascença, a representação do Mundo natural obstruído por quase mil anos, contribuiria para ampliação do conhecimento, em benefício da razão no Ocidente Católico,

Uma vez ampliado o campo de consciência, a razão, como fator determinante para a sobrevivência humana, pode apreender com maior simplicidade, alguns elementos que dão forma ao universo que a rodeia, a ponto dela poder basear parte de sua compreensão, a partir da análise de imagens obtidas tanto do cosmo, quanto de sua própria cadeia de DNA, impensáveis, caso os limites de compreensão da imagem não tivessem sido ampliados.

As dissecações estiveram destinadas a prospectar e representar essas novas imagens do corpo e oferecer uma espécie de representação cada vez mais convincente dos humanos e do mundo que nos cerca, capazes de influenciar determinadas regras de comportamento.



A gravura se tornaria difusora destas novas formas de conhecimento, de maneira ágil e relativamente democrática, em que uma das conseqüências, teria sido o desenvolvimento de mecanismos óticos capazes de reproduzir a realidade de maneira muito mais numerosa e rápida.

Ao passo que o mundo natural, dentre o qual se inclui o corpo humano, prescindiria progressivamente da representação artística da natureza, as dissecações iriam perder paulatinamente suas ligações artísticas, na medida em que estariam vinculadas ao momento Renascentista de representação naturalista, como forma de evocação de padrões de beleza greco-romanos, o que não era de nenhuma forma conveniente, com os avanços da ciência e as novas formas de concepção do mundo.

Mesmo porque, durante os três séculos pelos quais a iconografia Naturalista prosperou e decaiu, encapsulada nos movimentos posteriores como Maneirismo, Barroco, Rococó, Néo-Classicismo, Romantismo e um pouco menos no Impressionismo, não se tem notícias de que as dissecações artísticas tivessem quaisquer desdobramentos significativos posteriores.

A não ser como ilustração de livros de anatomia, o que por si só, não se configura numa prática de investigação artística, embora a perpasse.

Aliás, esta espécie de aplicação do desenho às peças anatômicas, sempre vieram à tona, quando apresentei este tema, como base do levantamento empírico desta pesquisa, refletindo uma interpretação residual difundida, acerca do estudo artístico das dissecações.

Como os laços que unem representação naturalista sob a égide da figuração e anatomia são praticamente inextricáveis,



nenhum estudo desta espécie, poderia derivar em outra coisa que não fosse um atlas.

Apesar da falta de argumentos que amainassem esta impressão pré concebida, como pesquisador concluí, que teria a maior satisfação se pudesse ver meus estudos de anatomia, auxiliarem na compreensão científica da complexidade do corpo humano.

Entretanto, eles não foram feitos com esta intenção e ainda que os desenhos sejam figurativos, não dão conta da unanimidade requerida pelas ilustrações como um todo, quanto mais das médicas.

A intenção da obra de arte não é a obra de arte. A mais rica coleção de comentários e de memórias elaborados pelos artistas mais imbuídos do seu objeto, mais hábeis em retratar através de palavras, não seria capaz de substituir a mais insignificante das obras de arte. Para que exista, é preciso que a obra de arte se separe, que renuncie ao pensamento, que entre na extensão, é preciso que a forma meça e qualifique o espaço. É precisamente nesta exterioridade que reside o seu princípio interno. Ela está sob os nossos olhos e sob as nossas mãos como uma espécie de irrupção em um mundo que nada tem em comum com ela, a não ser o pretexto da imagem nas artes ditas de imitação.(FOCILLON, 1983, p.12)

Por este motivo os objetos artísticos produzidos durante a pesquisa, foram considerados coleta de dados, para permitir que a dissertação fosse um reflexo autônomo, parte de um conjunto maior que evoluiu sobretudo gravação e estampa, que embora insuficientes para se constituir em obra de arte, teriam contribuído para a construção da dissertação, de forma bastante significativa.

Principalmente se tomarmos como parâmetro, o grau de evolução e exatidão alcançadas pela tecnologia digital de prospecção e de descrição morfológica das imagens do corpo humano a que temos acesso hoje, seríamos facilmente dissuadidos em alimentar qualquer pretensão de aferir com os desenhos, um suposto valor igual ou superior ao que temos.



As máquinas, inseridas definitivamente no cotidiano do homem a partir do século XVIII com o advento da Revolução Industrial, já tinham sido previstas na Renascença, com destaque em Leonardo, como uma repercussão de seus estudos de anatomia, de desenho, de pintura e do mundo natural.

Mesmo posteriormente, com a publicação de Vesálio com o sugestivo nome "*De Humani Corpori Fabrica*".

O obscurantismo medieval cederia paulatinamente à ação da luz sobre o mundo natural, como decorrência de oito séculos de dominação e um dos reflexos da ação do claro-escuro e da perspectiva, na construção da iconografia de um mundo moderno em constante mutação.

A ascensão das correntes filosóficas Iluministas, promoveriam em 1789 a Revolução Francesa, destituindo poderes erigidos com princípio no único (Monarquia/Monos=único archés=princípio).(RUBY:1997)

Depois dela, muitas Monarquias viriam a ruir, ressurgindo pouco depois, algumas veriam suas atribuições esvaziadas e pouquíssimas seguiriam intactas até hoje.

A Revolução Industrial bem como a Revolução Francesa, podem ser interpretados como uma resposta ao anseio intelectual no final do século XVIII, difundido no tempo desde a Renascença, numa repercussão natural e ainda muito potente, do ideário da luz em detrimento do obscuro, característico das principais personalidades do Renascimento e que já vigia na sua iconografia.

Com transformações sociais desta magnitude, a Xilogravura e a Gravura em Metal, estabilizados como meios de difusão oriundos da união entre o único e o múltiplo, representam na estabilidade de seus princípios (relevo e sulco), alguns



reflexos do período em que surgiram, embora também contradigam esta estabilidade, na produção de múltiplos.

A litografia inventada em 1796 por Aloise Senefelder (1771-1834), músico e copista de partituras musicais tcheco-slovaco, também seria um reflexo do período em que surgiu, baseada num princípio sutil que utiliza elementos opostos como a água e a gordura, para manter a imagem estável na pedra, por isso mesmo, muito suscetível à instabilidade do meio.

Em relação ao princípio relevo-sulco da Xilogravura e da Gravura em Metal, a Litografia é mais fugaz e instável que as anteriores, esta fugacidade característica da técnica, seria o reflexo da mudanças cada vez mais seqüentes observadas ao longo de todo o século XIX; a instauração do Estado Democrático, junto à Filosofia das Luzes e ao Positivismo na Ciência, contribuiriam para superações cada vez mais sucessivas, implicando portanto, na necessidade igualmente constante do novo, da fugacidade que ele representa, da morte e de um almejado renascimento.

Pero este deseo es la quinta esencia de los espíritus elementales que se encuentran encerrados, por medio del alma, en el cuerpo de los hombres. El hombre aspira sin cesar a volverse hacia su mandatario. Vosotros sabeis que este mismo deseo y esta quinta esencia son las compañeras de la Naturaleza, como el hombre es el modelo del mundo. El hombre tiene una demencia soberana, que lo hace siempre resbalar, aunque con la esperanza de no resbalar más, y la vida se le escapa mientras tanto, queriendo gozar de bienes a costa de grandes esfuerzos (51). (DA VINCI, apud ABRIL, 1966, p.196)⁸

Esta citação de Leonardo refere-se ao desejo de reintegração, às custas de esforços extra humanos, reproduzindo-lhes novos estados, que de algum modo estendem a duração de uma sensação remota, mesmo quando produzidos artificialmente como a pintura, durante a Renascença.

⁸ Pois este desejo é a quinta essência dos espíritos elementares que se encontram encerrados, por meio da alma, no corpo dos homens. O homem aspira sem parar a voltar a seu mandatário. Vós sabeis que este mesmo desejo e esta quinta essência, são as companheiras da Natureza, como o homem é modelo do mundo. O homem tem uma demência soberana que o faz sempre resvalar, ainda que com a esperança de não resvalar mais, e a vida se lhe escapa entretanto, querendo gozar de bens às custas de grandes esforços.



Atualmente, podemos considerar natural, a produção industrial de objetos artificiais como realidade empírica, porque a Renascença e pelos três séculos seguintes, foi iniciada a produção numa escala maior, de objetos artificiais miméticos à natureza.

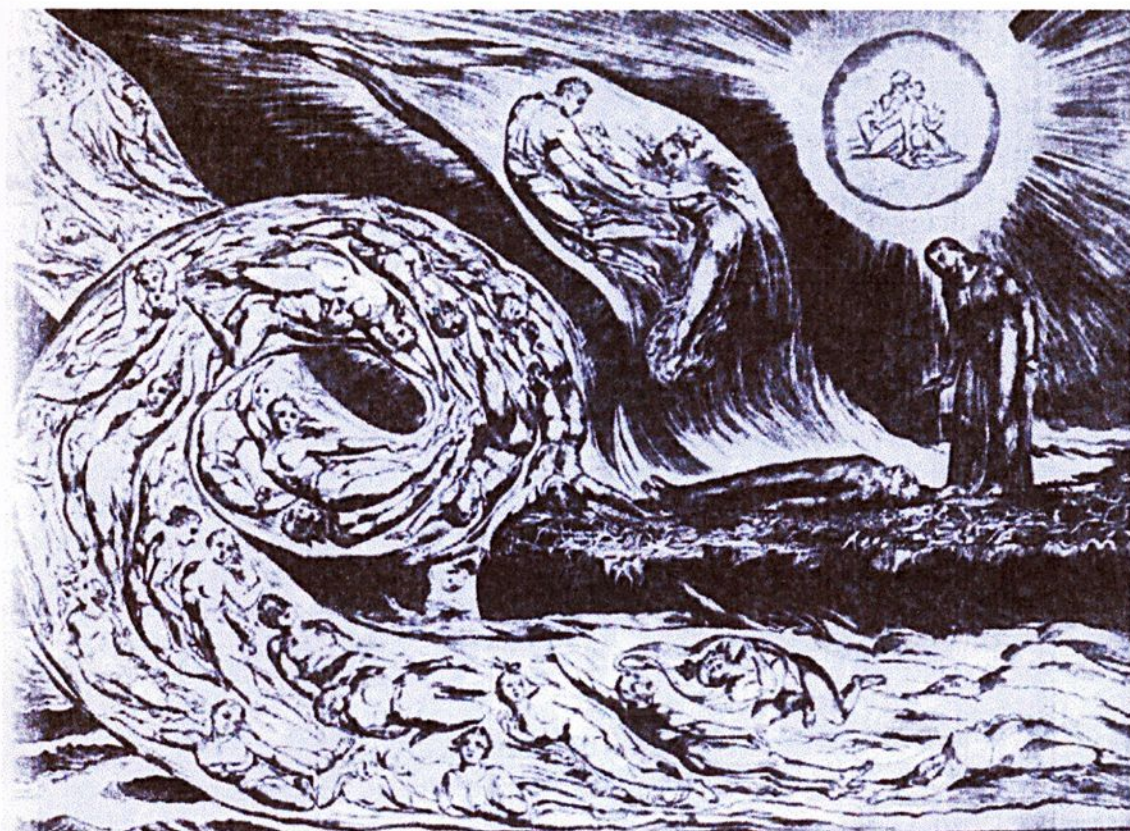
Até aqui poderá parecer que a Gravura teria sido apenas um desenvolvimento técnico da imagem, quando na realidade era neste momento, que algumas bases de sua linguagem eram fortalecidas, com Willian Blake (1757-1827), Giovanni Battista Piranese (1720-1778) e Francisco Goya (1746-1828), como representativos de um conjunto maior, do qual são apenas uma parte.

Blake foi escritor, filósofo e gravador, repercutindo o modelo do artista filósofo característico da Renascença, dedicado em compreender a mitologia greco-romana e a mística da vida, num período acrescido por novas concepções, em relação ao primeiro.

Pareceu ser o mais heteróclito de todos; visionário, desenvolveu uma técnica de gravação no metal de princípio relevográfico em água-forte, muito mais econômico e portanto capaz de viabilizar sua produção artística e literária, naquele período, dominada pela produção satírica. (FRITZ:1901). Outra característica da produção de Blake era o colorimento manual de suas edições, num processo extremamente laborioso, no qual era auxiliado por sua mulher, mas cujos resultados eram bastante gratificantes.

Outro nome importante para o período teria sido o de Piranesi. Em suas gravuras fica patente suas qualidades quanto a geometria e ao claro-escuro, numa resposta ao domínio holandês e alemão desta questão na Gravura.





Blake. "Círculo dos apaixonados". (1826). Gravura em metal feita por para ilustrar O Inferno de Dante.

Blake. "Primavera". (1789)

Gravura em metal - água-forte em relevo feita para o livro "Poesia da Inocência".



Blake "Anjo de Albion, da Europa - a Profecia". (1794)

Gravura em metal - água-forte em relevo.

Piranesi era arquiteto, arqueólogo e gravador, sua gravura era uma extensão de suas atividades; No início teria feito uma série acerca da morte, conhecida como caprichos de pouca envergadura (STAROBINSKY:1994), utilizando esqueletos, crânios e clepsidras. Depois viriam “*Os Carceri d’Invenzione*”, unindo arqueologia, arquitetura e gravura em nome da invenção.

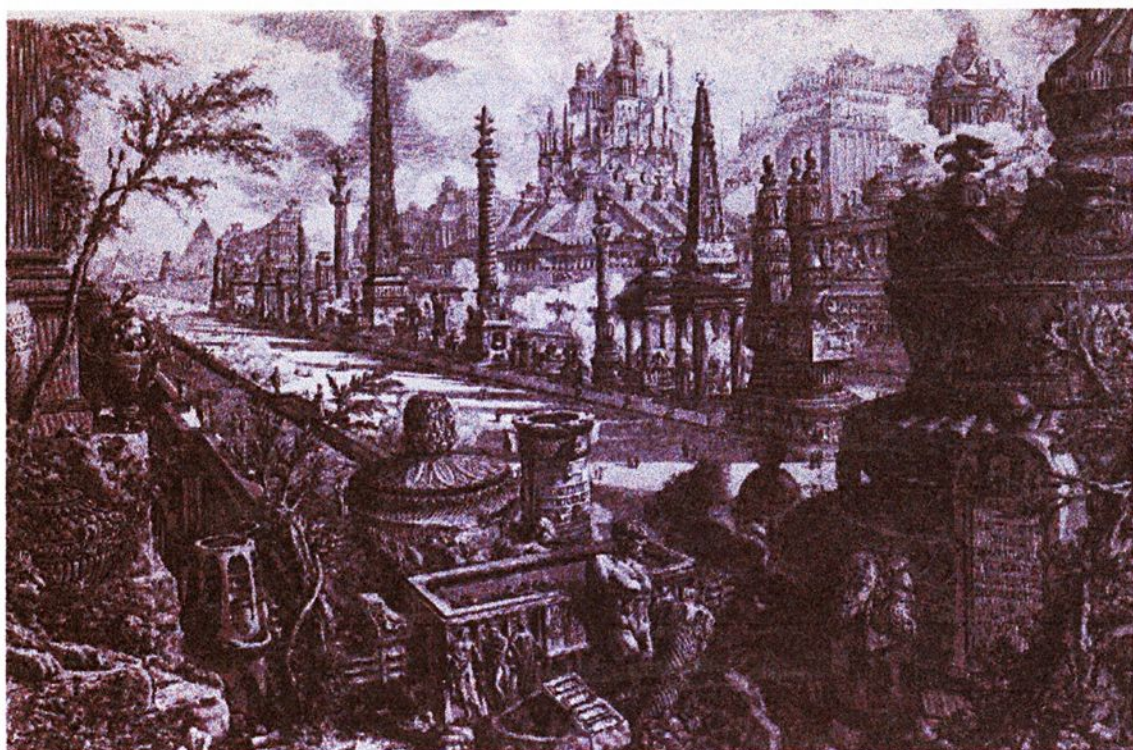
Giovanni Battista Piranesi é certamente uma extraordinária figura nesta Veneza que, no século XVIII, constitui um dos mais importantes centros artísticos da Europa. Arqueólogo, paisagista, gravador e, sobretudo, arquiteto veneziano, como gostava de chamar a si próprio, não é sem razão que Piranesi valoriza, na base da sua formação, a arquitetura e o amplo conhecimento que esta lhe propicia sobre a estrutura dos volumes no espaço, fornecendo-lhe ao mesmo tempo os instrumentos e o gosto para dissecá-la. Aprofundado no trato com os restos dos monumentos arquitetônicos dos antigos romanos, que a nascente arqueologia então redescobre.(ARAUJO,1997, s/p.)

Como artista cômico de seu papel, incluso na Ciência Arqueológica que nascia, Piranesi se apercebe das relações existentes entre as três áreas de atuação, em razão da capacidade que elas teriam, de refletir e dar vazão à sua imaginação, acerca do esquecimento, da existência do resíduo e do retorno sempre almejado.

Os Cárceres da Invenção de Piranesi, sugestivos que são quanto seu nome, são a constatação em forma de gravura, do encarceramento que a experiência humana se impõe, quando busca incessantemente novas formas e estados que de algum modo, soterram os anteriores, que assim agem de modo mais eficaz, porquanto sub-reptícios.

São camadas e estratos que recobriram as formas de períodos anteriores, sucumbidos, a despeito de todo seu poderio momentâneo e por mais importantes que tenham sido, se tornaram vãos, enquanto concepção de uma verdade presente ou futura, mas cujos resíduos ressurgiam paulatinamente, ao sabor das escavações da superfície da terra para a arqueologia, como de uma matriz de gravura, donde a superfície encobre aquilo que a gravação tornará visível.





Piranesi. **“Reconstrução de um circo”**. (1756)

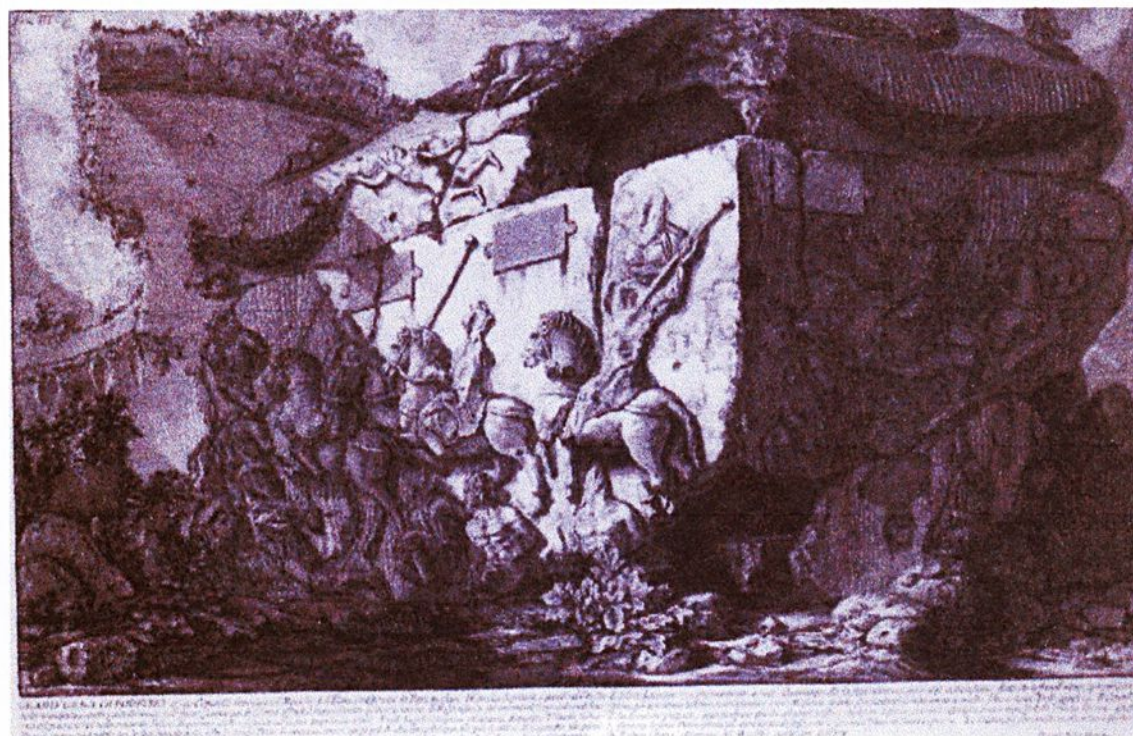
Gravura em metal - água-forte. 40,0 x 60,0 cm.

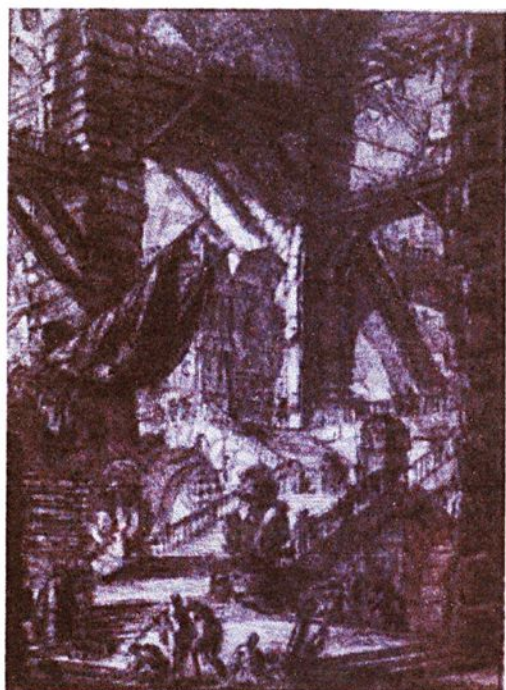
Série sobre a antigüidade romana.

Piranesi. **“Grande urna de Porfírio com sua tampa, encontrada no mausoléu de Santa Helena.”** (1756)

Gravura em metal - água-forte. 36,5 x 60,0 cm.

Também para série sobre a antigüidade romana.





54,5 x 40,0 cm



55,0 x 41,0 cm

Piranesi. "Carceri D'Invenzione". (1761).
Gravura em metal - água-forte.

41,0 x 53,5 cm



Esta capacidade da superfície ocultar estratos e construções, que algumas vezes contradizem a exterioridade, não é um privilégio somente da superfície da terra, é também uma proteção do corpo, que encouraça o indivíduo ocultando-lhe não só extratos orgânicos, mas as intenções e pensamentos que subjazem na sua intimidade. Esta superficialidade é o limite entre os corpos e existe, para permitir que o indivíduo possa manter íntegra, sua interioridade.

A mentira elegante, que se tornou convenção geral, não traz nenhum engano. Ela estabelece um estilo, um modo de elocução em que a verdade da vida e os artificios de linguagem se desenvolvem a uma respeitosa distância, tendo a palavra um valor de perífrase obrigatória (a menos que haja uma corrida para a afetação inversa do estilo grosseiro).

As artes visuais contribuem para essa retórica da ficção confessada. De um lado, as imagens encarregam-se de representar arrebatadamente os aspectos do prazer que a decência proíbe de expressar pela palavra; elas dizem em voz alta o que a linguagem elegante somente pode dizer com meias-palavras. De outro lado, sua finalidade é divinizar o desejo, fazer desabrochar a obsessão sob as guirlandas e sob o azul celeste de uma eterna primavera. Assim, a arte passa a ter ao mesmo tempo uma espontaneidade audaciosa e uma função ilusionista. (STAROBISKY, 1994, p.65)

Além de seu trabalho gráfico dirigido aos retratos e às paisagens, uma de suas principais obras neste campo é sua série “Os Caprichos”, nos quais Goya revela não só os seus, mas também e sobretudo os dos principais personagens de seu tempo, que não estão isolados da sua interpretação.

Pintor de capricho, o sea, pintor original, y creador de caprichos, es decir, de acciones, escenas y figuras humanas --en lineas, luces y sombras-- concebidas en el idioma universal de la sinrazon. Pero, ¿no tenia fe Goya en la razon humana, credo inexcusable de la Ilustración europea? Desde luego; sin fe en la razon humana no habría vivido tan obsesionado por el capricho. En sus dibujos y grabados caprichosos revela e interpreta los supuestos y creencias vigentes en su tiempo, pero también las dudas y desilusiones de sus ilustrados contemporaneos a últimos del siglo de las luces. (HELMAN, 1963, p.10)⁹

Muitas de suas séries de gravuras, partiam de textos de personalidades de sua época, aos quais se atinha, com o intuito de transformá-los em imagens sarcásticas.

⁹Pintor de capricho, ou seja, pintor original, e criador de caprichos, é dizer, de ações, cenas e figuras humanas –em linhas, luzes e sombras– concebidas no idioma do irracional. Mas, Goya não teria fé na razão humana, crível indispensável na ilustração européia? Desde logo, sem fé na razão humana, não teria vivido tão obcecado pelo capricho. Em seus desenhos e gravuras caprichosas revela e interpreta as suposições e crenças vigentes em seu tempo, mas também as dúvidas e desilusões de seus ilustres contemporâneos no fim do século das luzes.





Goya. **"O sonho da razão produz monstros"**. (1770-80)
Gravura em metal - Água-forte e água-tinta, para a série
"Os Caprichos"

Esta reprodução de uma estampa da série, revela como o sonho da razão, é capaz de produzir distorções, tornando as "maravilhas" que propala em verdadeiros pesadelos, não mais nocivos e perigosos que a ilusão ou a virtualidade da arte.*

* Comentário baseado em manuscritos da época, pertencentes ao Museu de Prado, à Biblioteca Nacional e à Ayala, um conhecido comediógrafo e comentarista de Goya. HELMAN, Edith. *"Trasmundo de Goya"*. Madri: Alianza Editorial, 1986.



Nada se conoce.

Goya. “Nada se conhece”. Gravura em metal - Água-forte e água-tinta.

Na mesma corrente crítica visando os comportamentos, esta reprodução de estampa, refere-se à capacidade que a humanidade tem, de se esconder debaixo das máscaras, ocultando sua personalidade, num processo interminável de sedução pela superfície, baseado no corpo como “fortaleza vazia”.*

*Comentário baseado nas mesmas fontes apresentadas na página anterior.

Porém diferenciado-se do mesmo modo que Blake, da produção satírica ou debochada, muito comum naquele período, como anteriormente mencionado.

Toda a iconografia Renascentista vigente na Europa até o século XIX, era ainda um retrato de sua sociedade, segundo as formas de representação condicionadas.

Os efeitos cosméticos, seriam formas de pensamento social enraizados, que se refletiam idealizados, na iconografia naturalista dos períodos anteriores e do qual os três artistas, representaram alguma reação, embora não estivessem desvinculados das aparências, até porque foram integrantes da espécie humana.

Na seqüência, o Impressionismo contribuiria para a remoção de outros cânones vigentes desde a Renascença, que envolviam não só as Artes, mas também as relações sociais, abrindo espaço para que paulatinamente, a representação fosse dissolvida em constituintes elementares do objeto artístico.

Cada período do tempo dirige sua produção artística, conforme o conjunto de características das condições que se deram, possibilitando a adoção de um parâmetro de análise de dados genérico e conjuntural.

Uma das conseqüências mais importantes para a gravura deste período e talvez a de mais destaque, depois do desenvolvimento do claro-escuro e da perspectiva, teria sido a invenção da Fotografia no escopo do desenvolvimento dos anteriores.

A invenção oficial da fotografia é datada do ano de 1839, pouco tempo depois da Litografia, porém ela não pode ser atribuída a ninguém, porque bem como nas revoluções, os processos de transformações sociais se dão de forma relativamente gradual e não abruptas.



Já na Renascença se sabia que os sais de prata escureciam com o sol, porém se pressupunha que o tal, fosse proveniente do calor e não da luz, somente em 1727 J.W. Schultz verificaria que o escurecimento dos sais de prata eram provenientes da ação da luz.

A cadeia que une a Filosofia das Luzes e a Ciência, ao exercício Democrático do poder transitório, à sensação da fugacidade e à luz da Fotografia, necessitariam de um paralelo artístico condizente com os novos ares que se afiguravam. Para satisfazer esta demanda, o Impressionismo foi o principal movimento artístico a alterar o campo e as formas de representação após a Renascença.

Dentre as principais características do Impressionismo estariam o abandono das iluminações produzidas em estúdio, conforme recomendado pela Renascença; a paisagem em detrimento do retrato, já que ela poderia ser a referência mais fugaz das variações de cores conforme as da luz, ou a supressão de quaisquer efeitos que pudessem escamotear a pintura numa ilusão naturalista, em detrimento da representação do instante.

A Fotografia unida ao movimento Impressionista, como decorrência da Revolução Industrial e Democrática, promoveriam a mais flexível distensão observada nos preceitos Ocidentais de construção e fruição estética desde a Grécia Antiga.

...que os Gregos não tinham uma palavra para significar "arte" ou "artista" em nosso sentido e que lhes faltava o conceito dela. Antes da era da produção pela máquina, manufatura era sinônimo de indústria de oficina. (OSBORN, 1968, p.33)

Como os Gregos não tinham uma palavra para significar arte e seu autor, não tinham motivos suficientes para atentar para outras possibilidades da ação artesanal na produção de objetos, que passassem ao largo da imitação.



Assim, a partir do século XIX, os artistas estariam aparentemente libertos do sacro ofício de representar o mundo natural; as máquinas muito mais eficazes na representação do mundo circundante e seus seres, levariam uma série de organizações artesanais perderem sua função economicamente ativa, fazendo com que algumas delas se aglutinassem em torno de outras atividades, como a gravura em relação a Arte, enquanto outras simplesmente desapareceriam.

Desde meados do século XIX, existem personalidades fotográficas (por exemplo Nadar) da mesma forma em que existem personalidades artísticas. Não há sentido em perguntar se “fazem arte” ou não; não há qualquer dificuldade em admitir que os procedimentos fotográficos fazem parte da ordem estética. Por outro lado é um erro supor que enquanto tal, substituam procedimentos da pintura; os “pintores de visão”, de Coubert a Toulouse Lautrec estão prontos a admitir que a fotografia, assim como a gráfica¹⁰ e a escultura, podem ser uma arte distinta da pintura. (ARGAN, 1999, p.79)

Este momento marcaria o período no qual a gravura, passaria a integrar aos meios de expressão artística e o intelectualismo vigente após o Renascimento do qual Leonardo foi um precursor e a ascensão social do artista, garantiriam que a perda da “utilidade” não afetasse de imediato o prestígio das Belas Artes.

A exposição inaugural do Impressionismo foi chamada de “Salão dos Rejeitados”, porque os que dele participaram, foram excluídos do Salão Oficial de Paris, porquanto aceitavam, a separação das Belas Artes da representação naturalista, caracterizando uma espécie de ação e produção artística fadada a ser socialmente distante e antipática.

Muitos artistas teriam sido importantes para a gravura durante o Impressionismo, porém serão destacados as obras gráficas de Henry de Toulouse Lautrec (1864-1901) e Edgar Degas (1834-1917), porque ambos são importantes para o decurso da dissertação, na medida em que teriam explorado duas vertentes importantes da gravura contemporânea.





Degas. **"Retrato do gravador Tourny"** (s/d)
Gravura em metal - água forte.

Esta água-forte de Degas demonstra sua ação na gravura "convencional" e as duas monotipias reproduzidas na página posterior, mostram a influência da captura de momentos cristalizados de maneira instantânea, como uma prerrogativa de Degas, no período que lhe disse respeito.

¹⁰ Uma forma erudita de denominar gravura. Grifo meu



Degas. **“Trois filles assis vues de dos”** (1879). Pastel sobre monotipia 16,0 x 22,0 cm.



Degas. **“Trois filles assis de face”**. (1879). Pastel sobre Monotipia. 16,0 x 22,0 cm

Degas era sobretudo um pintor e esta característica o fez valorizar as qualidades da monotipia, sobre as quais normalmente interferia com pastel, desprezando a capacidade multiplicadora da gravura; não obstante, utilizava os meios convencionais da gráfica, mas tanto em uma quanto na outra, eram os preceitos impressionistas que dominavam seus trabalhos. A captura dos momentos fortuitos preconizavam a elaboração de suas cenas.

O desenvolvimento da fotografia, os fazia ver que o movimento, era um desenvolvimento quadro a quadro e nos entremeios da ação, que a máquina podia captar com facilidade, mas o homem não, estava os espaços de captação artística do Impressionismo.

Já Lautrec, teria utilizado os meios mecanicamente mediados como a litografia na sua interseção com a gráfica, para produzir obras que também se ligam à visão contemporânea da gravura, que usa os meios de comunicação de massas para a viabilização estética da obra de arte.

Como foi possível perceber na citação de Argan, Lautrec estava suficientemente preparado para aceitar as possibilidades estéticas, de outros meios artísticos que não fosse a pintura, muito embora não deixasse de praticá-la, posto que é um erro crer na sobreposição de um meio sobre outro.

Suas litografias são bastante coloridas, porquanto o desenvolvimento técnico da gravura e sobretudo da litografia, tivesse habilitado a popularização do uso da cor, nos meios da gravura dita “comercial”, em conta de sua escala industrial. Ele teria sido em seu tempo, um dos primeiros artistas a destinar parte de sua produção artística, diretamente para as massas, já que o cartaz era espalhado por Paris para que o público, pudesse aclamar ao espetáculo e ao “pôster”. (HUISMAN e DOTUR:1973)





Lautrec. “A passageira desconhecida da cabina”. (1896)

Litografia. 60,8 x 40,7 cm feita em.

Com o passar do século a litografia teria sido suficientemente desenvolvida à ponto de se popularizar artisticamente, como uma técnica de interseção entre a emergente indústria gráfica, e as possibilidades estéticas da gravura.



Esta reprodução é um cartaz produzido no ano de 1893 e trata-se de uma litografia de Lautrec medindo 1,30 x 0,95 m. Esta estampa marca o lançamento da bailarina Jane Avril no “Café-concerto Divan Japanese”, já que ela teria sido um descoberta sua, quando se apresentara no “Molin Rouge”, na ocasião uma sala recém criada.

Pouco tempo depois desta ruptura, o Impressionismo passaria a ser padrão dominante amplamente aceito pela sociedade e igualmente resistente às alterações em sua estrutura prática e teórica, como teriam sido todos os movimentos anteriores, num preâmbulo do que seria, a atuação das vanguardas modernistas do século XX.

O século XX teria iniciado sob a consolidação da Revolução Industrial e como efeitos contrários, a eclosão de duas Grandes Guerras Mundiais subsequentes, desemprego maciço ou condições desumanas de trabalho, além dos avanços científicos direcionados à produção industrial e bélica.

Os ares do novo século, pouco lembravam o frescor da “*Belle Époque*”, o discurso Iluminista a respeito da força positiva da razão, não seriam suficientes para refrear os primeiros efeitos de um mundo moderno.(RUBY:1997)

Posteriormente a eles, a iconografia modernista tentaria o quanto pudesse, dissolver a representação a partir de modelos geométricos como o Cubismo, ou aleatórios como o Expressionismo, a fim de purgar as Artes Visuais de toda representação do mundo natural e da iconografia Renascentista e buscar seus elementos intrínsecos de linguagem.

*O momento da passagem decisiva do figurativo ao não-figurativo tem sido geralmente fixado em 1910/1911, quando Kandinsky pinta a primeira aguarela abstracta, escreve *Über das Geistige in der Kunst* (publicado em 1912) e dá vida em Munique, com Klee, Marc e Macke, ao movimento *Blaue Reiter*: Kandinsky afirma que não é a sensação visual recebida do mundo exterior, mas a "vontade interior do sujeito" que determina a forma artística; que entre a esfera da natureza e a esfera da arte não existe comunicação; que a presença ou a reconhecibilidade do objecto são nocivas à arte. A espiritualidade da arte consiste na afinidade profunda que une directamente o artista às forças invisíveis do cosmos, passando sobre um mundo sensível que parece agora limitado.*(ARGAN,1995, p.106)

O intelectualismo residual da Renascença ainda viria a repercutir na produção artística modernista, que mesmo destituída radicalmente do naturalismo, aferiria ao novo movimento, a ação e o respeito angariados ao longo dos



séculos anteriores, empreendendo à produção do objeto artístico, as características artísticas da lógica moderna, regida pelas máquinas.

As vanguardas artísticas Europeias se multiplicaram por quase todo o século XX, acompanhando as reviravoltas sociais, que implicavam na construção de um mundo com características a partir de então modernistas.

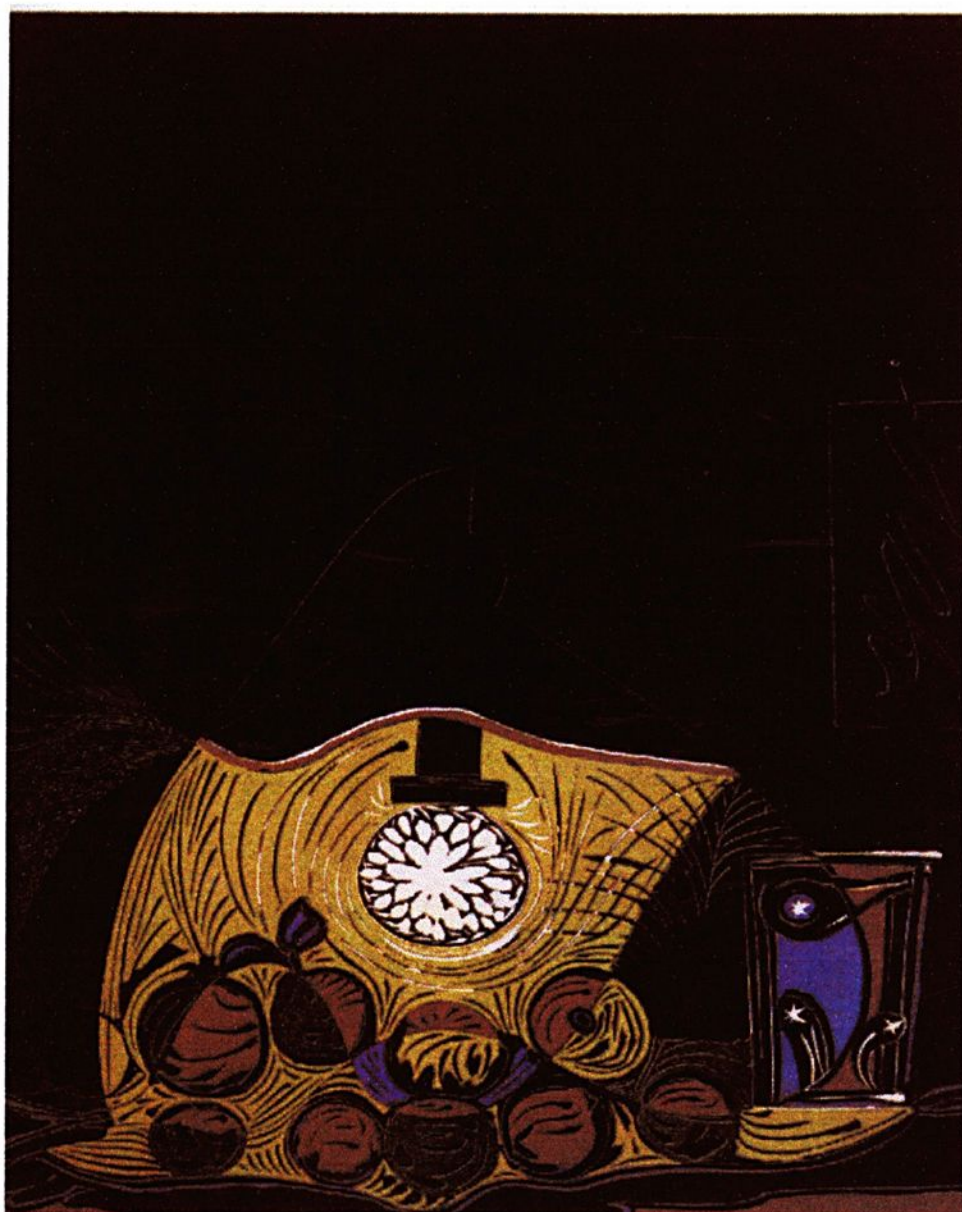
Manifestos e promoções de rupturas subsequentes fariam das vanguardas modernistas, um modelo emblemático do avantajamento de uma forma de compreensão artística ante outra, comum porém mais lentas nos séculos que as antecedia.

Como Picasso teria sido um dos artistas mais emblemáticos do Modernismo e sua obra gráfica compatível a essa grandeza, nela vê-se revelado em síntese, o nível de mudança e linguagem que os modernistas seriam capazes de empreender.

Picasso era capaz de num mesmo período, tráfegar pelas mais diferentes correntes estéticas vigentes, sem falar no seu domínio de fundamentos básicos das Artes Visuais e da gravura, como linha, luz, sombra, volume, cor e composição, desenvolvidos ao longo da história europeia dos últimos onze séculos;

Naturalmente sua obra, é somente uma parte de um conjunto maior que compôs a gravura modernista, mas numa repetição do modelo de análise dos capítulos anteriores, de um conjunto abrangente é focado uma parte, só que neste caso, entraremos um pouco mais na especificidade deste movimento, porque na estrutura desta dissertação, o modernismo é considerado a raiz da gravura brasileira, embora tenha sido introduzida oficialmente no século XIX, com o traslado da família Real Portuguesa para o Brasil.



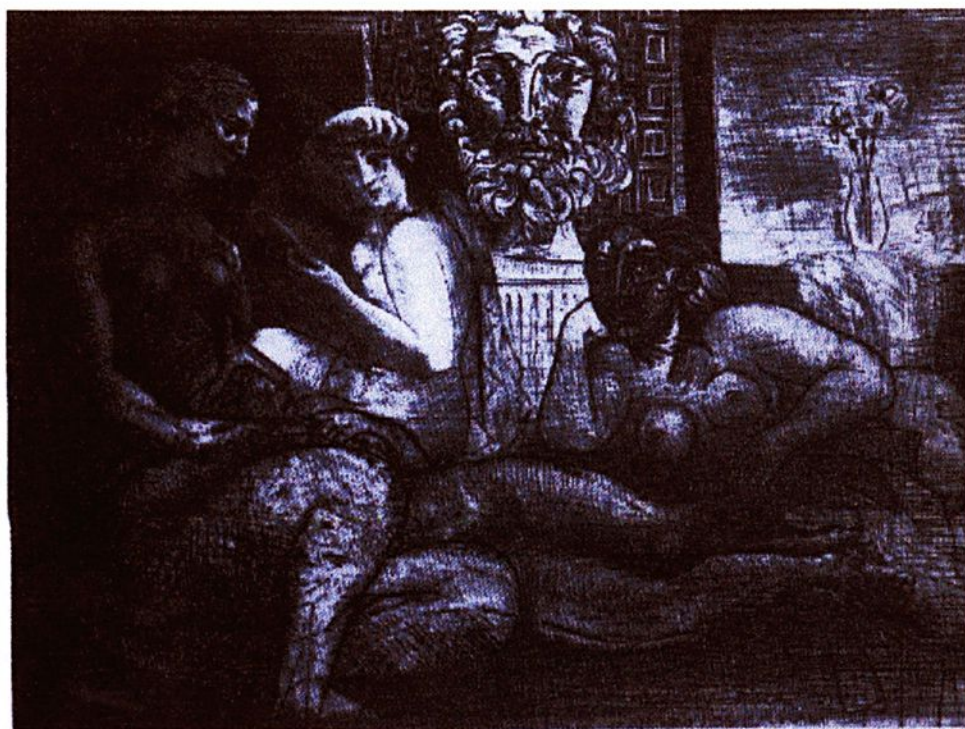


Picasso. **"Natureza morta sob a lâmpada"**. (1962) Linoleogravura colorida. 64,0 x 23,0 cm

Estas duas linoleogravuras do artista, revelam não só seu relativo desprendimento na forma, para uma figuração mais orgânica e outra mais construtiva, como também a cor, que não se vincula a representação do objeto. Na reprodução acima, nas duas frutas centrais, vemos a luz em amarelo ocre incidir sobre elas e não produzir sombra mas luz, invertendo o raciocínio de que a luz produz invariavelmente sombra.

Picasso. **"Danae"**. (1962.) Linoleogravura colorida. 27,0 x 35,0 cm.

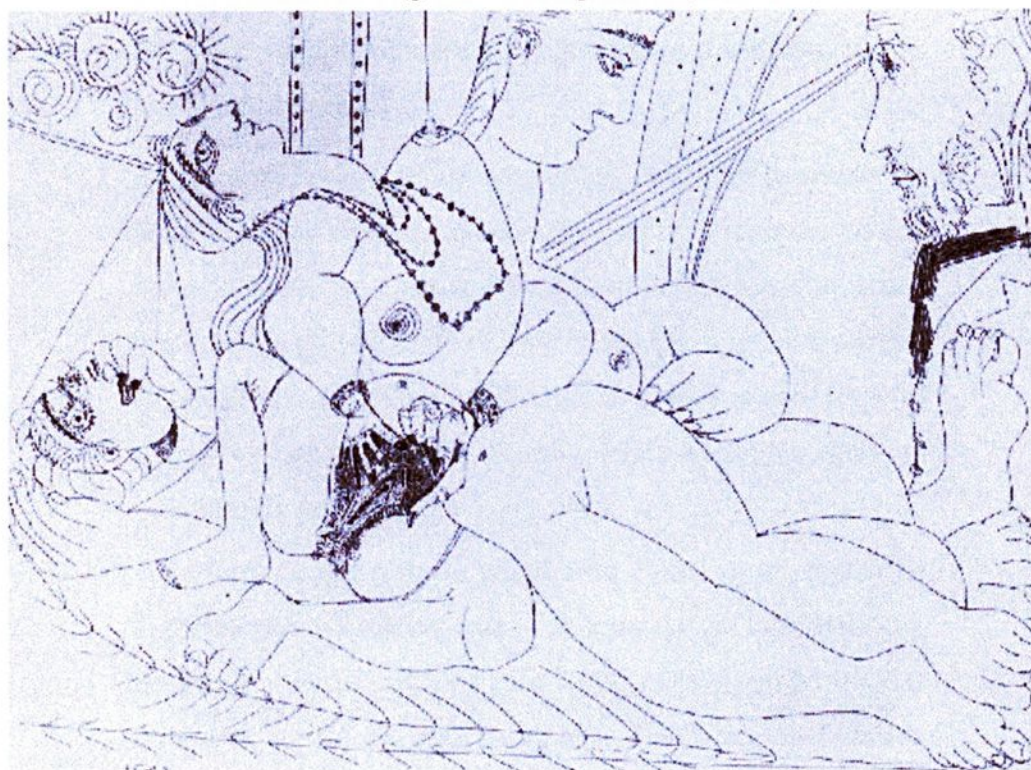




Picasso .**“Quatro mulheres nuas na frente da escultura”**. (1932)
Gravura em metal - água-forte e buril. 22,3 x 31,6 cm.

Estas duas reproduções das estampas do artista, revelam dois momentos diferentes, que nem por isso perdem seus elos com o domínio dos fundamentos da gravura sobretudo a linha e o claro-escuro. Além disso o componente erótico é sempre posto em primeiro plano e no caso da reprodução abaixo, isto é ainda mais explícito.

Picasso. **“1965”**. (1965)
Gravura em metal - água-forte e raspador. 37,0 cm x 50,0 cm.



Mas antes disso, como uma prerrogativa básica da dissertação, é importante que sejam dispostas, algumas condições do período, para permitir a conexão entre a construção de uma iconografia, como reflexo e propulsor de outros campos de ação.

Somente com o final da II Grande Guerra Mundial, é que o Modernismo Europeu ganharia dimensões mais definidas e com vitória aliada contra o eixo, as tendências seriam aglutinadas em meio às ideologias sob a liderança Soviética e Americana, a saber, Comunismo e Capitalismo.

O modelo artístico do padrão dominante bi-polar, esteve representado pela oposição entre Figuração e Abstração, ancorados no Realismo Socialista de procedência Soviética e no Expressionismo Abstrato de procedência Norte Americana, respectivamente.

É neste momento, que se pode inserir a Gravura brasileira no contexto global da dissertação e do capítulo referente ao Resíduo, para aproximá-la da experiência contemporânea que a tornou possível, oriunda de acirradas disputas em torno do tema da bi-polaridade entre o figurativo e o abstrato, para a gravura nacional.

E para definitivamente introduzirmos a Gravura brasileira no contexto deste capítulo, é necessário antes, retroceder ao seu raciocínio, no que tange a definição do termo Resíduo para a dissertação; pois bem, do mesmo modo que a gravura chegou ao Ocidente via Marcopolo para a matriz e via Império Otomano para o papel, configurando-se numa gravura diferente da oriental.

A história da inserção da gravura no Brasil se dá, diante de algumas peculiaridades, que a diferem da gravura européia, do mesmo modo que esta diferiu da oriental, embora todas tivessem vindo de um só tronco, dentre algumas destas



peculiaridades está o relativo atraso em sua introdução no contexto que englobava as Américas.

Em 1535 é publicado no México “A Escola Espiritual”, em 1639 se instala a primeira Tipografia nos Estados Unidos e em 1700, indígenas margeados na bacia do prata, compuseram e imprimiram livros em Guarani por pouco mais de cem anos.(MARTINS:1987)

A fundação da Imprensa Régia em 13 de agosto de 1808, teria sido a primeira iniciativa oficial de introdução de um parque gráfico nacional, no entanto, foi encontrado em 1740, um prelo de marca Aluzet com data de fabricação de 1736, na cidade de Cachoeiro no recôncavo baiano.

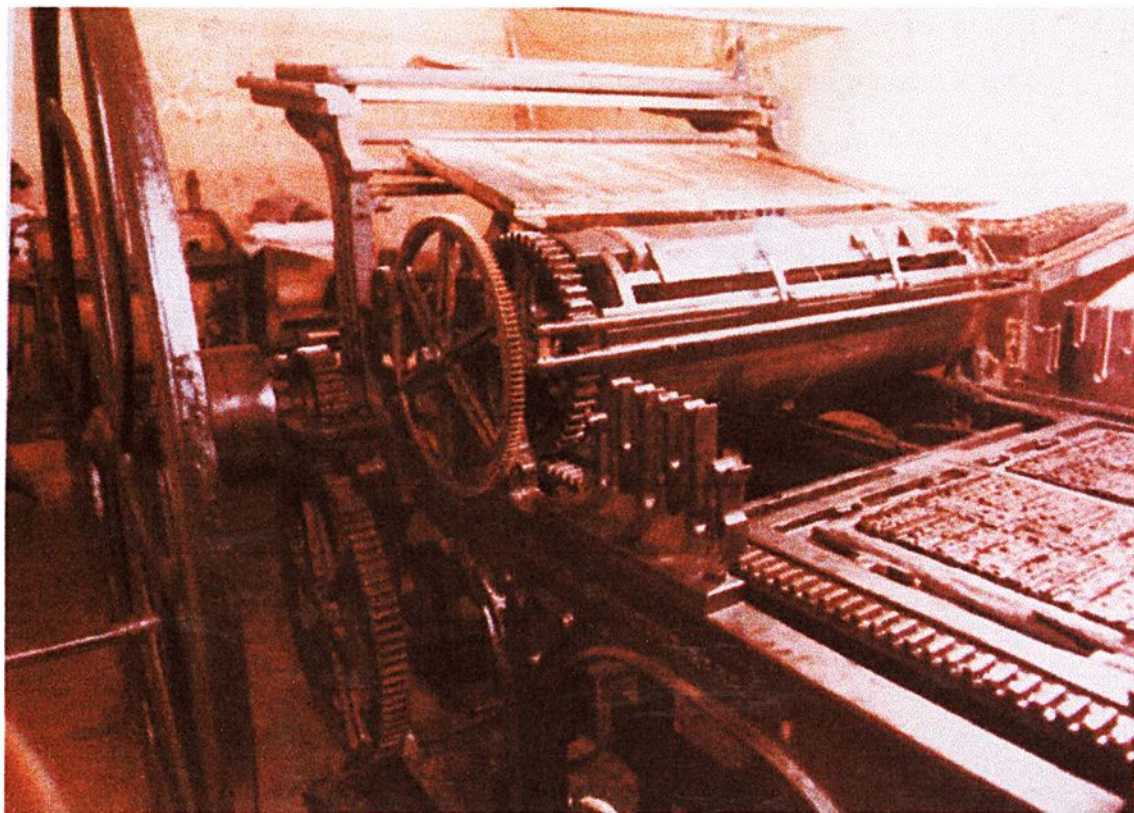
Não se sabe ao certo como ele teria aparecido naquele lugar e momento, nem mesmo qual teria sido sua principal utilização, especula-se que teria servido para imprimir cartas de baralho, já que os baralhos baianos apesar de clandestinos, se equiparavam em qualidade gráfica, aos confeccionados pela Imprensa Régia, constituindo-se na ocasião, como um de seus principais sucessos comerciais.

O clima, a geografia inóspita, os desmandos de uma imprensa oficial, enfim, os percalços naturais e tudo que deles advieram, lançaram ainda que precárias, algumas bases para uma cultura gráfica, calcada na improvisação, na simplicidade e na flexibilidade, com herança inicial para a gráfica modernista do século XX.

A industrialização gráfica do continente europeu repercutia seus efeitos, embora mais lentos e graduais do que hoje, em todos os povos, culturas e continentes.

Equipamentos gráficos de ponta para o padrão da época e o resíduo desta progressão tecnológica sob a forma de Gravura, fluíram com relativa rapidez para cá no século XX, embora ainda com muitas dificuldades.

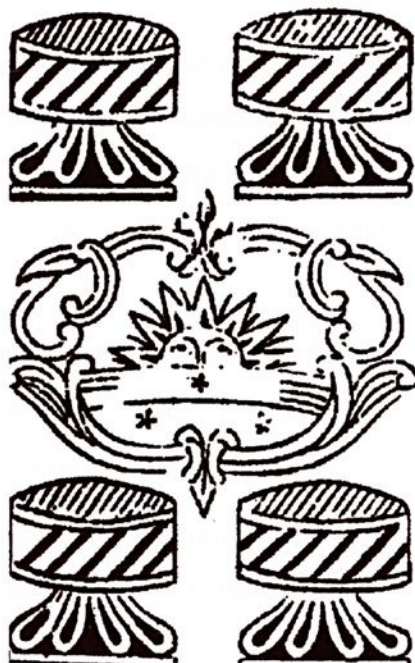




Prelo da marca “**Alauzet**” encontrado na Bahia, com data de fabricação de 1746, adquirido clandestinamente antes da instauração da Imprensa Régia.

Como os elementos da carta de baralho foram importantes para a pesquisa prática, quando da coleta de dados, descobriu-se que elas teriam tido uma forte influência sobre as Artes Gráficas brasileira.

Verso de uma carta impressa pela Imprensa Régia do Brasil



Como consequência de duas Guerras Mundiais tendo a Europa como centro, muitos artistas para cá migrariam e fixariam residência, tornando viável a introdução do ideário Modernista, num país predominantemente agrícola e culturalmente dependente dos pressupostos Néo-clássico de raiz francesa.

Diante da insipiência da gravura e da indústria gráfica brasileira durante o século XIX, poderíamos sustentar que seu nascimento é modernista.

A qualidade do material industrial e humano, transplantados para cá, permitiriam que a Gravura brasileira alcançasse um nível tão elevado, num período tão curto

Lasar Segal (1891-1957), Oswaldo Goeldi (1895-1961) e Lívio Abramo formam a tríade que compôs a base da gravura brasileira e coincidentemente do expressionismo nacional, porém dentro deste conjunto, haviam algumas distinções, significativas para a compreensão do decurso da dissertação.

Cada um deles representava posicionamentos levemente diferenciados, quanto à Gravura e à bipolaridade entre o figurativo e o abstrato.

Começamos por Segall, já que de todos ele era o mais velho, além de ter sido capaz de oferecer ao Modernismo brasileiro e à Gravura, a vivência deste movimento na Europa, bem como da noção dos pintores como agentes híbridos na Gravura.

Segall era pintor, desenhista, escultor e gravador; seu trabalho gráfico era uma vertente do expressionismo praticado em suas outras atividades.

Judeu e Lituano por nascimento, naturalizou-se brasileiro em 1927, após casar-se com sua segunda mulher Jenny Klabin.

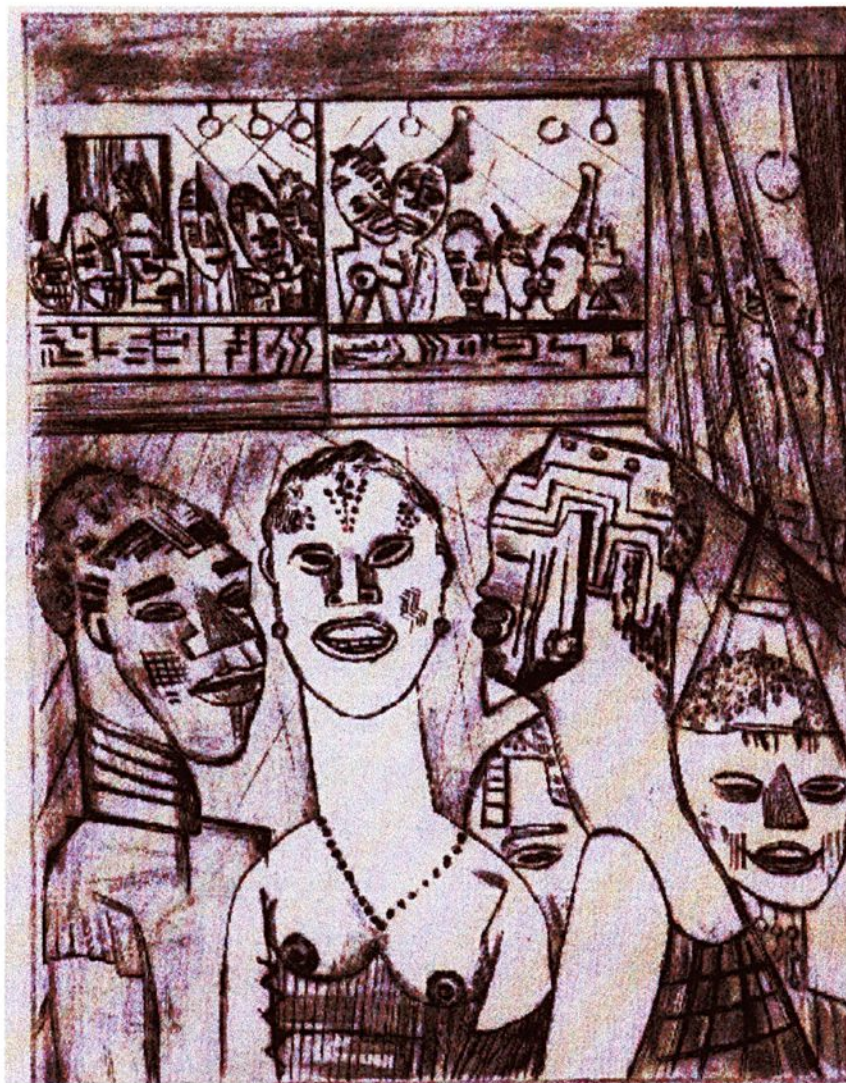




Segall. **"Dor"**. (1909). Litografia. 48,0 x 32,0 cm

Segall **"Mulheres errantes"**. (1919). Xilogravura, 2.º estado de 23,0 x 19,0 cm .





Segall. "Carnaval". (1926)
Gravura em metal - ponta seca. 28,0 x 22,0 cm.

Estas duas gravuras demonstram algumas semelhanças entre os dois autores, provenientes da mesma "escola", sobretudo na gravura em metal.

Otto Dix "Strada". (1920) Gravura em metal - ponta seca.



Pertenceu à Secessão de Dresden - Grupo de 1919, do qual figurava Otto Dix dentre outros, e de quem seu trabalho gráfico adquiriria fortes influências, como também as de Marc Chagall refletindo a vertente expressionista judaica.

Em relação à Lívio Abramo e à Goeldi; Segall era o menos envolvido nas discussões acerca do figurativo e abstrato, comercial e erudito, mas nem por isso isolado delas.

Bem como Segall, Goeldi passaria parte de sua infância, adolescência e juventude numa Europa efervescente em mudanças. Começa a desenhar aos quinze anos e em 1914 ingressa na Escola Politécnica de Zurique, da qual abandona, em função de sua convocação para prestação de serviço militar; mesmo sendo brasileiro e carioca, Goeldi é filho de Suíços e regressa aos seis anos de idade, acompanhando a família, cujo pai Emilio Goeldi, teria sido deslocado de seus afazeres no Brasil, convocado a ministrar aulas na Universidade de Berna.

Em 1917, convence sua mãe a autorizá-lo em estudar na Escola de Artes e Ofícios de Zurique para desenvolver seu desenho, que lhe principiara como uma forte necessidade interior. (NAVES:2002)

Goeldi conhece Alfred Kubin em 1917, durante uma exposição na Galeria Wyss em Berna, da qual participava e a quem atribuiria o encontro de seu caminho, qual seja a Gravura.

Em Goeldi é possível perceber com relativa clareza, que seu conjunto instrumental e metodológico, respeitava laços de natureza ética, sobretudo pela quantidade de tempo que teria levado, para introduzir a cor em suas estampas e representar em seu tempo, uma reação à difusão indiscriminada da cor, bem como já fora assinalado, quando se fez referência à Lautrec.

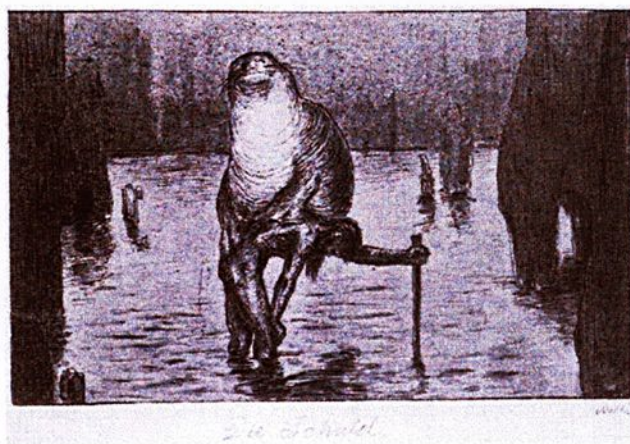




Goeldi. "Sem título". (1950) Xilogravura 38,5 x 32,5 cm.

Pelo menos até onde foi possível depreender, a influência de Kubin sobre a gravura de Goeldi não é tão aparente quanto nos desenhos e embora estivessem unidos, não misturavam objetivamente suas soluções gráficas na gravura.

Alfred Kubin. "A culpa". (1902)





Goeldi. “sem título”. (1929) Xilogravura 22,5 x 16,3 cm.

O submundo foi durante muito tempo objeto de sua dedicação, refletidos nas suas gravuras com grande dominação dos pretos e cores sombrias ou esmaecidas, numa reação ao emprego “fetichista” da cor.



Goeldi “Chuva”. (1957).Xilogravura . 22,0 x 29,5 cm.

Na visão de Goeldi, a cor não deveria ser empregada como uma indumentária, capaz de escamotear o indivíduo e os processos envolvidos na estampa, enquanto veículo expressivo.

Esta forma de análise não visa avantajear qualquer um deles aos outros, mas auxilia na compreensão das relações entre os semelhantes, mesmo que de algum modo pertençam ao conjunto Expressionista da Arte ou da gravura.

Lívio Abramo por exemplo, era o mais jovem dos outros dois, seduziu-se pela gravura expressionista, principalmente quando adentrou à exposição destes artistas gravadores no Escritório Comercial Alemão na Rua José Bonifácio, no atual centro velho da cidade de São Paulo.

Lá, estava sendo exibida uma exposição de Gravura Expressionista Alemã, em que figuraram gravadores como Ernest Barlach (1870-19938), Käthe Kollwitz (1867-1945), Enrich Heckel (1873-1970) e Layonel Feininnger (1871-1956), dentre outros.

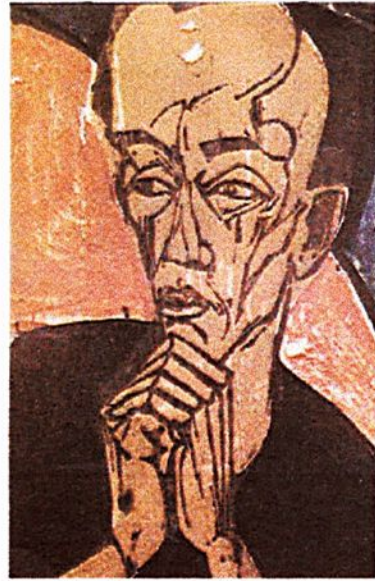
Algum tempo depois desta experiência inicial, freqüentaria a Escola de Gravura do Horto Florestal, sob a instrução de Adolph Köhler e no ateliê de Lasar Segall, de quem também admitiria influências, por ele dissipadas em seguida, após atinar que o estava imitando e assim, se distanciando de uma linguagem gráfica que o traduzisse.

Embora os três tenham sido classificados como expressionistas na Arte, dentro da esfera da gravura, representaram direções diferentes naquele momento, cada vertente mais figurativa ou abstrata, pautaria os desmembramentos futuros da gravura brasileira neste século.





Barlach. "Deus sobre a cidade". (1921) Xilogravura

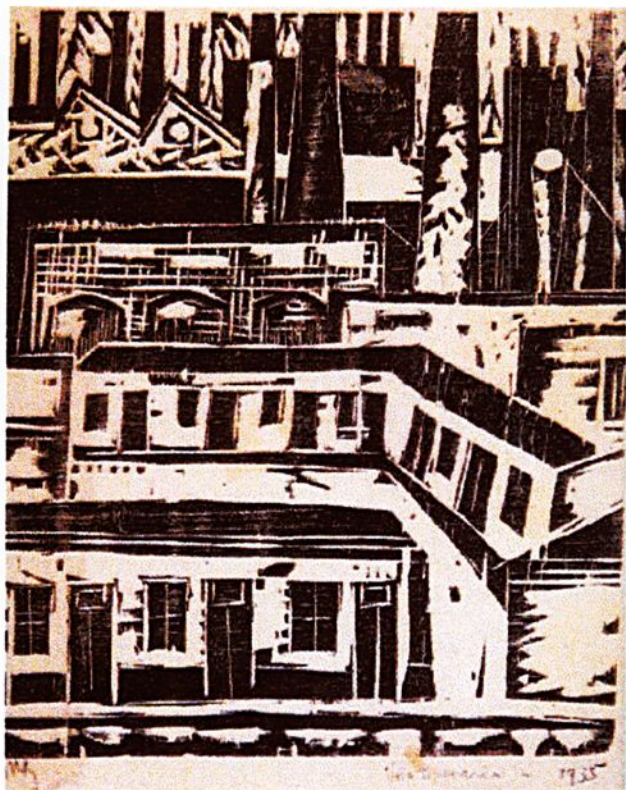


Heckel "Retrato de homem". (1919)
Xilogravura colorida

Estas três reproduções exemplificam resumidamente as obras dos artistas que compunham a exposição visitada por Lívio Abramo, como também fazem parte do Expressionismo Alemão, que teria influenciado a gravura brasileira e mais especificamente Lívio Abramo.

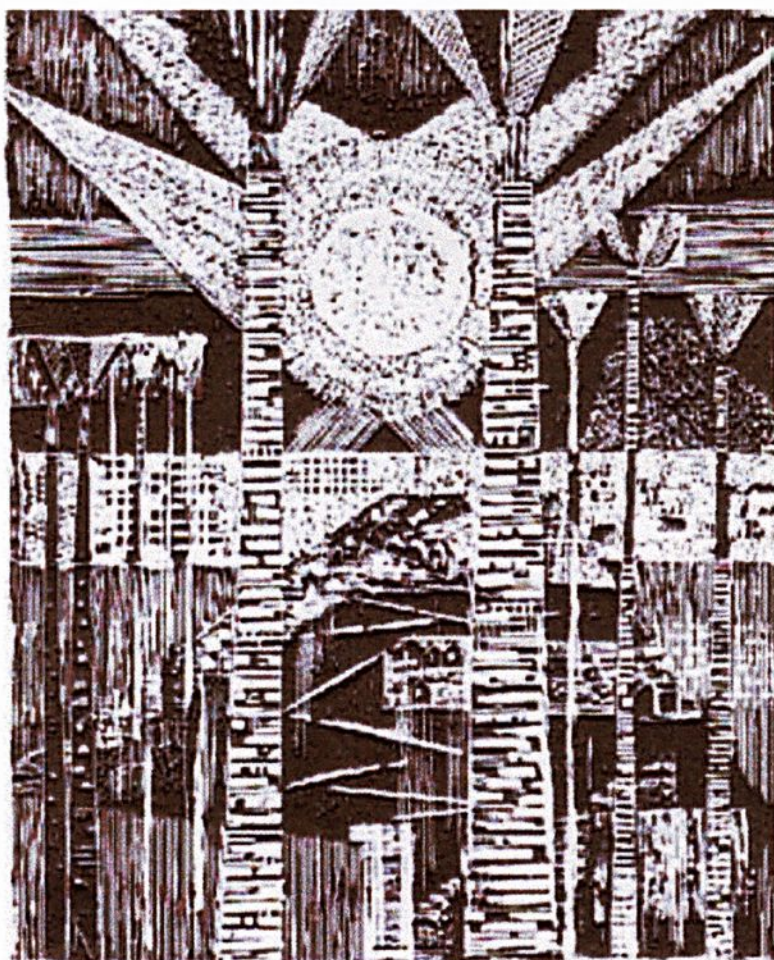


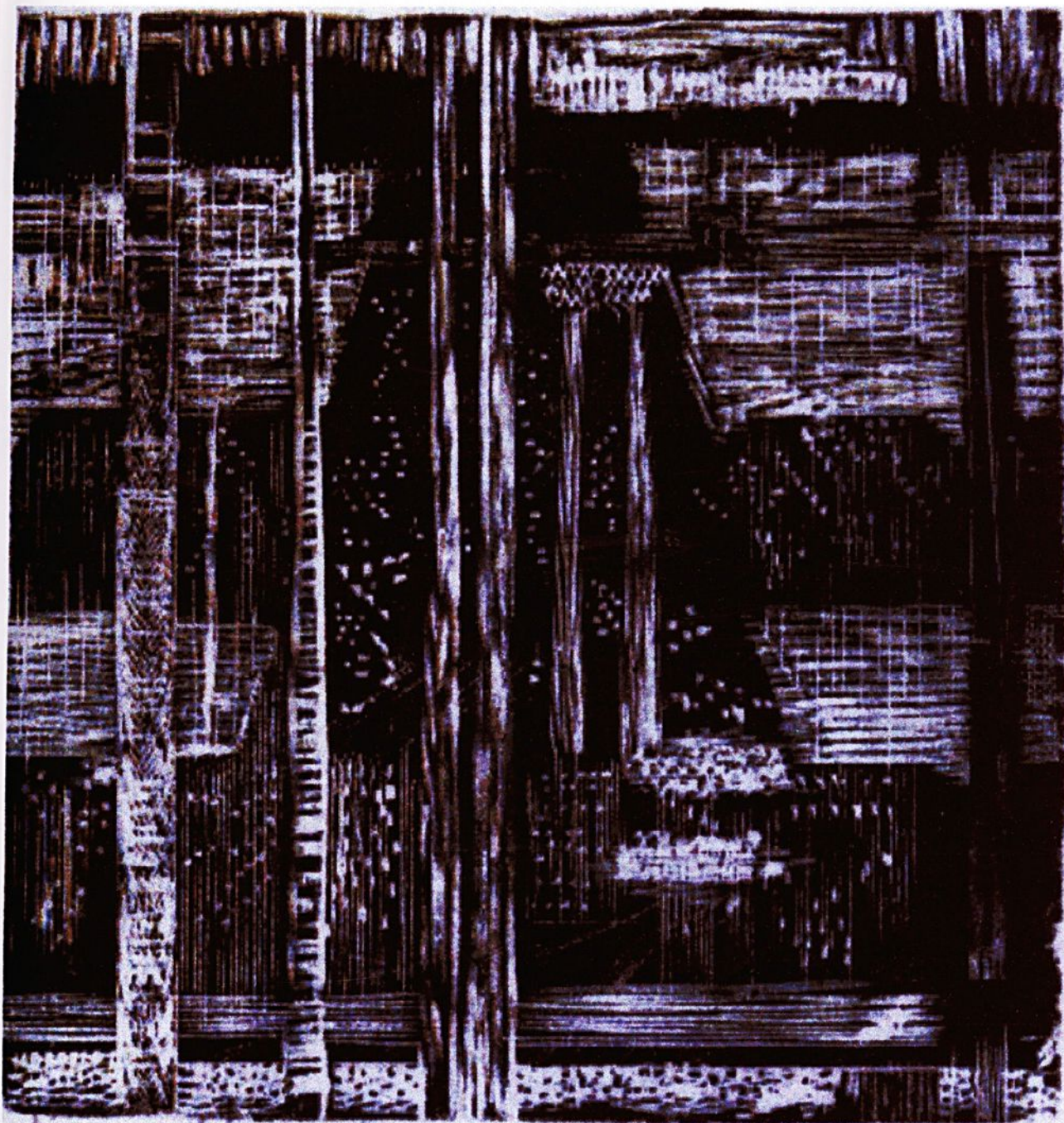
Käthe Kollwitz. "As mãos". (1922-23) Xilogravura.



Lívio Abramo **"Vila operária"**. (1935) Xilogravura.
25,0 x 24,0 cm.

Lívio Abramo **"Rio, luzes"**. (1953) Xilogravura





Lívio Abramo "Rio". (1951) Xilogravura 14,2 x 13,9 cm.

A forma de solução gráfica adotada pela tríade de gravadores considerados estruturais no desenvolvimento da gravura brasileira para esta dissertação, mostra de maneira nítida estas diferenças.

No caso específico de Lívio Abramo, é possível observar o aspecto construtivo de sua gravura e o uso do instrumento de corte, acompanha a síntese que ele faz da forma e dos meios tons que nela abunda, quando comparada à Goeldi e Segall.

Quanto ao uso da cor, este elemento plástico pouco aparece.

Todos partilhavam de sólida formação intelectual e artística, seus preceitos metodológicos e expressivos demonstraram pelo que representam hoje, a existência de um forte envolvimento, sem o qual suas obras não teriam sobrevivido tanto.

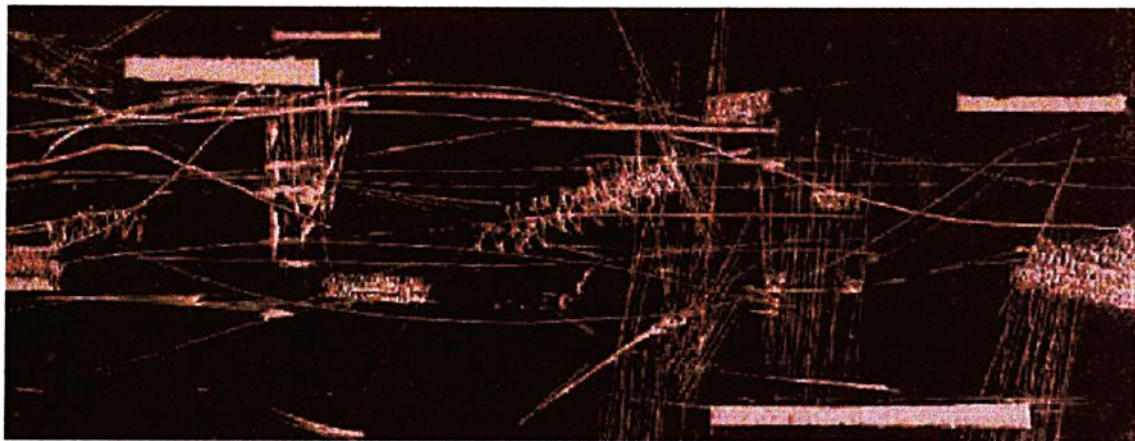
A despeito de tanta solidez a Gravura brasileira foi uma das primeiras formas de expressão artística, em admitir a abstração, como parte constituinte da iconografia que a formou, de uma certa forma assumindo uma posição de vanguarda, num momento que as disputas ainda se acirravam; no Brasil de meados do século XX, esta espécie de questão, era não só um reflexo social pungente codificado como Gravura, como também uma ação social da Arte e um envolvimento ético.

A gravura brasileira seria uma das primeiras formas de expressão artística brasileiras, a premiar o modelo abstrato de Fayga Ostrower (1920-2001), nas Bienais de 1957 e 58 respectivamente. (STORI:1995)

A aceitação deste modelo de solução plástica e gráfica, não teria só como razão, um ato de justiça quanto a validade dos procedimentos artísticos abstratos, seria também a ampliação da consciência global, quanto a aceitação dos Norte Americanos como potência bi-polar e fundadores do Expressionismo Abstrato do qual Jackson Pollock (1912-1956) teria sido um dos expoentes.

Marcelo Grassmann premiado na Bienal de 1955 e os gaúchos do Clube de Bagé, através da publicação do livro "Xarqueadas" de Pedro Wayne, ilustrado com xilogravuras de mesmo nome, confeccionadas em xilogravura, pelo integrante do grupo, Danúbio Gonçalves (1925), foram os herdeiros imediatos da tradição figurativa da gravura brasileira, dentro da qual atuou, embora tente manter laços que me unam ao modelo abstrato.





Fayga Ostrower. “5823”. (1958) Xilogravura. 30,0 x 85,0 cm

O construtivismo como forma de abstração oriunda das primeiras correntes modernistas já tinha alçado postos de destaque na Arte Moderna, em contrapartida, o Expressionismo era capitalizado pela figuração, tornando-se abstrato, na medida em que os norte americanos ascendem no cenário mundial.

No caso de Marcelo Grassmann, a figuração se distancia de elementos ideológicos, se aproximando da gravura européia de raízes medievais, com um alto padrão de percepção do claro-escuro, com uma forma inequivocamente moderna.



Marcelo Grassmann “sem título”. (década de 60) Gravura em metal - água-tinta e água-forte



Vasco Prado **"Soldado morto"**. (1952) Linóleogravura 24,0 x 32,8 cm feita em.

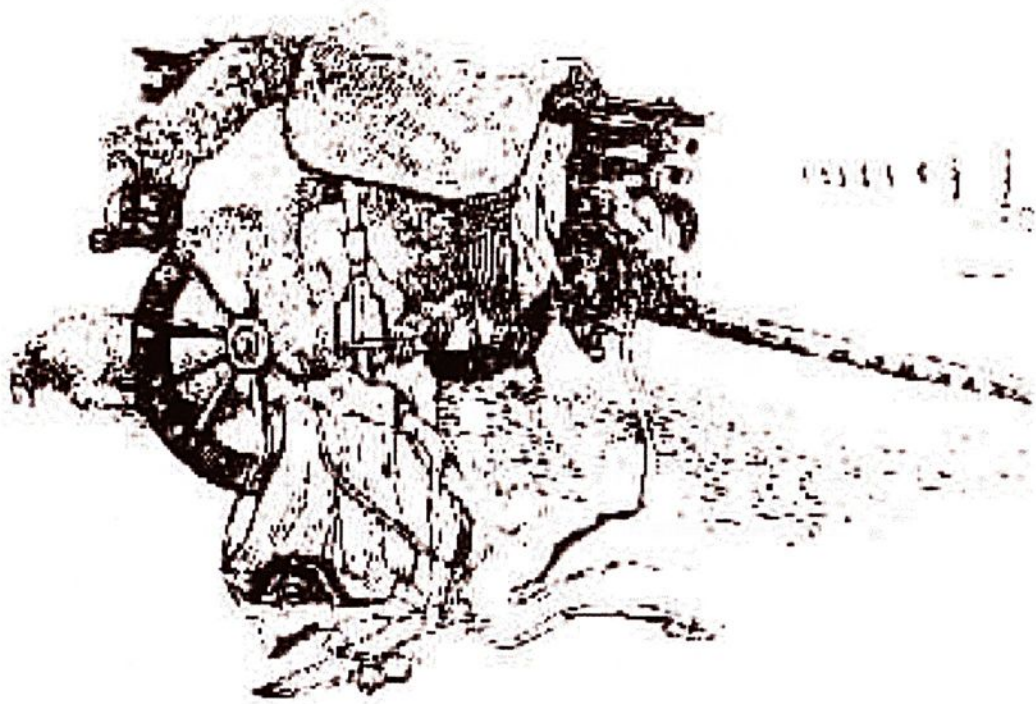


Glauco Rodrigues. **"Conferência Continental Americana pela Paz"** (1952) Linoleogravura . 32,9 x 24,5 cm
Pertencente ao álbum de Gravuras Gauchas feita em, por Glauco Rodrigues.

As duas reproduções de estampas acima revelam uma solução gráfica expressionista, com uma iconografia claramente ideológica, enquanto a de baixo este viés é manifesto de maneira menos objetiva, ainda que remonte a vida do homem simples do sul brasileiro.



Glênio Bianchetti. **"Jogo de ossos"**. (1955) Linoleogravura 34,0 x 49,0 cm.



Carlos Scliar **"Carreta"**. (1953) Linoleogravura.

Estas duas reproduções de estampa se inserem dentro do contexto em que o grupo foi formado, embora posteriormente todos os seus integrantes tivessem seguido rumos distintos do início.

Danúbio Gonçalves. **"Série Xarqueadas"**. (1952) Xilogravura.



O que se procurou mostrar com estas últimas reproduções, foi o desmembramento da gravura em duas vertentes, uma mais abstrata e outra mais figurativa, que por sua vez se desmembram em abstração construtivista e expressionista.

Do mesmo modo que a figuração se desmembraria em vertentes mais ideológicas e outras mais mitológicas, em que elementos do rural e do urbano são inseridos, como acréscimo à estas vertentes estruturais, originadas de tempos diferentes, que impõem outras problemáticas e assuntos

Este capítulo se encerra destacando a seqüência de fatos considerados residuais, porquanto procuraram fornecer dados compilados, que possam servir como material de consulta, ao mesmo tempo em que no seu decurso, teriam sido lançadas bases históricas que dão razão à produção da gravura brasileira contemporânea e a convencional dentro dela, como resíduo de uma forma expressiva que se modifica, dentro de uma mesma base.



CAPÍTULO 6



ALGUNS ATOS DO CORPO

Como desde o início, o trabalho prático era uma das fontes e parte importante da pesquisa, o título deste capítulo, é uma emanção proveniente das estampas, a partir das quais alguns atos do corpo é parte integrante e teria sido assim denominado, para garantir uma certa flexibilidade e não cercear o desenvolvimento delas, o que inevitavelmente ocorreria, caso optasse pela palavra movimento em detrimento de atos.

Naquele momento, embora os movimentos de capoeira predominassem, eles não tinham como objetivo, serem representados com a precisão do movimento “real” e além disso, a combinação deles com os estudos de anatomia, poderia desencadear a interpretação recorrente, de que uma das finalidades básicas do projeto, seria fazer associação entre à reação que os ossos, músculos e tendões tem, quando desempenham tal ou qual movimento expressivo.

Embora os corpos presentes nas imagens estampadas estejam escorchados, isto é, a pele que os encobre e reveste, não aparecem na maioria das figuras, os músculos, ossos e tendões que substituem a superfície dos corpos na representação, não pretendem ser a expressão realista deles segundo a ação que desempenham; aliás a presença deles substituindo a pele, procura fixar os estudos anatômicos sobre uma base e deixar aparente, aquilo que sempre está oculto, mostrando a beleza de suas formas, a despeito do possível valor negativo que resgatam, porquanto lembrem a perspectiva da estagnação e da morte.

Quando da alteração na base figurativa da estampa, da capoeira para o ato sexual, imaginei que meu objeto de conversão teórica da imagem seria o sexo ou a sexualidade.



Porém seguindo a orientação da banca de qualificação e sobretudo do orientador da pesquisa, fui aconselhado a não adentrar em assuntos de pesquisa específica, fora da minha área de concentração, levando-me a converter “alguns atos do corpo”, que nas estampas aparecem como ato sexual explícito e em detalhes, a capoeira, pela utilização dos corpos em Artes Visuais.

Como resultado desta conversão, decidi averiguar genericamente, em qual medida as performances e a tecnologia digital de princípio interativo, são de fato “inovações” ou repercussões residuais de processos anacrônicos, ocultos em suas bases de ação, aproximando-as pelo caminho inverso da gravura convencional, no que tange a característica das superfícies, cujo objetivo é ocultar estratos importantes, mas inconvenientes de serem mostrados.

Se tomarmos os corpos, como meios capazes de conduzir um conteúdo etéreo, a gravura convencional apresentaria em sua superfície visível, um instrumental técnico e metodológico obsoleto, em oposição aos “novos” que sob sua superfície trazem o signo do “novo”.

Pois bem, como vimos no capítulo referente às dissecações, na Idade Média, o corpo humano era o ente material facilmente corruptível, quanto à divindade que supostamente conteria e por esta razão, deveria ser mantido como sagrado, inclusive após ter perdido a suposta alma que o conduzia.

Foi a partir das dissecações de Leonardo da Vinci, que o corpo iniciaria seu processo de conversão em objeto profano, partindo de uma interpretação que postulava um modelo mecânico, cujo fim seria extrair desta base de referência, elementos que permitissem ao homem, o prolongamento de suas ações e em consequência disso, a produção de um mundo artificial, que de alguma forma o “imitasse”.



Nossa sociedade é fruto da progressão deste raciocínio, que incluiu a máquina como uma extensão do corpo, com o intuito de produzir objetos que reproduzam aspectos da natureza, numa tal precisão e quantidade, capazes de se constituir num ambiente análogo e paralelo a ele.

Atualmente os corpos, prescindem de profundidade e originalidade física, sendo capazes de se inserirem, nos mais diversos mecanismos, que os revestem, lhes proporcionando a sensação de um sentido corporal virtualmente ampliado.

Este caráter corporal contemporâneo, teria sido o estopim para os estudos anatômicos que deram origem a este capítulo, tomando como base os apontamentos sobre anatomia, feitos por Leonardo da Vinci, encontrados no “Tratado da Pintura”, junto às conclusões que chegava com meus próprios estudos, mas que não necessariamente deveriam repetir as suas conclusões ou corroborar com elas, embora tenham partido delas e por terem sido de extremo valor para o desenvolvimento da dissertação e deste capítulo, como extensão de meus estudos de anatomia.

O que pude concluir deles, não pode ser validado pela Morfologia aplicada às Ciências Médicas, mas podem ter alguma serventia à Artes Visuais, sobretudo quanto ao uso de corpos humanos como meio e objeto de presença da Arte, restringindo a análise às performances e à tecnologia digital de princípio interativo no sentido lato do termo.

A primeira conclusão pertinente à pesquisa prática, é respectiva à semelhança entre o corpo humano, como organismo em constante formação e a própria espécie humana, que se transforma e se altera sobre uma mesma base, variando em superfície, mas se alterando pouco na estrutura; quando ela se altera, o padrão humano se distorce transformando-se numa anomalia.



Esta primeira conclusão, torna natural a análise que atribui relação entre o Renascimento de Leonardo da Vinci e as “novas” formas de expressão artísticas, dentre as quais a dissertação se restringe às performances e à tecnologia digital de princípio interativo.

O que faz esta premissa tornar-se minimamente válida, é o fato de alguns ossos e músculos pertencentes ao corpo humano, possuírem semelhanças morfológicas estruturais entre si, embora pertençam a conjuntos funcionais diferentes.

Mesmo esta proposição de análise, não se pretende inteiramente nova, posto que sua base está em Goethe, porém sem as mesmas imbricações pretendidas pela antroposofia; inclusive porque muito desta espécie de análise, esbarra na “coerção adaptativa”, cujo pressuposto estabelece relação pela aparência, sem base estrutural, tornando-se um condicionamento desprovido de sentido.

Especificamente nesta dissertação, a aparência é um elemento ambíguo, capaz de revelar muito sobre a interioridade, mas também velá-la na mesma medida.

De modo geral, mas não sem exceções, a morfologia dos ossos e músculos se repetem acrescidos e alterados, mas não são “novos”, apenas repetem um padrão, em razão da função que desempenham.

O osso da patela ou “rótula” encontrada no joelho, possui no pé, ossos paralelos a ele entre os metatarsos e as falanges, evidentemente não denominado do mesmo jeito, mas reproduzindo uma função de articulação semelhante à do joelho.

O úmero possui uma estrutura semelhante à do fêmur só que adaptada ao braço, bem como o cúbito e o rádio são paralelos à tibia e à fibula.



E assim poderíamos continuar progredindo até esbarrarmos em conhecimentos extrínsecos às Artes Visuais, que são o foco da análise em questão.

As costelas e as clavículas, são os únicos ossos que não pude distinguir semelhanças com outros, o restante é de modo geral uma remissiva a outros.

Esta introdução teve como objetivo, utilizar o próprio corpo humano, como metáfora das formas e não como metáfora do cosmo como em Leonardo, até porque seus estudos de anatomia foram infinitamente superiores aos desta pesquisa e permitiram o seu autor, extrapolar, não sem enganos, o seu próprio universo.

Porém, a conjectura sobre a existência de vínculos entre as formas humanas dentro dos corpos, e as formas que o homem produz, não estão desprovidas de sentido, já que as próprias formas dos ossos, ou dos músculos se repetem com algumas alterações, em razão de sua estrutura funcional, permitindo concluir que as formas de expressão artística que utilizam os corpos, tem origem em processos anteriores que lhe dão base, minimizando o impacto do “novo” sobre suas antecessoras.

Partamos então sem mais delongas para a análise objetiva que permite a dissertação sustentar, o vínculo das performances e da tecnologia digital de princípio interativo, com preceitos Renascentistas, como a hiperrealidade e a teatralidade em benefício de uma experiência de princípio naturalista.

Da Vinci, no capítulo referente às “Atitudes e movimentos adequados” apresenta uma série de pressupostos, a fim de orientar os pintores quanto a veracidade da representação dos corpos, relacionada aos sentimentos a serem expressos e seus reflexos no corpo, através dos nervos, veias, ossos, músculos e tendões e como eles deveriam se comportar em determinadas circunstâncias.



Além dos estudos de Leonardo já terem dado conta de parte da demanda a respeito da interação entre observador e pintura, eles também estavam de algum modo ligados à revelação do corpo humano, como mecanismo referencial da ação humana e artística, visando suprir a ausência de mecanismos de representação, do qual a gravura convencional fez parte na difusão, na qualidade de produtora mecânica e “artificial”, num ambiente predominantemente natural.

Conforme suas conclusões, os movimentos eram impossíveis de serem representados em sua totalidade naquele momento, ainda que num esforço seu de distinção, ele pudesse tê-los dividido em duas categorias.

A primeira, denominava certos movimentos como “locais”, quando o corpo executava um deslocamento e “accional”, quando da “alma” do homem, emanava um movimento de expressão corporal dentro de seu próprio eixo, ou seja, expressivo por si, mas sem deslocamento.

Os movimentos locais teriam basicamente cinco aspectos, subir, descer e andar no plano, o salto e a direção (reta e sinuosa) ao que se deve somar as variáveis de lentidão e velocidade, desde que não se constituam como movimentos locais propriamente ditos, mas antes, uma consequência deles.

O movimento “accional” era em sua classificação, infinitamente mais complexo do que o local, por ser originário do espírito humano em que, cada parte do seu corpo se manifestava, mesmo dentro de um local, combinando variáveis entre movimentos locais simples e mistos entre si, que a partir desta base sintética, se multiplicariam em infinitas variações, progredindo em dízima periódica.



A ação é no mais das vezes uma pré condição para a efetivação de qualquer ato, enquanto este, se incumbia de resumir e sintetizar um compêndio de variáveis, com um total de dezoito operações em que constam, estar quieto, mover-se, correr, permanecer em pé, apoiar-se, resvalar, levantar-se, levar, ser levado, empurrar, tirar, golpear, ser golpeado, prostrar-se e ter pressa.(DA VINCI:1964).

Se continuássemos progredindo na reflexão de Leonardo, a respeito das “Atitudes e movimentos adequados”, chagariamos a um conjunto de normas de representação do corpo humano, cujo fim era fazer o público participar da linguagem pictórica, ver-se refletido e responder a elas, numa base de princípio interativa.

Representando estas atitudes e movimentos adequados, os pintores de algum modo contribuiriam para a formação de um outro comportamento social, muitos dos quais considerados expressão de barbárie e pouco afins com a “nova epistème” representada pelo Renascimento.

Muitos destes atos normatizados e classificados, seguiriam pela iconografia dos períodos posteriores e influenciariam um conjunto de ações próprias e outras nem tanto, para o cidadão ocidental da Europa, como forma de influenciá-los no cultivo de atos, muitos dos quais contrariando sua própria natureza e produzindo um distanciamento cada vez maior do ser e sua aparência; um rei poderia ser um bufão, mas a sua representação pictórica deveria expressar a severidade que a função lhe conferia. Este estatuto da representação pictórica, difundida pelos séculos posteriores, teria levado não sem razão, a representação figurativa à condição de nociva à Arte do século XX, tendo em vista que esta dicotomia, era uma das razões que alimentavam relações superficiais entre os seres, seus objetos e nas sociedades.



Ao passo em que o corpo se expandiria em amplitude de significação, graças ao desenvolvimento das Ciências Naturais, da qual Leonardo teria sido um dos precursores, a figuração, passaria a ser considerada um modelo ultrapassado de representação artística, juntamente com tudo que pudesse ser uma remissiva à estabilidade.

Antes de formarmos um juízo a cerca da ação de Leonardo, é importante lembrarmos que ele esteve preocupado em estabelecer um conjunto de códigos corporais, capazes de refletir e suprir a afeição natural que as pessoas sentem até hoje pela representação, como um resíduo originado da parte Ocidental da espécie humana, assinaladas como já vimos em Aristóteles, no capítulo referente às Dissecações na Renascença.

Quanto sua influência na condução social das ações em séculos posteriores, algumas de suas observações foram bastante pertinentes para as épocas e se contribuíram negativamente, assim também o fizeram positivamente, já que o claro-escuro do qual Leonardo foi uma das personalidades, pressupunha em sua base, a assimilação de valores opostos.

*Desde que la virtud nace, despierta en su contra la envidia, y no hay virtud sin invidia, como no hay cuerpo sin sombra.*¹¹(DA VINCI, apud ABRIL, 1966, p.254).

A inveja como valor moralmente inaceitável, era para ele parte importante da formação da virtude, não porque agisse uma contra a outra, mas porque somente os contrários podem revelar seus aspectos mais obscuros e mesmo a virtude implícita na luz, projeta a sombra sobre os corpos, na mesma proporção que só a sombra pode dar razão à luz, minimizando a função ilusionista e pernóstica na representação dos séculos posteriores.

¹¹ Desde que a virtude nasce, desperta contra si a inveja, e não há virtude sem inveja, como não há corpo sem sombra.



Esta função ilusionista da iconografia Renascentista, que procurava ressaltar o real e não só isso, até mesmo sobrepujá-lo, ressurgiu na iconografia dos meios de comunicação Pós Modernos, como a própria televisão, cinema e vídeo instalações, cujo o objetivo é fazer o público “viver” estas experiências educando os corpos, os conduzindo à ações e reações muitas vezes homogêneas.

Nas Artes Visuais, como extensão dos meios de difusão em massa, podemos destacar os tecnologicamente mais avançados, que tem na interação, seu principal elemento estético de fruição.

Tomemos como base de transposição deste pensamento para a modernidade, o exemplo da obra tecnológica do artista canadense Chair Davies intitulada “Osmose”.

Nesta obra, o fruidor sobe num estrado equipado com sensores infra-vermelhos, capazes de captar seus movimentos; a partir de então, ele é “revestido” com uma roupa pesada e pouco confortável, sensível à sua respiração, que permitirá seu deslocamento no ambiente virtual a ser imerso; por último, lhe é colocado um capacete 3D, completando as extensões tecnológicas que darão ao corpo, a cinestesia oriunda de um ambiente artificial.

Durante a imersão o fruidor respirará e sentirá a sensação de estar subindo, na expiração a de estar descendo; virando a cabeça se deslocará no sentido e proporção do ato, que o conduzirá em meio ao ambiente virtual, cujo “interior” será dotado dos mais lindos cenários.

O único impedimento nesta obra é o uso das mãos, seja para tomar, manipular ou combater e dos movimentos bruscos e rápidos. A “recompensa” por tanta docilidade é a sensação de participar de um ambiente que praticamente não lhe oferece resistência, se constituindo numa “realidade virtual”.



Para finalizar a descrição das relações entre a tecnologia digital interativa e dos novos meios com bases anacrônicas, tomemos como exemplo; o Tríptico de Jill Scott denominado "Body Digital Data" (SENRA:1999), revelando com maior clareza os motivos que ligam a intermediação à gravura convencional.

Dividido em três partes, a primeira chamada de "Interskin", tem o objetivo didático de introduzir os visitantes no mundo transformado e hibridizado do corpo e da tecnologia, através de três cabinas separadas e adjacentes, nas quais se localiza um ocupante em cada uma delas.

Aqueles instalados nos extremos, vêem uma projeção passível de interferência por controle, embora ambos não possam se comunicar, enquanto o terceiro, situado na cabina central vê as imagens projetadas, mas não está munido de controle para interferir nas imagens por si só, podendo fazê-lo somente por intermédio dos outros dois, detentores do controle das imagens, porém incomunicáveis.

Esta obra foi destacada, por ser uma alusão clara à relação feita na dissertação, entre a gravura convencional e ação mediada, na qual a comunicação entre o gravador e a imagem que ele "vê", está subordinada à comunicação que estabelecerá entre as "cabinas laterais" representadas pela matriz e pela estampa; mediante sua ação como ocupante da "cabina" central, que "vê" as imagens, mas só as controla quando estabelece comunicação com os móveis da ação das cabinas laterais. A Segunda, chamada de "Figurative History", ocorre no momento em que a pele do visitante encosta nas interfaces esculturais, acionando um dispositivo que faz surgir personagens que contam a história do medo que as pessoas tem à adaptação do corpo à tecnologia. Finalmente o terceiro representa a possibilidade da biotecnologia transformar os homens.



*La ordenación de las historia pintadas deben emocionar a que las miren y contemplem, produciéndole el efecto que corresponda, ya terrible, amedontrador, doloroso o lamentable; ya agradable, jovial, comico, de modo que el espíritu de los espectadores se sienta incitado a mover sus miembros siguiendo el ejemplo del quadro, tal y como lo harian si fuesen actores de la ventana representada; si esto no ocurre, el artista carecerá de genio.*¹² (DA VINCI, apud ABRIL, 1966, p.262)

A partir da citação de Leonardo da Vinci, fica mais fácil entender a espécie de conexão que este capítulo faz, quanto as novas tecnologias e as relações que ela estabelece com o fruidor da obra de arte, constituindo-se numa representação naturalista, ressurgida e transformada para o campo de ação artística, proporcionando-lhe sensações no corpo real a partir de uma imagem ilusória, repercutindo objetivos de Leonardo e da Renascença, com meios tecnologicamente ampliados, o que não deixa de ser, um componente obsoleto locado num novo meio, bem como a intermediação, restitui a gravura convencional.

Na introdução da dissertação, aludiu-se sobre as controvérsias originadas do conceito de mímese na sociedade grega, como uma ilusão ao qual o “artista” estava incumbido de proporcionar e a depreciação que ele sofreria, em razão da adoção deste objetivo, que na Renascença teria ressurgido como forma de inteligência humana. É inegável a validade da interação para o aprendizado humano, independente de seu aspecto ilusório, inclusive porque podem se constituir em um outro corpo, àqueles que perderam suas conexões corporais com o mundo pela tetraplegia por exemplo (SILVA: 2000); além disso, a pintura e a gravura convencional também são formas de cognição que partem da ilusão e embora não sejam de princípio interativo no sentido contemporâneo da palavra, não perdem seu valor, por não se enquadrarem nele.

¹² A ordenação das histórias pintadas devem emocionar aos que a olhem e contemplem, produzido-lhes o efeito que corresponda ora terrível, amedrontador, doloroso, ou lamentável; ora agradável, jovial, cômico, de modo que o espírito dos espectadores se sintam impelidos a mover seus membros seguindo o exemplo do quadro, tal e qual o fariam se fossem atores da janela representada; se isto não ocorre, o artista carecerá de gênio.



Nós iniciamos com a pergunta "que poderes sociais podemos reunir para influenciar o curso dos acontecimentos?". Na verdade, a tecnologia digital pode desempenhar um papel importante na forma das coisas que estão por vir, permitindo que a arte preencha o abismo entre ela e o público e retorne à sua vocação original, que é a de ser mediadora entre o sagrado e profano. Uma característica do sagrado é que sob a superfície as coisas são diferentes daquilo que parecem. Por meio de um novo tipo de interatividade (a arte sempre foi "interativa" - você recebe aquilo que você vê) essa forma de arte poderia permitir que o espectador mediano se libertasse de imagens e idéias que limitam, interfaceando como o indefinível de uma maneira mundana e impresumível. Na interação entre as tecnologias e as pessoas, aqueles que tem consciência da natureza infinita do mundo vêem a tecnologia de maneira diferente, interação de um modo um pouco diferente e tem metas um pouco diferentes. A idéia do conhecimento e do controle total é posta em perspectiva, à medida que se permite que o mundo "verdadeiro" desempenhe seu papel. (LE GRAND, apud DOMINGUES, 2000 p.292)

Pois bem, se o "sagrado" aparenta em sua superfície coisas diferentes do que existe em seu interior, os meios convencionais de fazer artístico e a gravura convencional, como foco desta dissertação, podem não ser assim tão obsoletos, apesar da superfície anacrônica de seus meios afirmarem esta condição.

Em contrapartida os novos meios, na prática mais avançados, não necessariamente estão livres de pressupostos anacrônicos, apesar de em sua superfície pairar, a inovação sob a égide da tecnologia.

As novas tecnologias, no entanto, indicam perspectiva de novas formas de racionalidade e criatividade semiótica, em que o hiato entre o signo e a realidade parece desvanecer-se e onde as teorias baseadas na nostalgia do intangível se desfazem. Por isso, considero muito justa a nomenclatura metamodernidade para o período chamado normalmente de pós modernidade. Por ser mais um descobrimento permanente ou mesmo um ressurgimento de aspectos teóricos subjacentes no pensamento ou na prática inventiva da modernidade, que ficaram submersos mas não desaparecidos totalmente. (PHILADELPHO MENEZES, apud DOMINGUES, 2000, p. 275).

No trecho que antecede esta citação e que não consta dela, o autor revela uma corrente de pensamento, dentro dos novos meios que já reagem ao "sublime" tecnológico, ao que esta dissertação denomina de "naturalismo tecnológico", a propósito do acomodamento dos meios a estas formas submissas de fruição e educação dos corpos.

No entanto, na medida em que a tecnologia se distanciar desta forma de comunicação que agrada ao público, poderá ser lançada à rejeição, como as formas de expressão convencionais teriam sido, quando abdicaram da



representação naturalista e dos grande efeitos da imitação, existindo somente em razão de um segmento que lhe dá valor de existência, como a gravura convencional existe até hoje.

Além disso ela nos permite antever, que o autor usa a palavra metamodernidade em substituição à pósmodernidade, preconizando um período de interseção, onde certos preceitos são ressurgidos, corroborando com a hipótese sustentada por esta dissertação, no sentido de que “novidade” é um ressurgimento de padrões subjacentes num padrão dominante, no caso a iconografia modernista que teria tentado purgar as Artes Visuais, de toda a influência da representação.

Além disso, como este período é ainda considerado de interseção, mantém válida toda as formas de expressão existentes, independente do anacronismo de seus meios.

Todavia, o que se espera com estes comentários, principalmente quando oriundos de imagens de estampas em gravura convencional, em cuja superfície repousa uma base figurativa, é buscar uma via de interseção, que não necessariamente repita os velhos padrões de avantajamento, localizados nos efeitos que os meios proporcionam.

Este deslocamento de foco, observável na retórica em Artes Visuais do futuro em detrimento das do passado, são visões parciais cuja cientificidade do discurso, não lhes extrai a parcialidade, quando ambas pertencem à condições expressivas diferenciadas dentro da esfera artística, do mesmo modo que ossos e músculos desempenham funções diferentes, embora descendam morfológicamente uns dos outros.

Os meios procedem de uma mesma base, seja como formas residuais de fruição, no caso do “naturalismo tecnológico” ou como técnicas, como a gravura convencional, que pouco tem em comum com a superioridade de uma ante a outra.



Apesar desta consciência de superfície, no mais das vezes o que prevalece nos argumentos que se chocam entre o “velho” e o “novo”, oculta o desejo de dominação inerente aos discursos e à ação humana, desde a muito tempo.

Neste momento é propício introduzirmos alguns aspectos do da retórica acerca das vantagens da tecnologia digital, como principal meio difusor da iconografia Pós Moderna e algumas relações com a gravura, tomada no “corpus” da dissertação como uma de suas predecessoras, no que tange a um meio “tecnologicamente” mais avançado de intermediação, que parte de uma base elementar fixa, produtora de múltiplos originais e difusora por princípio.

A interação como faceta diferencial dos meios tecnologicamente mais avançados é predominantemente, uma remissiva à interatividade artística naturalista.

Atualmente a Tecnologia Digital, é o advento propulsor de uma espécie de produção de imagens, voltada à uma demanda comercial, própria dos meios de comunicação de massas, como também de uma artística, pautada em suprir a compreensão do meio e suas bases elementares.

A Gravura em seu tempo, também foi objeto de uma espécie de dupla abordagem, na qual muitos artistas produziram no meio, de modo a difundir um modelo de representação sob a forma de imagens e consolidar a iconografia das sociedades ao longo dos séculos até hoje, mas decaíram em relação a uma pequena parte de produtores, que alcançariam importância para os períodos posteriores e para as metamorfoses que seriam operadas nas Artes Visuais e na gravura por decorrência.

É neste sentido que a dissertação estabelece conexões entre as novas tecnologias e a gravura, porém o que prevalece nos discursos acerca das “vantagens” da tecnologia, é um



argumento pautado na depreciação das formas convencionais de fazer artístico, baseado na pré concepção de que, somente as formas convencionais de produção do objeto artístico, representam formas de dominação despótica.

Ora, a dominação naturalista considerada nociva à Arte, retorna ao campo das Artes Visuais, transformadas e acrescidas de mecanismos infinitamente mais poderosos, que fazem o fruidor sentir em seu próprio corpo, a ação do artista na obra.

O homem e seu corpo como ente material de um conteúdo “divino”, retorna ao obscuro medieval, quando impedido de expressar o teor de seus instintos, em benefício de valores morais, transmudados no discurso do “politicamente correto”, representados na obra tecnológica de Chair Davies, quando o fruidor é proibido de pegar, agarrar ou agir bruscamente.

Operar sobre a matéria e sobre a materialidade determina maneiras diferentes de comportamento. Operar sobre a matéria significa a presença de um autor dominador, que impõe ao suporte material as suas marcas individuais.

As maneiras de operar mecanicamente sobre a matéria foram, por exemplo, na expressão tridimensional: modelar, esculpir, talhar, construir, modular, ambientar.

Quais são os atos operatórios da materialidade, dentro deste contexto de co-operação, entre força expressiva do autor e a dos meios que diferem fundamentalmente o início da pós-modernidade do da modernidade é o fato desta última ter edificado a sua era sobre um ambiente natural, culturalmente virgem, ao passo que a era eletrônica parte de um ambiente carregado de traços culturais já convencionalizados e difundidos. Diante deste universo encontram-se referências culturais históricas, tanto nos objetos quanto nos equipamentos postos a disposição ao uso do homem.

A postura do homem-produtor na eletrônica, portanto, torna-se de um co-operador, pois todo o trabalho executado carrega consigo traços culturais preexistentes. De maneira implícita, estes traços encontram-se no bojo das culturas doravante produzidas. (LAURENTIZ,1991,p.103)

Todo gravador com alguma experiência sabe, que não é onipotente quando empreende contato com a matriz ou com a estampa e seu diálogo com a matéria, transcende a força aplicada para vencer suas resistências, que é apenas a suficiente, para dos meios extrair uma imagem.



O autor anteriormente citado, sequer menciona a gravura, revelando neste caso específico, uma argumentação pré concebida que parte da noção de que o artista é um “ditador” que submete a matéria a seus caprichos e desejos, tornado sua explanação de sustentação frágil, na medida em que o modernismo dos primeiros tempos já teria abdicado deste objetivo, cuja relação estava intrinsecamente ligada à representação naturalista nas Artes Visuais.

Até mesmo o ambiente natural de uma placa antes de transformar-se em matriz, também vem com alguns traços históricos naturais, de industrialização ou de percurso, aos quais o gravador optará em ocultar-lhe ou dar vazão.

A Gravura como primeiro sistema de reprodução mecânica mediada da imagem, desenvolvida com base na intermediação, retém em si, um conjunto elementar de códigos sob a base dos opostos relevo e sulco, branco e preto, a partir de onde surge a imagem gravada e reproduzida, além da concepção acerca do fenômeno da produção artística Pós Moderna, na qual o artista se define no mais das vezes, como um co-operador entre meios, carregados de traços culturais.

Tanto nas gravuras quanto nas dissecações, a intermediação esteve sempre presente e como responsável por grande parte da sua manipulação técnica, tive que co-operar com os meios, segundo as limitações que me eram dadas pelo corpo, incluindo nele as intelectuais, mais a dos equipamentos que estendiam minha ação, para a partir daí progredir.

Como parte deste embate estéril entre as formas convencionais de expressão e as meios contemporâneos, está o apelo que as primeiras fazem à materialidade em detrimento da sutileza da presença digital.



A gravura não pode levar a materialidade como pressuposto básico de seu meio, só pelo dispêndio físico, até porque se assim o fizesse, estaria contrariando suas bases, que nesta dissertação se liga como predecessora das ações artísticas mediadas por mecanismos, por conta de sua natureza, que soluciona a imagem à uma distância fisicamente maior, do que a instantaneidade material e física do desenho ou da Pintura.

Mas nem por isso a materialidade deixa de ser relevante para a existência de uma expressão autônoma, porquanto o sinal como ente material do autor, precisa estar presente para abrigar um conteúdo que repercute o homem, ainda que esta presença seja sutil, como nas imagens digitais, ou numa matriz e sua cópia.

A presença é portanto, uma condição inerente às formas de manifestação artística e sua materialidade, transcende a espécie de obtenção de um sinal ou a brandura da ação, mesmo que a utilização do sentido de presença, esteja atualmente, envolto pela aura negativa da continuidade, do acomodamento e da sedimentação, naturais em qualquer espécie de existência, como o próprio corpo humano está sujeito, na medida em que existe e conduz a obra..

A maioria da análise da ruptura pós-moderna na arte gira precisamente em torno da radical instabilidade do estético, negando o impulso para a "presentificação", tal como chama Fried. Enquanto Greenberg, Fried e outros tentaram defender o modernismo que se torna o que é ao purgar-se daquilo que não é, as teorias do pós-modernismo na arte realçam o profundo vínculo entre o que ele reconhece como seu e o que exclui. Esse argumento toma muitas formas: por vezes, envolve o acolhimento da "teatralidade" estigmatizada por Fried, por exemplo na promoção da pop art, da arte conceitual ou performática, ou no retorno a modalidades desacreditadas como a pintura figurativa; e, às vezes, toma forma de um ataque às crenças formalistas-esteticistas que constituem a doutrina oficial ou institucionalizada sobre o modernismo – quer dizer, do "modernismo", em oposição ao modernismo. Outras vezes – na verdade muitas vezes – as duas tendências se cruzam ou se combinam para formar posições híbridas. Mas em todos os casos, permanece uma sobreposição crucial e irreduzível de teoria e prática, ao ponto de não se poder falar mais dos dois domínios isolados um do outro. (CONNOR, 1996, p.76)



Foi a partir do Modernismo, sobretudo do Dadaísmo, que o objeto artístico passaria a ser reintegrado a uma condição profana, sujeito portanto, às leis do consumo, conforme o mundo moderno e da produção em escala industrial, e esta noção teria sido maximizada na produção da Pop Art, da qual descende em alguma medida a iconografia Pós Moderna.

Outro vínculo entre a imagem Pós-Moderna do corpo e a Renascença é uma apropriação de elementos de caráter hiperreal e teatral, enraizadas na *body-art* e nos *happenings*.

O deslocamento da representação dos objetos artísticos convencionais para corpo humano, como sua própria fonte de ação e ambiente (meio), teria sido uma decorrência natural do avanço tecnológico dos meios nas Artes Visuais, que produzem em escala industrial, objetos que substituem o original e suas formas de quantificação caducas de valor, por um similar, capaz de conduzir com potencial semelhante, ainda que sua origem ou significação seja obsoleta.

Vejamos por exemplo as performances ou “*happenings*”, cujo pressuposto básico procura desvincular o objeto artístico, das formas convencionais de ação, produção e qualificação dos objetos da Arte, para o corpo, a fim de alterar sistemas “caducos” de aferição de valor artístico.

Muitos artistas, até mesmo entre os mais conhecidos no mercado internacional, sentiram a necessidade de deixar de lado os objetos artísticos, para trabalhar no ambiente, no entanto, não procuram ambientes “ideais” pela higiene, comodidade ou prazer, e sim ambientes que demandam uma interpretação, um esforço aplicativo, uma vontade de estabelecer uma relação. Como o ambiente constituído em objeto também logo passa a ser mercantilizado, há artistas que operam diretamente sobre a paisagem (land-art: é típico o caso de CHRISTO, que envolve em plásticos monumentos e até trechos de paisagem, quase recriando um estado de curiosidade em relação a fatores ambientais, que haviam se tornado costumeiros e, portanto, desinteressantes, ou mesmo o próprio corpo (body-art), isto é, sobre o sujeito que quer reencontrar uma relação única e individual com o ambiente, encenando ações (happenings) que subvertem as relações habituais e, por isso mesmo, obsoletas ou caducas. (ARGAN, 1999, p.589)



Estas “novas” formas de expressão artística, sem dúvida subtraem a materialidade do objeto artístico e renovam sua exterioridade, tendo em vista que o corpo humano ou um ambiente natural, não podem ser adquiridos e quantificados como um bem de consumo, como ocorre com os objetos convencionais da arte, mas de algum modo pressupõem com esta ação, um componente residual de hiperrealismo, capaz de deslocar a imagem de um objeto artístico convencional para o próprio corpo do agente, isto é, de uma ilusão real como um quadro pintado ou uma estampa, enquanto objeto presente e quantificável, para uma realidade ilusória, como um corpo humano ou um ambiente natural real, que virtualmente se transforma e manifesta a obra por uma presença fugaz ou na presença do artista.

Para finalizar, é necessário esclarecer, que esta argumentação não tem como objetivo, suprimir a validade das formas contemporâneas de expressão artística, utilizando a estratégia de não se avantajarem claramente, para mesmo assim fazê-lo, destacando aspectos ocultos que subjazem sobre a superfície do “novo” ou da tecnologia, até porque a própria dissertação assume a importância de Leonardo e de seus pressupostos, na condução da pesquisa, além do que no conceito de ato, como parte do título deste capítulo e do trabalho prático em si, está implícito a noção de performance; bem como o próprio ressurgimento ser uma admissão inequívoca e auto remissiva à escolha dos meios, como é o corpo, para a performance.

Isto é, se o próprio corpo e a paisagem passam a ser o objeto e meio de ação artística, como forma de renovar a relação do fruidor com a obra, numa conversão do mesmo para o mesmo, as formas convencionais, neste caso as da gravura, até pela distância que as distingue no tempo, podem renovar as relações do objeto com o fruidor, como um ressurgimento do mesmo para o mesmo.



A instabilidade e a fugacidade da gravura convencional está em sua causa, ou seja, num momento fugaz em que, a matriz, o papel e a tinta põem-se em contato, através de uma pressão mecânica externa, produzindo como efeito a estampa.

Qualquer desequilíbrio neste limiar, produz o que na gravura convencional costumou denominar de Prova Única, como a reversão do instável em estável.

Caso este dado seja refutado, porquanto pareça ser obra de artifício retórico e que na base da explanação que seguiu, existe uma confusão pernóstica entre os dois valores, é importante lembrarmos que os próprios dados que permitiram a compilação deste capítulo, foram narrativas sobre obras de arte que em sua base deveriam rejeitar a presença sendo fugazes e instáveis, porém foram suficientemente estabilizadas na forma de discurso ou aliado a meios capazes de prolongarem sua existência através de vídeos ou fotografias, ou mesmo na reprodução de parte do seu “*happening*” num livro.

Entretanto, a instabilidade que envolve os corpos e as relações entre eles no mundo tridimensional, como sendo característico da condição Pós Moderna e das Artes Visuais que a reflete, acolhe este paradoxo do impulso favorável ao instável, como forma de produzir o estável, presente também na gravura convencional, seja ela única ou seriada, isto é, se o instável passa a ser o “*modus operandi*” das Artes Visuais é porque abdicou da instabilidade em sua causa, em razão da estabilidade do discurso.

Esta é uma hipótese lançada pela dissertação, visando uma necessidade de reflexão, como demanda para a obtenção do título de mestre, em que a gravura é posta como uma predecessora da tecnologia mediada, partindo do princípio que ela fornece elementos para a compreensão dos novos



meios e da problemática da “presentificação” característica das Artes Visuais contemporâneas.

E o modelo ideal era a obra de arte, o objeto cujo valor não decaía, perdurava eternamente. O consumo das coisas produzidas na primeira fase do desenvolvimento industrial ainda era lento; a capacidade produtiva do aparato industrial crescia desproporcionalmente à capacidade de consumo da sociedade. Ocorriam obstruções, crises de superprodução. A coisa foi substituída por sua imagem; a imagem é frágil, gasta-se logo; as pessoas se acostumaram a se desfazer de coisas que ainda podiam servir, mas cuja imagem tornava-se insuportavelmente batida. Descobriu-se que o consumo psicológico era infinitamente mais rápido do que o consumo objetivo; basta apresentar um novo tipo de produto, e imediatamente o velho torna-se obsoleto, caduco. Portanto, o que importa é a novidade, a notícia; ao progressivo aprimoramento da imagem (que constituía o objetivo do desenho industrial), seguiu-se a pura e simples renovação, mesmo que depreciativa, da imagem, sua redução a notícia. Apelou-se à psicologia coletiva: o sistema industrial perderia velocidade se não houvesse um aumento contínuo na ânsia de consumo das pessoas, a qual em última análise, é uma libido neurótica, uma necessidade de destruir para existir. (ARGAN: 1999, p.581)

Como já dito na introdução, esta pesquisa não tem como objetivo aceitar ou refutar os dados, a necessidade de destruir para existir é o modelo do avantajamento, que possivelmente nunca deixará de existir e que infecta qualquer nova iniciativa por mais que ela se auto proclame “nova” e menos dominadora, caracterizando nossa sociedade e a produção artística oriunda dela, como uma exacerbação e patrocínio da morte.

Estes dados que acometem as sociedades e a produção artística contemporânea, permitiram a opção por meios convencionais de gravação, pelas dissecações, porque o anacronismo de seus meios são apanágios da morte, que contribuíram para minha compreensão do fenômeno contemporâneo.

A representação do ato sexual explícito, se inclui neste mesmo contexto, na medida em que não proporcionam mais qualquer preocupação ou choques morais na maioria das pessoas.

Entretanto, esta explanação procurou ser útil, no sentido de averiguar de qual maneira a Gravura convencional, as Dissecações e a representação figurativa, seriam de fato



elementos de expressão artística anacrônicos e dominadores, quanto a crueza de ação e técnicas.

Seria este anacronismo, só mais uma reação nostálgica e melancólica dos períodos heróicos das artes, representada pelos sucessivos ressurgimentos característicos do período Pós Moderno, manifestos nas opções de condução da pesquisa; ou seriam também as diferentes condições que tornam próximas qualquer realização Pós Moderna.

Ainda que tenha usado as novas tecnologias para a produção de algumas estampas, os fiz de modo rudimentar, utilizando computadores e programas já bastante obsoletos, mas acessíveis, brandos e amigáveis, facilitando a interação num ambiente predominantemente hostil a mim, como costuma a ser uma base para quem não faz gravura.

Como esta pesquisa não tinha a pretensão de excluir meios tecnologicamente mais avançados das práticas convencionais, ainda que as utilizasse no rudimento, elas foram fruto de uma exigência da imagem e não um modo de operar, que pressupusesse os novos meios para ser contemporânea.

Um conjunto de eventos práticos se ligaram à minha vida e ao corpo, sob o signo da gravura e das dissecações, proporcionando-me a experiência com ambas, sob a perspectiva Pós Moderna, num meio anacrônico como a gravura convencional, que influenciaram na prática e na dissertação, ao passo que interpretava a forma humana através do desenho, lia a respeito dos temas da pesquisa, gravava ou imprimia, como atos do meu corpo.

Assim, uma série de condições se tornariam propícias para a conclusão prática e teórica dela, mas nada que fosse sobrenatural, era apenas o esforço de diálogo com a matéria inerte, tão implícita na gravura, que possibilitaria sua construção.



Por este motivo evitava definir excessivamente as linhas e os limites da pesquisa, mesmo que isto me custasse a admissão da instabilidade, na posse do tema sobre o qual deveria dissertar; o possível valor negativo dado a esta postura, se diluiria no risco maior que correria, caso resolvesse extrair de dentro de um emaranhado de proposições, uma; só para afirmar socialmente um controle sobre o tema, do qual não tinha e no momento de concepção da prática, não era nem imprescindível ter e nem hoje sei se tenho.

Este caráter obscuro e instável da pesquisa, é tanto uma remissiva ao processo de gravação, que inviabiliza a previsão segura de um resultado antes da estampa, quanto uma decorrência Pós Moderna, estendida também à interpretação do dado teórico, permitindo-lhe uma relativa flexibilidade de fluxo em minha mente, como condição essencial do levantamento empírico do período no qual atuo.

Uma letra é antes de mais nada, uma imagem tornada suficientemente sintética para ser convencionada, combinada, acrescida, apreendida, como fruto inquestionável das sociedades que desenvolveram a comunicação não verbal das imagens, cujo preceito é não cercear suas futuras interpretações.

Ainda que a discussão acerca do “novo” e do “antigo”, venham a alimentar por muito tempo o embate a respeito da validade dos procedimentos artísticos em todos os tempos, em detrimento dos antecessores ou vice versa, ambos empregam sua energia física, no sentido de organizar um conteúdo latente sob a forma de linhas, luz, volumes, cores e sombras, para convertê-los em imagem, como foco privilegiado da produção em Artes Visuais.



CAPÍTULO 7



AS ESTAMPAS COMO BASE DAS DISSECAÇÕES, DOS RESÍDUOS E DE ALGUNS ATOS DO CORPO.

Ao longo de toda dissertação, procurou-se estabelecer elos que pudessem converter o título da dissertação em dados teóricos, que de certo modo justificassem academicamente esta pesquisa. O trabalho prático por si só, aliado a um texto de apoio, não se justificaria como uma dissertação de mestrado, a não ser que meu trabalho possuísse o aval do tempo que conferisse a ele, o respaldo oriundo de uma obra consolidada, inclusive pelo mercado.

Esta exigência, se por um lado foi um obstáculo, por outro, teria sido uma possibilidade para dar alguma justificação às estampas, como forma de obtenção de conhecimento, já que as Artes Visuais provenientes da academia, aceitam com maior facilidade a ação que visa resultados mais objetivos, como no entretenimento, que permite a aferição mais precisa das ações e reações dos fruidores em relação à obra artística, como já explanado no capítulo anterior.

Para este fim, os meios convencionais são pouco vantajosos, tendo em vista que um objeto plano como a estampa, é quando muito apreciável, mas pouco interativo para o observador, no sentido que o termo angariou com as novas tecnologias; a demanda pelo “novo” tão comum nos produtos de consumo e tão disseminada na nossa sociedade, se estende por todas as ações e formas de fazer artístico das Artes Visuais, que corroboram em sua grande maioria com este padrão dominante de nossa época.

Como se tentou deixar claro nos capítulos anteriores, todo padrão dominante, reflete o anseio pela distinção em relação às iconografias anteriores, embora este componente inovador, seja de modo geral uma reedição de padrões esquecidos ou diluídos no tempo.



Daí vem a importância e amplitude do termo resíduo, como integrante do título da dissertação e parte primordial da gravura na obtenção da imagem na matriz, transferida para a estampa, através do contato entre os corpos, do gravador, da matriz e dos meios.

O ato sexual se inclui tanto no contato entre corpos, como na produção do resíduo, na medida em que deste ato fugaz e passageiro, só é possível reter uma lembrança, cuja tendência é se esmaecer, independente do tempo de duração do ato propriamente dito.

O que paira sobre uma matriz de gravura, são sinais gravados e relativamente estabilizados, como numa repercussão do que está contido na memória, embora nem sempre o que esteja nela, esteja numa matriz, mas com certeza, o que nela se encontra é capaz de repercutir seu autor, transformando-se novamente numa metáfora da memória e os sinais nela presente, o vestígio da presença do autor e sua mente.

O espaço de ação do gravador é de algum modo limitado pela ação dos meios, que ocultam dele a materialidade da presença da imagem, obrigando-o a construí-la em concomitância à eles, podendo ser analisada só com relativa segurança, no momento da impressão, em que a estampa revelará o que restou da interação.

Toda a dissertação como reflexo de uma construção concomitante ao trabalho prático, se delineava ao passo em que era executada e procurou não se restringir numa estratégia rígida e previamente traçada, cujo fim fosse, alcançar tal ou qual resultado, seria a realidade do diálogo com as matrizes e com os materiais, a permitirem conhecer, as limitações e abrangências da dissertação e das estampas.



Foi só no momento final, reunidas as reproduções das estampas, que seria possível dar um sentido mais ou menos plausível, às elucubrações à respeito de todos os dados convertidos e sua relação com as imagens estampadas; de modo geral, elas contém o reflexo dos estudos de anatomia, trazendo à tona os extratos ocultos das formas humanas, como músculos e ossos, convertendo-as em superficiais.

Outra característica das imagens, é a condensação de grande parte das ações vividas no corpo “real”, convertidas para o plano ilusório de um suporte, como um resíduo do contato entre corpos, emblemáticos do contato entre gravador, matriz e suporte. O ato sexual e a capoeira também se enquadram neste contexto, numa remissiva imediata, do processo de introdução dos sinais gravados e o que deles advém.

Todas as imagens, porquanto figurativas, representam isoladamente, movimentos de capoeira ou atos sexuais, diluídos nas impressões coloridas, convertendo-as em imagens quase abstratas em que, a natureza dos corpos e seus atos tornam-se perceptíveis, somente após uma análise mais detida.

Esta incrustação do figurativo dentro do abstrato e deste no figurativo, podem ser observadas em duas circunstâncias distintas, a primeira é encontrada na capacidade que as manifestações abstratas tem, de produzirem figuras, como ocorre nas paredes e nas nuvens, presentes no raciocínio de Leonardo, que sugere aos artistas olharem para elas, para que possam ver e possivelmente seguir as figuras sugeridas.

A abstração contida na figuração chegou ao meu conhecimento, a partir de um comentário de Flávio Motta, a respeito de uma exposição de Rubens Matuck em 1986. Nesta ocasião Flávio teria forjado a designação de geometria germinal, à construção que dá base a uma figura.



Estes elementos de análise, permitiram-me atinar para o vínculo possível entre formas aparentemente díspares, mas complementares entre si.

A gravura convencional e todo seu conjunto instrumental e metodológico, é sob o ponto de vista das Artes Visuais contemporânea, uma forma ultrapassada de diálogo com o fruidor, que desde a Renascença, é o objetivo maior e expressão do “bom gênio” do artista que consegue estabelecê-lo, como vimos numas das citações de Leonardo.

Esta visão foi transferida residualmente até hoje e abarca as “novas” formas de expressão artística, que acobertam na utilização de meios tecnologicamente mais desenvolvidos, ou no deslocamento do fenômeno artístico de um objeto para o corpo, esta noção de fruição em seu núcleo, embora na superfície do discurso rejeitem a proximidade com o passado.

Este fenômeno premente ainda em nosso tempo, está presente na superfície das estampas desta dissertação, cuja imagem apresenta um conjunto difuso e híbrido entre o geométrico e o figurativo, oculto e aparente, presença e ausência, acobertando num meio anacrônico de produção da imagem, como é a gravura convencional, um discurso contemporâneo, porquanto não se aprofunda, mas flutua sobre uma superfície, colocando em xeque a presença dos elementos que a compõe, ao mesmo tempo que rejeita suas origens, para revalorizá-las.

A inversão desta equação é reflexo das condições que me foram propícias, como forma de dar alguma vitalidade ao uso convencional da gravura, que nem mesmo a Gravura como Instituição a concebe como válida, tendo em vista que a gravura de traços Pós Modernos de um modo geral, tenta na hibridização com os novos meios, uma possibilidade de sobrevivência estética.



Naturalmente não se deseja fundir o digital e a gravura num mesmo patamar, até porque as exigências de ambas, orientadas por meios diferentes de produção da imagem, permite que cada qual se insira no contexto Pós Moderno, diante das necessidades investigativas, próprias da pluralidade deste período e de seus meios.

No entanto, as estampas aqui presentes, embora predominantemente desprovidas de conexões híbridas imediatas entre os novos meios e a gravura, teria se classificado de convencional, para investigar em qual medida os meios utilizados na crueza de seus preceitos, poderiam ainda contribuir na composição da iconografia do período que lhe coube, sem a exigência do híbrido no meio.

Analisando minha produção ao longo da pesquisa e sob esta luz, tive que encará-la como um reflexo desta condição ambígua, da qual não basta criticar e nem mesmo a ela ser diametralmente favorável, com o objetivo de “renovar” uma Arte Visual que se deseja em constante processo de estagnação e morte.

Os parâmetros que regeram as escolhas durante a pesquisa, não poderiam se desvincular destes preceitos, sob o risco de desprezar o conhecimento, que lhe dá o mínimo de validade.

A ambigüidade não se restringe ao discurso, mas inclusive na solução da imagem que teria utilizado a sobreposição de matrizes originalmente confeccionadas para se constituírem numa estampa monocromática, encobrando as figuras gravadas, deslocando a atenção do dado figurativo, que permite ao observador reconhecer algumas imagens, para um mero arranjo de formas e cores, que no globo da estampa, procuravam significar a si próprias.



Mesmo na figuração, o significado não está *"a priori"* na profundidade, mas antes na superfície, porque um acidente ou uma marca natural da base, seria capaz de sugerir um pé, uma cabeça, uma vagina, uma tibia, enfim, qualquer forma a partir da qual o todo seria construído.

Quanto as palavras e frases gravadas, eram trechos de músicas, que estava ouvindo ou tinha ouvido, cuja sonoridade delas ficaram gravadas em minha mente e foram distorcidas propositadamente, tendo origem na minha deficiência auditiva, que me permite colocar uma palavra similar que corrompe e transforma a "mensagem" original, num arranjo de palavras desprovidos de um sentido mais profundo, ou mesmo a indiferença quanto à profundidade de qualquer significado.

Esta superficialidade permitiu a introdução do ato sexual explícito nas matrizes e sua repercussão nas estampas; não fosse as distensões morais, propiciadas pelos meios tecnologicamente mais avançados, como cinema, vídeo, TV e a própria Internet, que tornaram esta espécie de imagem inócua e incapaz de despertar reação moral alguma, por certo não poderia apresentá-la na estampa, como fruto residual de uma experiência entre corpos, desprovida de materialidade em minha mente, mas materializada numa impressão.

O simples deslocamento do foco da representação e seus significados, para a superfície, sobre a qual a fruição hoje se tornou distante, permite que mesmo com a clareza das imagens figurativas, ao ponto de serem reconhecíveis como corpos que atuam sexualmente, tornaram-nas apreciáveis ou repulsivas pela imagem em si mesma, e não pelo assunto que os provoca ou excita. Os novos meios ou as formas mais contemporâneas de expressão, podem ser equipadas com outros meios e restituírem aos corpos dos fruidores a cinestesia, tão almejadas pelas Artes desde há muito.



Não seria nem produtivo e tampouco salutar para o trabalho prático de gravura integrante desta dissertação, rivalizar-se ou almejar a mesma espécie de integração, que os novos meios ou as formas mais contemporâneas de expressão artística, obtém com suas incursões.

Usar as imagens na estampa, para restituir cinestesia, ou levar uma mensagem moral ou imoral, como um benefício do objeto artístico ao observador, se restringiria a um recurso de linguagem, cuja extensão não ultrapassaria as páginas desta dissertação.

Mesmo com as limitações das formas convencionais de produção do objeto artístico, ante a interatividade unida aos variados meios contemporâneos; não dirimem as convencionais de um “contato” com o observador, que por algum motivo oculto, ainda vê neste apelo, uma espécie de motor para sua reflexão, da qual os objetivos do artista pouco influem.

Esta é também uma ambigüidade expressa na iconografia das estampas, cuja origem pode estar na mistura do oculto com o superficial presentes nas formas humanas, no orgânico e o geométrico que impedem um desvelamento imediato da imagem, através de figuração desfigurada que flutua junto a formas geométricas puras, como triângulos, quadrados e círculos.

A ambigüidade aliás, sempre acompanhou minha trajetória nas Artes Visuais, tendo em vista que a adesão à figuração preconizava, minha “tendência” para a ilustração, muito embora, raras fossem as vezes, que o mercado tivesse aceito minha iconografia como ilustrativa, na maioria, consideraram meu repertório restrito e a solução gráfica adotada “séria” demais para este campo de atuação das Artes Visuais, para o qual tentei migrar, como forma de prover meu sustento, mas da qual fui desencorajado pela escassez de demanda.



No entanto, nas Artes Plásticas meu trabalho era constantemente remetido a este campo de atuação, que com o tempo, pude perceber na comparação, a sutileza de uma interpretação pejorativa, visando atingir a figuração a qual havia aderido.

Isto não significa que as ilustrações, como forma de expressão figurativa, seriam rejeitadas e que a minha classificação como ilustrador, fosse fruto somente de uma interpretação alheia e de caráter pejorativo, do qual deveria provar o contrário.

A ilustração em si, nunca causou-me repulsa, mas esta análise da minha produção, não condizia com o que o mercado me dizia, por este motivo resolvi ilustrar para compor as estampas da dissertação.

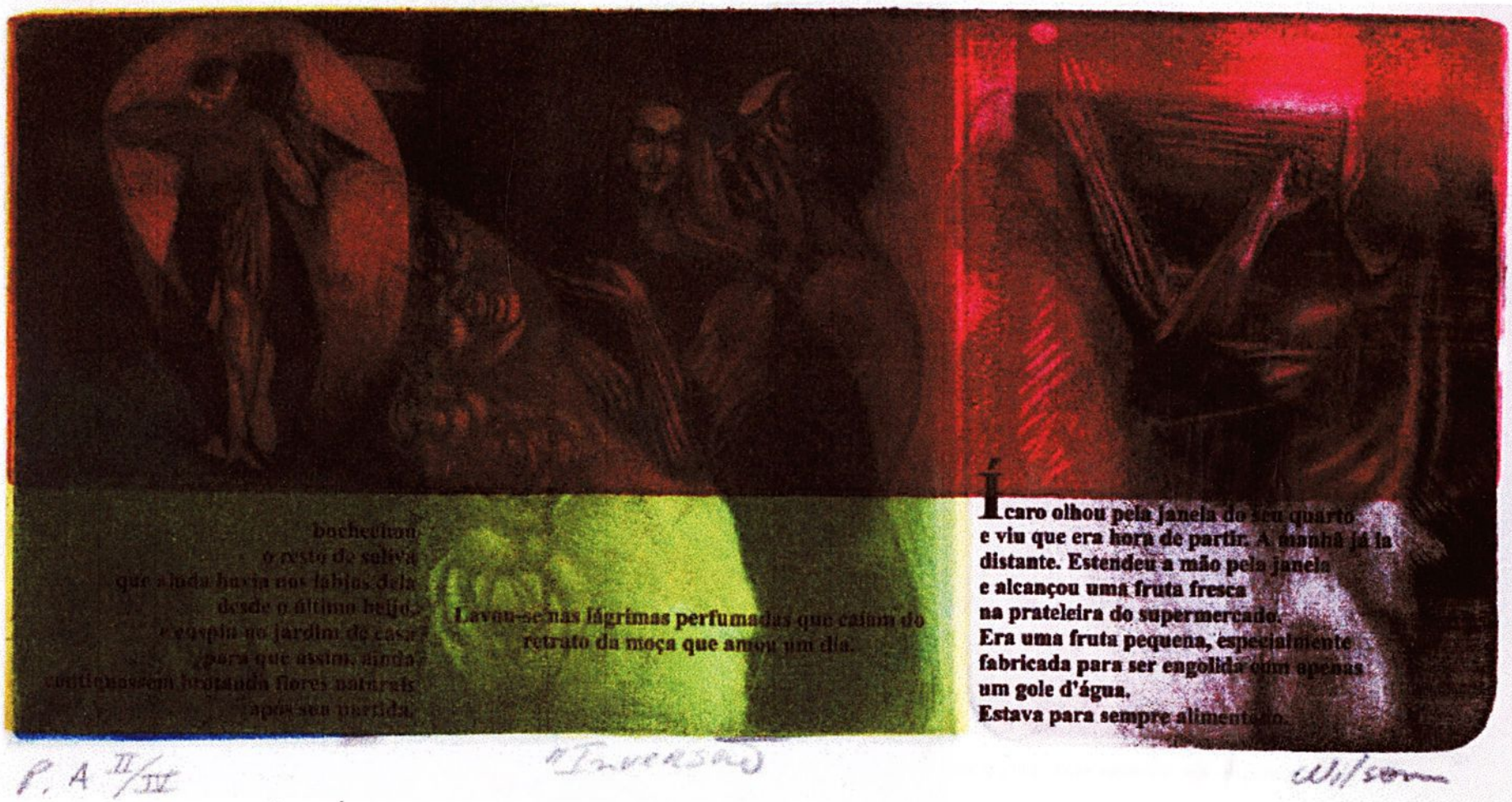
Já que como agente híbrido nem artista e nem ilustrador, poderia dar o curso que bem quisesse às ilustrações usando a gravura convencional, pois afinal, ela me permitiria ser o próprio produtor do álbum.

A primeira experiência foi a elaboração e execução do álbum de gravuras “Aventura Moderna”, com textos de Cláudio Lorenzo, um médico baiano afeito às artes da escrita, que como eu ainda não teria encontrado suporte para sobrevivência, a partir de suas habilidades literárias.

Na primeira estampa integrante deste álbum, chamada “Inversão”, a leitura do texto é feita da direita para a esquerda, invertendo não só um direcionamento padrão, como também a ordem natural das ilustrações, cuja imagem descreve as palavras, para apoiar o texto e facilitar sua compreensão.

No referido álbum, o texto passa a ser um elemento de imagem, que deve ser “descoberto” dentro da estampa, como reflexo de uma leitura detida.





bochechou
o resto de saliva
que ainda havia nos lábios dela
desde o último beijo
e espalhou no jardim de casa
para que assim, ainda
continuassem brotando flores naturais
após sua partida.

Lavou-se nas lágrimas perfumadas que caíam do
retrato da moça que amou um dia.

Icaro olhou pela janela do seu quarto
e viu que era hora de partir. A manhã já lá
distante. Estendeu a mão pela janela
e alcançou uma fruta fresca
na prateleira do supermercado.
Era uma fruta pequena, especialmente
fabricada para ser engolida com apenas
um gole d'água.
Estava para sempre alimentado.

Wilson. "Álbum de Gravura Aventura Moderna" com textos de autoria de Claudio Lorenzo

Título: "Inversão"
Técnica: Maneira negra

Suportes: Papel Canson Nacional e HanneMülle
Tiragem: 20 cópias em cada papel



"Carmen"

Técnica: Água-tinta e maneira negra
Suportes: Papel HanneMülle

Dimensões da estampa: 29,5, x 21,0 cm
Variações de Estado: 2

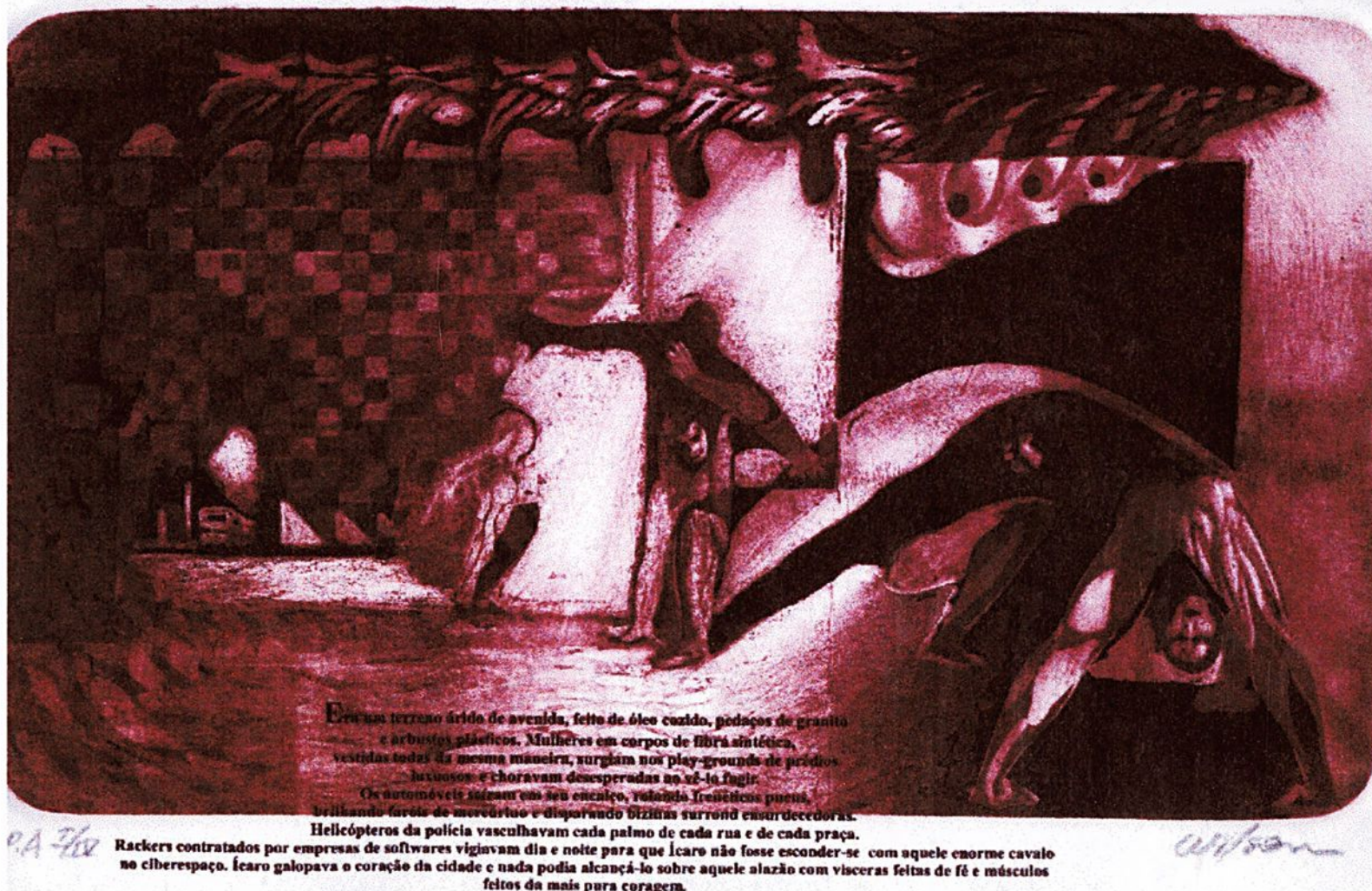
Dimensões do papel: 42,0 x 28,0 cm
Variações de Cor: 3



Duas provas de cor de um total de oito, com testes de impressão digital do texto, para averiguar em qual medida seria possível harmonizar legibilidade e cor.

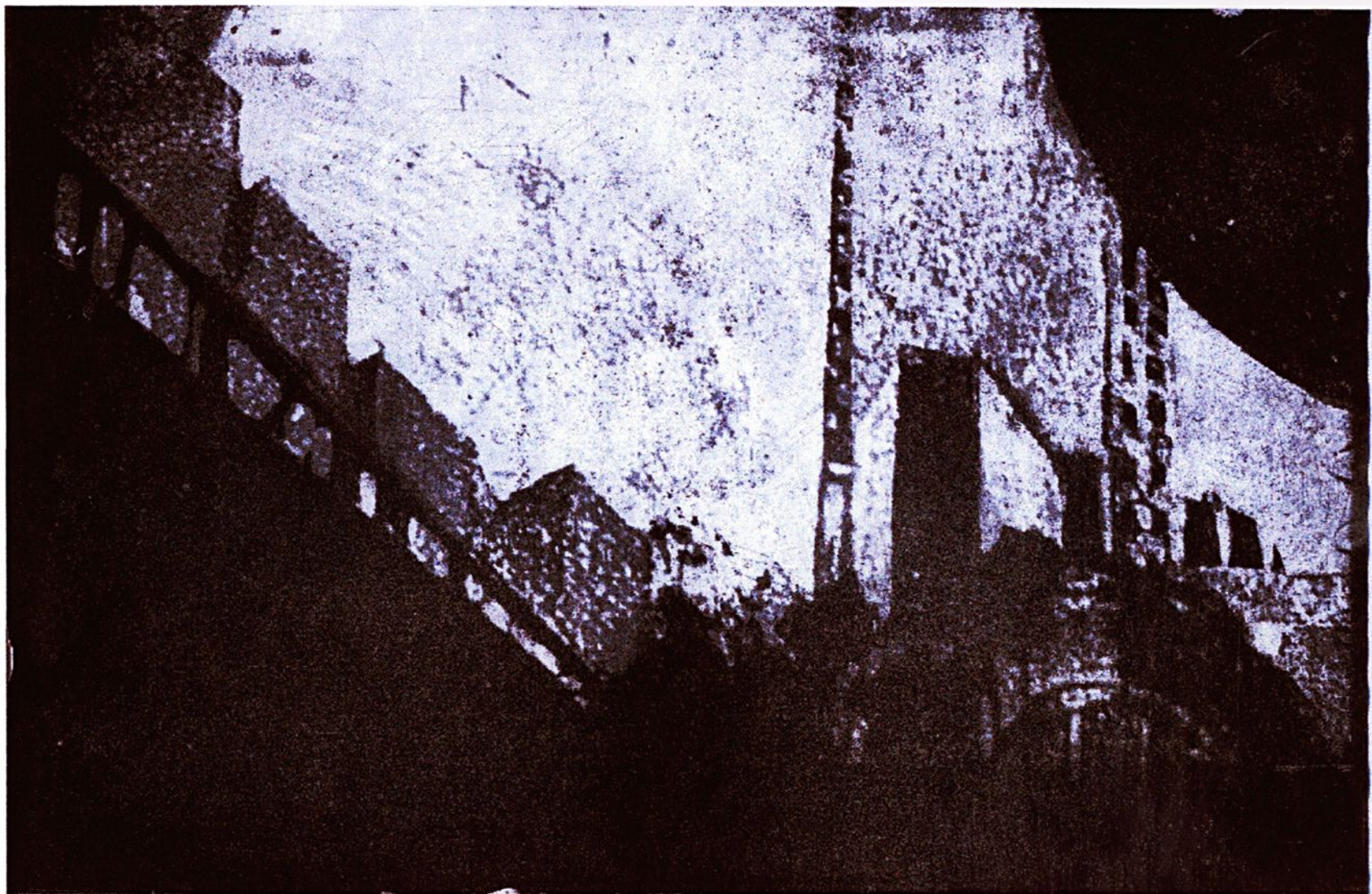
Wilson. "Carmen". (2001). Gravura em metal - Maneira Negra e Água-tinta.
Papel Schut. 42,0 x 28,0 cm
Duas variações de estado e oito de cor. (sem edição)



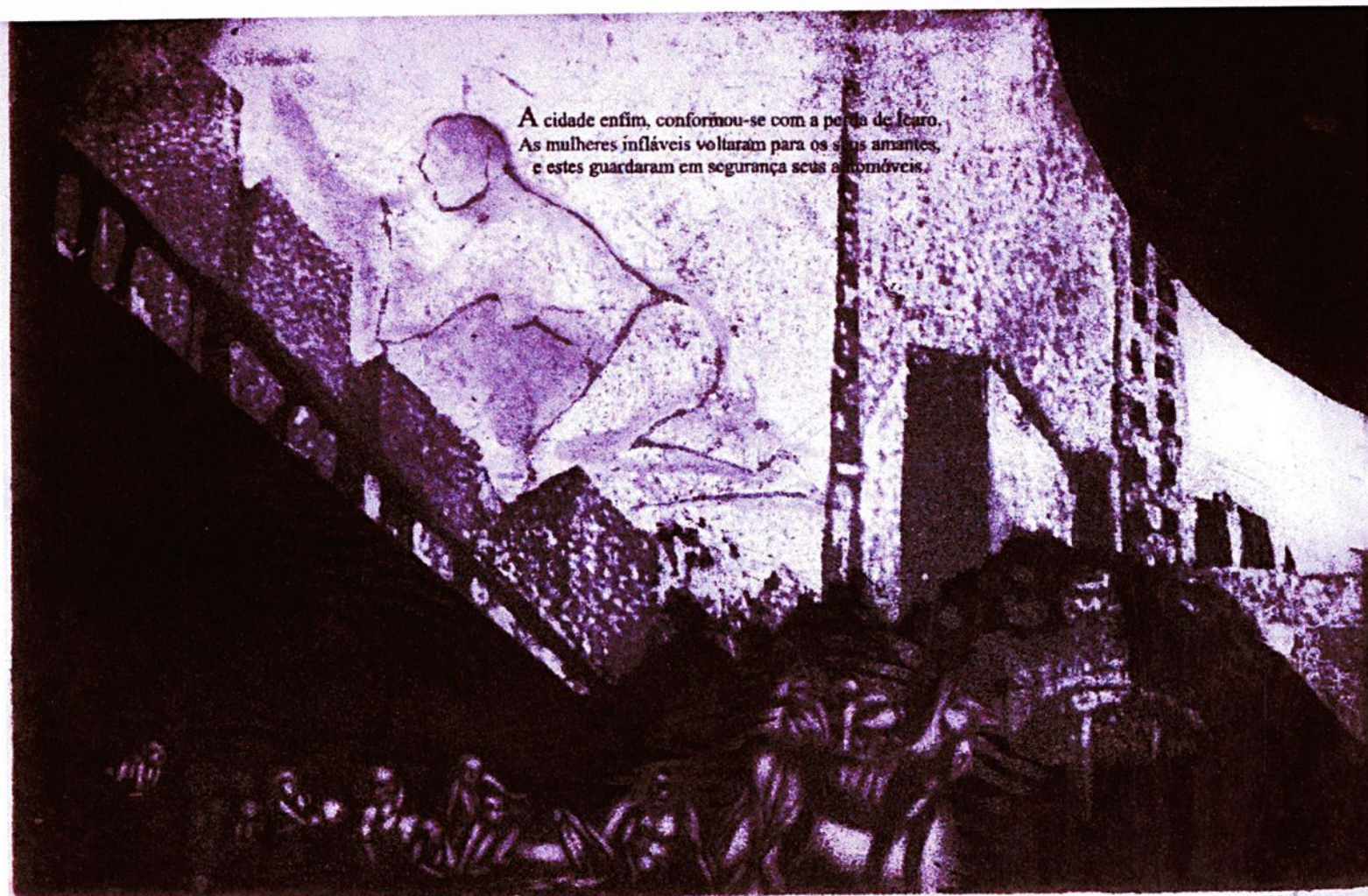


“sem título” Técnica: Maneira negra, água-tinta, digitalização e fotocópia
 Dimensões do papel: 42,0 x 28,0 cm Suportes: Papel Fabriano 50%

Dimensões da estampa: 29,5, x 17,0 cm
 Variações de Estado: 3 Variações de Cor: 2



Primeira Prova de Estado impressa em papel sulfite, para averiguar a qualidade da gravação de uma estampa da série “Babilonia” que foi digitalizada, fotocopiada e transferida para uma matriz de latão, com aplicação de água-tinta.

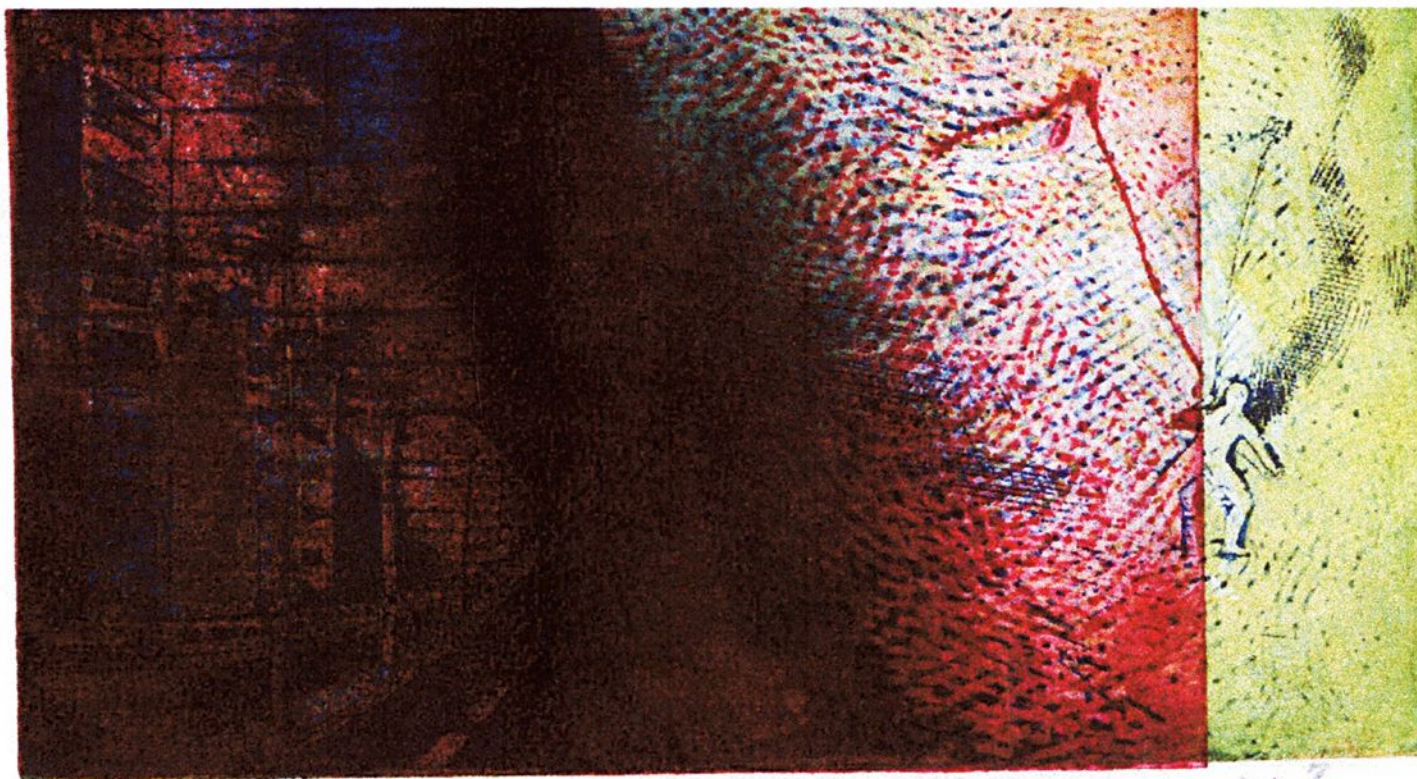


A cidade enfim, conformou-se com a perda de Icaro.
As mulheres infláveis voltaram para os seus amantes,
e estes guardaram em segurança seus automóveis.

P.A. II/IV

Icaro viu que já poderia descansar. Apoiou do alazão à sombra da última arvorezinha,
no último canteiro do último parque, recostou-se no tronco da árvore e aguardou crepusculo a chegada das crianças.
Elas vieram de muitas esquinas, atraídas pela beleza do alazão e apertavam-se curiosas. Guardaram então as armas no cós dos calções, aqueles que já tinham armas, deitaram os cascos de vidro no asfalto,
as que não dispunham de vidro, e alisaram encovadas o pelo daquele animal de verdade. Era a primeira vez que tocavam em alguém de carne e osso. Dividiram com ele biscoitos, balas e resto de pizza, subiram e
decoraram de seu lenço a todo minuto como se fosse, aquele lenço de bicho, um colo de mãe. Puseram-lhe cada criança um nome de mulher.

“sem título” Técnica: Água-tinta e fotocópia Dimensões da estampa: 29,5, x 19,0 cm Dimensões do papel: 42,0 x 28,0 cm
Suportes: Papel HanneMüller Variações de Estado: 2 Variações de Cor: 3



P.A. I/IV

Ícaro descobriu os pequenos arco-íris que se formavam no chão das esquinas, pela travessia do sol nos cacos de vidro das mãos dos meninos e começou a catá-los para por na algibeira da sela. Pediu-lhes também o brilho das lâminas de suas facas e os estampidos de seu revólveres, para o caso de, outra vez, voltarem a existir noites de São João. Quando outra vez preparou-se para seguir viagem, as crianças já haviam amarrado um pedaço de corda de nylon na cauda do alazão, e com os papelões que colocavam nos pára-brisas dos automóveis para ganhar dos donos moedas, biscoitos e resto de pizza, fabricaram asas.

WJ/sem

“sem título” Técnica: Água-tinta, água-forte, digitalização e fotocópia **Dimensões da estampa:** 25,0, x 14,0 cm
Dimensões do papel: 42,0 x 28,0 cm **Suportes:** Papel Fabriano 50% **Variações de Estado:** 0 **Variações de Cor:** 2



"Água-forte"

Suportes: Papel Schut

Técnica: Água-forte

Dimensões da estampa: 19,5 x 19,0 cm

Variações de Estado: 7

Dimensões do papel: 42,0 x 28,0 cm

Variações de Cor: 3

Quando apresentei o resultado do álbum para o autor do texto, ele ficou um pouco assustado, porque a ausência de vínculo objetivo ou, a integração dada entre a imagem e o texto não eram para ele convencionais e “dificultavam” a leitura instantânea e a fácil apreensão do conteúdo do texto, que aliás na crueza das palavras, já eram em si muito difíceis.

Expliquei-lhe então que uma modalidade de expressão artística como as estampas de um álbum de gravuras, não se processa do mesmo modo que os meios de comunicação de massas, a estampa é algo para ser vista próxima aos olhos e detidamente, percebendo a textura do papel, as nuances das cores dentre outras coisas, que até por sua edição, não é um objeto de consumo, cujos elos se esvaem rapidamente.

Além disso, produzi o álbum por minha conta e risco, para que, caso o autor do texto não gostasse do resultado final ou não quisesse vê-lo unido às imagens, elas ainda poderiam ser integradas ao conjunto do trabalho, sem prejuízos ao empreendimento “patrocinado” por mim, embora neste caso específico, existisse a base narrativa de um texto.

No caso, da reprodução da estampa “Noivado”, que pode ser vista no primeiro capítulo, exemplifica esta flexibilidade, já que ela teria sido feita inicialmente para ser uma gravura parte do trabalho, sem base em texto algum, porém quando li as poesias de Luciana Salgado, propus à autora, adaptar algumas imagens gravadas para ilustrar suas poesias, que infelizmente, devido à demanda acadêmica, não puderam ser terminadas até o fim desta dissertação, inserida nela só como parte da compreensão técnica e metodológica do trabalho prático.

Não teria cabimento submeter-me às exigências do autor do texto, quando o dispêndio físico e financeiro teria sido só meu, sem privar-lhe da liberdade de desistir da união sem prejuízos ao trabalho já executado.



Assim fica mais fácil compreender, que não vejo demérito algum em ilustrar e aprendi com o tempo a usar esta característica da minha iconografia, em benefício próprio, até porque independente da existência de um texto como base narrativa, invariavelmente a figuração se liga a ilustração.

"...teria Goya perdido a fé na razão, base de toda a ilustração européia?", este trecho se encontra numa das citações da dissertação, para ligá-la à produção das estampas na pesquisa, que não tiveram a base de um texto, muito embora o processo concomitante entre as imagens e a dissertação estejam ligadas, como um reflexo natural da ambigüidade da produção acadêmica em Artes Visuais, pois todos que nela se encontram, tem que redigir um texto, refletindo sua produção, o que as tornaria ilustração em princípio, independente da superfície ser mais abstrata, figurativa ou Pós Moderna.

A demanda por ilustração presentes na obra gráfica de Goya, Blake, Goeldi e Danúbio Gonçalves, só para citar alguns presentes na dissertação, não teria motivos para desmerecer a minha produção, ainda que modesta em relação a estes artistas consagrados, mas é importante distingui-las do restante das estampas da pesquisa prática, que não tiveram a base de texto algum e nem procuraram ilustrar qualquer dos capítulos.

Se ainda assim, o cômputo das minhas estampas, bem como os desenhos produzidos mediante as dissecações forem consideradas ilustração, paciência; talvez o tempo venha a dar um outro contorno à minha produção e suas relações com as Artes Visuais do período que me couber.

O importante, é a consciência que tenho, de que as figuras não pretendem sobrepular o interesse pelo meio em si, principalmente, quando matrizes diferentes e sem relação entre elas, são sobrepostas para formar estampas coloridas, cujo interesse maior é verificar a relação de cores e das formas que se entrelaçam, como normalmente é feito na abstração.



Afinal mesmo em obras abstratas, muitas figuras são reconhecidas pelos observadores, independente delas terem sido de fato executadas na obra.

Nestas estampas, com ou sem a representação do ato sexual ou do jogo de capoeira na unidade, o que se é possível reter quando muito, é uma meia lua de frente ali, uma vagina, um pênis acolá, um osso, um membro qualquer, nada mais; como parte da liberdade do observador, de enxergar o que quiser.

Como ocorre nesta série de Xilogravuras, Gravuras em metal e Litografias, possíveis de serem observadas nas páginas seguintes, fazendo flutuar as cores e as formas numa superfície, sem a remissiva da profundidade, embora sejam figurativas e na unidade, produzam em alguma medida esta sensação de volume, partindo do princípio que a abstração formal, é apenas uma das maneiras de expressar artisticamente, uma estrutura ausente de significação e ainda assim, artisticamente válida.

Como minha formação de gravador era de apenas quatro anos quando iniciei a pesquisa, procurei com ela angariar experiência na relação das cores estampadas, conforme as características do suporte e da gravação, por isto levava cada matriz e a seção de estampas ao limite de suas possibilidades dentro de uma só intervenção.

Ciente disso, iniciaria a gravação pela litografia, tendo em vista que ela era fisicamente mais dispendiosa e aquela que menos experiência anterior tinha adquirido, aliado a isso, as possibilidades de combinações que as estampas de outros artistas já demonstravam, faziam-me crer na adequação das cartas de baralho e da capoeira, como elementos de representação combinatórias, ao mesmo tempo, satisfariam o fascínio que sinto por estas imagens, tanto pelo seu componente figurativo quanto geométrico, presentes nos naipes, números e letras, significativos para minha formação.

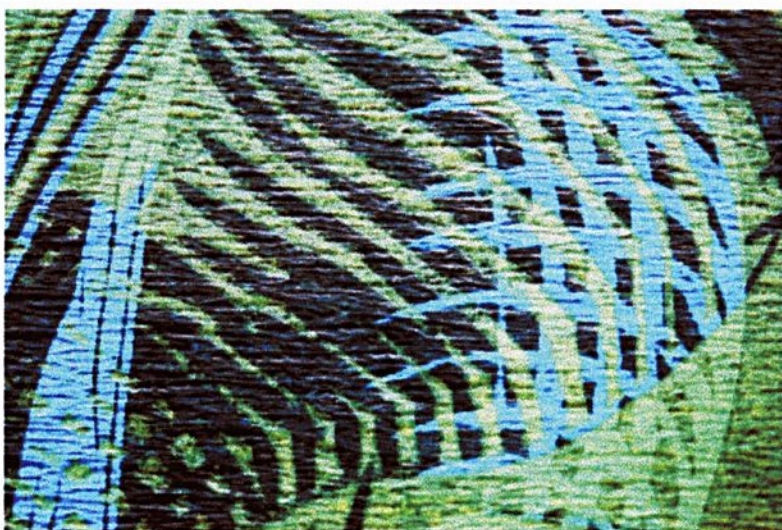




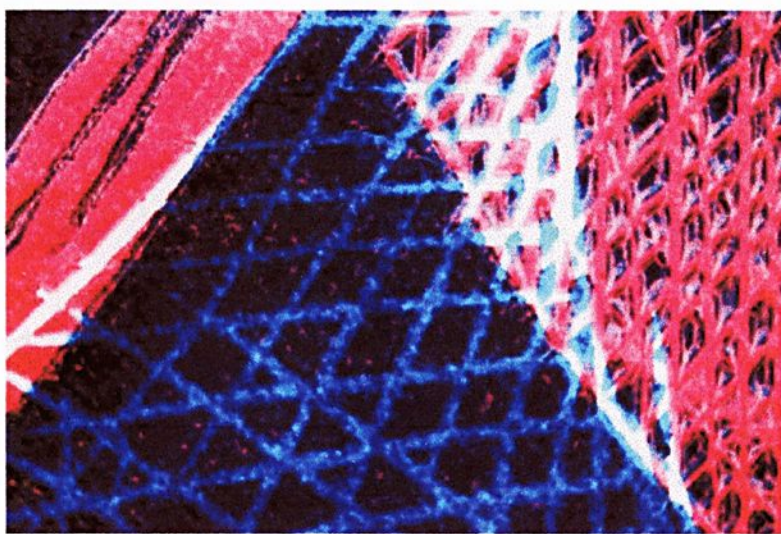
“sem título”. (1997) Xilogravuras sobre Duratex. Papel Vegetal e Papel Crepon azul, nas cores roxo e verde. 1,45 x 0,45 m (sem edição).



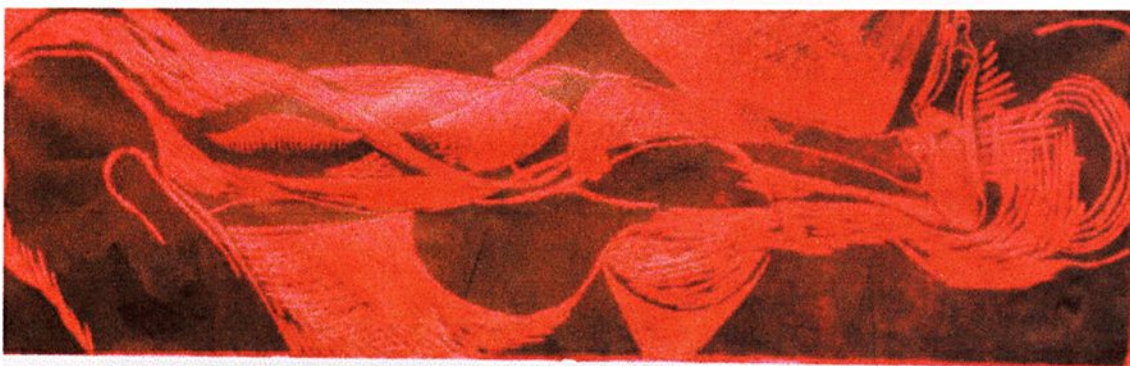
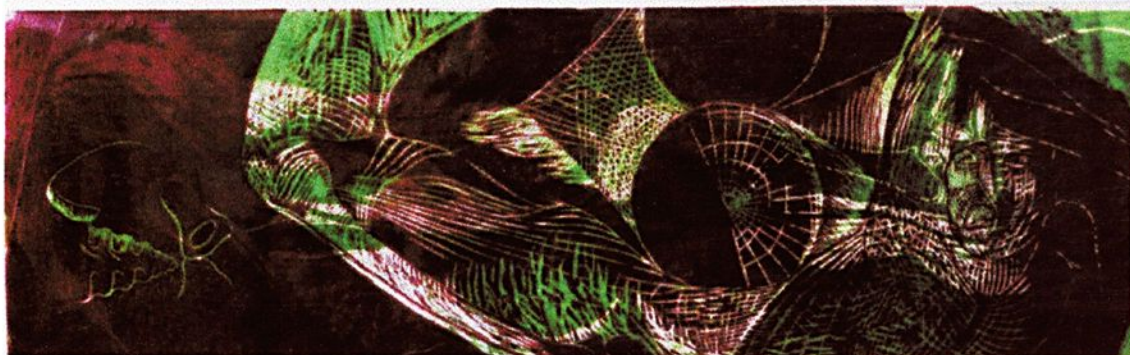
Detalhes das estampas anterior impressa com as tintas secas



Detalhe da estampa posterior com a tinta molhada



Todos estes detalhes exemplificam a noção forjada por Flávio Motta, acerca da geometria germinal, como um conceito contido dentro da figuração, que não a separa da abstração.

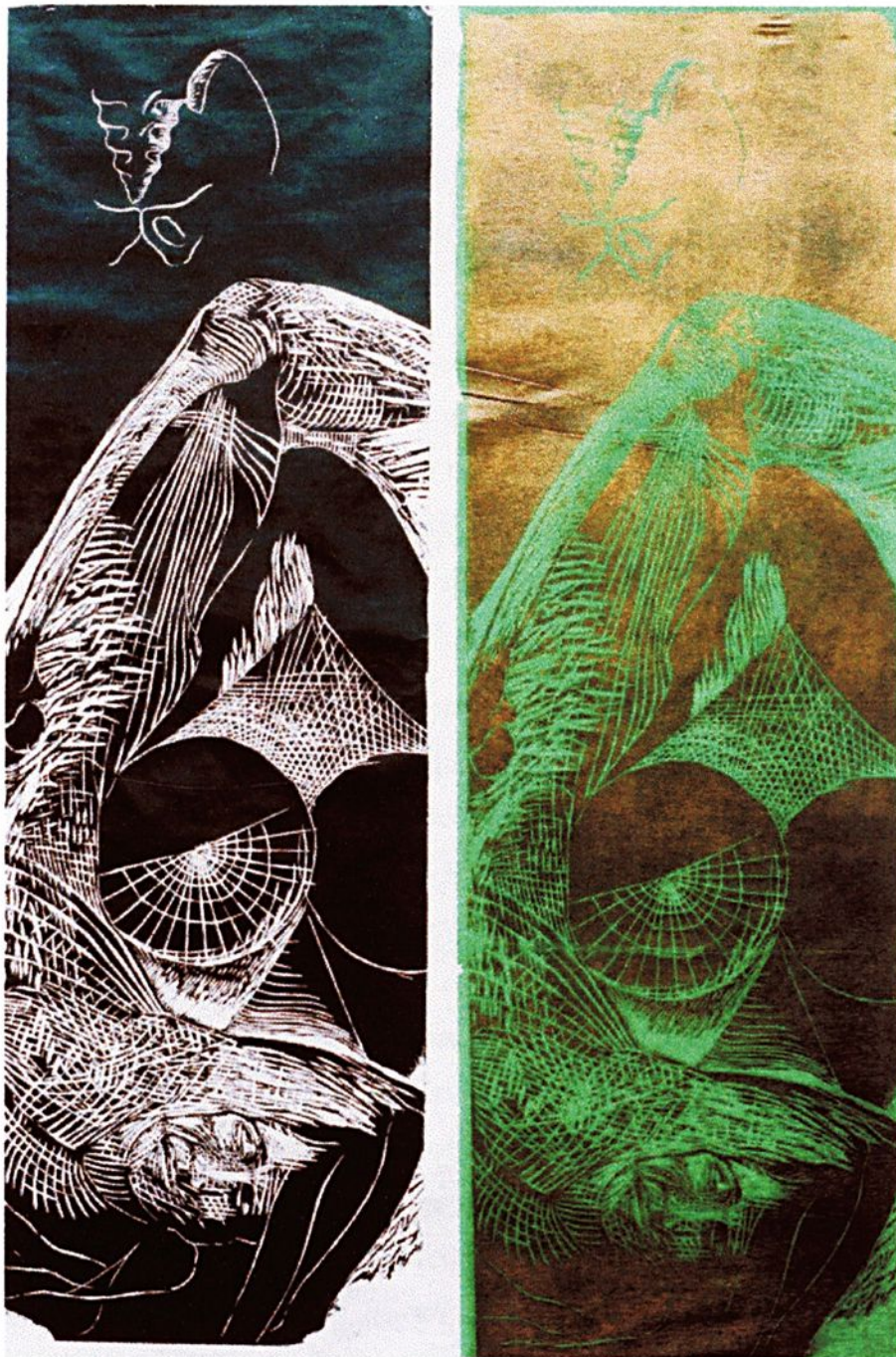


“ sem título”. (1997) Xilogravuras sobre Duratex. Papel Sulfite nas cores azul marinho e vermelho, verde e roxo, Papel Crepon laranja, em roxo, medindo 1,45 x 0,45 m. (sem edição).

Côncio da importância da abstração no meu trabalho, tratei de levá-la à concepção do todo, sem negar a figuração, como outro pólo significativo da minha construção.



“Benção”. (1997) Xilogravura sobre duratex. Papel Sulfite. 1,45 x 0,45 m.



“Queda de rins”. (1997) Xilogravura sobre Duratex. Papel Arroz e Papel Crepon verde com tinta ouro. 1,45 x 0,45 m.

Não obstante procuro dar atenção a estas duas formas de representação e embora figuração e geometria sejam importantes na formação da minha iconografia, nenhuma delas me satisfaz isoladamente por muito tempo.

Seriam necessários elementos orgânicos como as figuras do rei e da rainha, do valete e do curinga para receber os resíduos que teriam ficado na memória, a respeito da anatomia, que já vinha sendo estudada a pouco mais de quatro meses, mas ainda não havia sido inserida de fato nas estampas.

Nesta ocasião, ia ao laboratório e ficava desenhando crânios, e pés para ver se alguma idéia de utilização destes elementos me viriam à cabeça.

Pois bem, anatomia e as cartas de baralho já eram temas suficientes para o início da gravação e embora as figuras do baralho pudessem servir de base para o repouso dos ossos e dos músculos estudados na anatomia, sentia falta de um elemento mais orgânico, proveniente de um universo vivo e animado, passível de ser realizado pelo meu corpo.

O ato sexual como representativo dos atos do corpo e da gravura não tinham sido sequer cogitado no início, embora o Dr. Eduardo de Farias, já houvesse chamado a atenção para este componente da minha representação, quando em visita ao ateliê. Faltava uma base mais sólida que as figuras da carta de baralho, capaz de abrigar este resíduo, de forma a abranger o corpo inteiro e não só o rosto e quando muito o tórax, como ocorre com as figuras das cartas, assim a capoeira foi introduzida nas gravações, como mais um dos três elementos-chaves, para o desenvolvimento das gravações e da pesquisa e que ainda poderiam aferir benefícios, preparando meu corpo para a tarefa fisicamente dispendiosa do manuseio técnico da impressão litográfica.



Naquele momento, os movimentos de capoeira eram os únicos a poderem se transformar numa base satisfatória, para os estudos de anatomia que ficaram como resíduos na minha memória e foram introduzidos paulatinamente nas matrizes, igualmente teriam sido inseridos o ato sexual

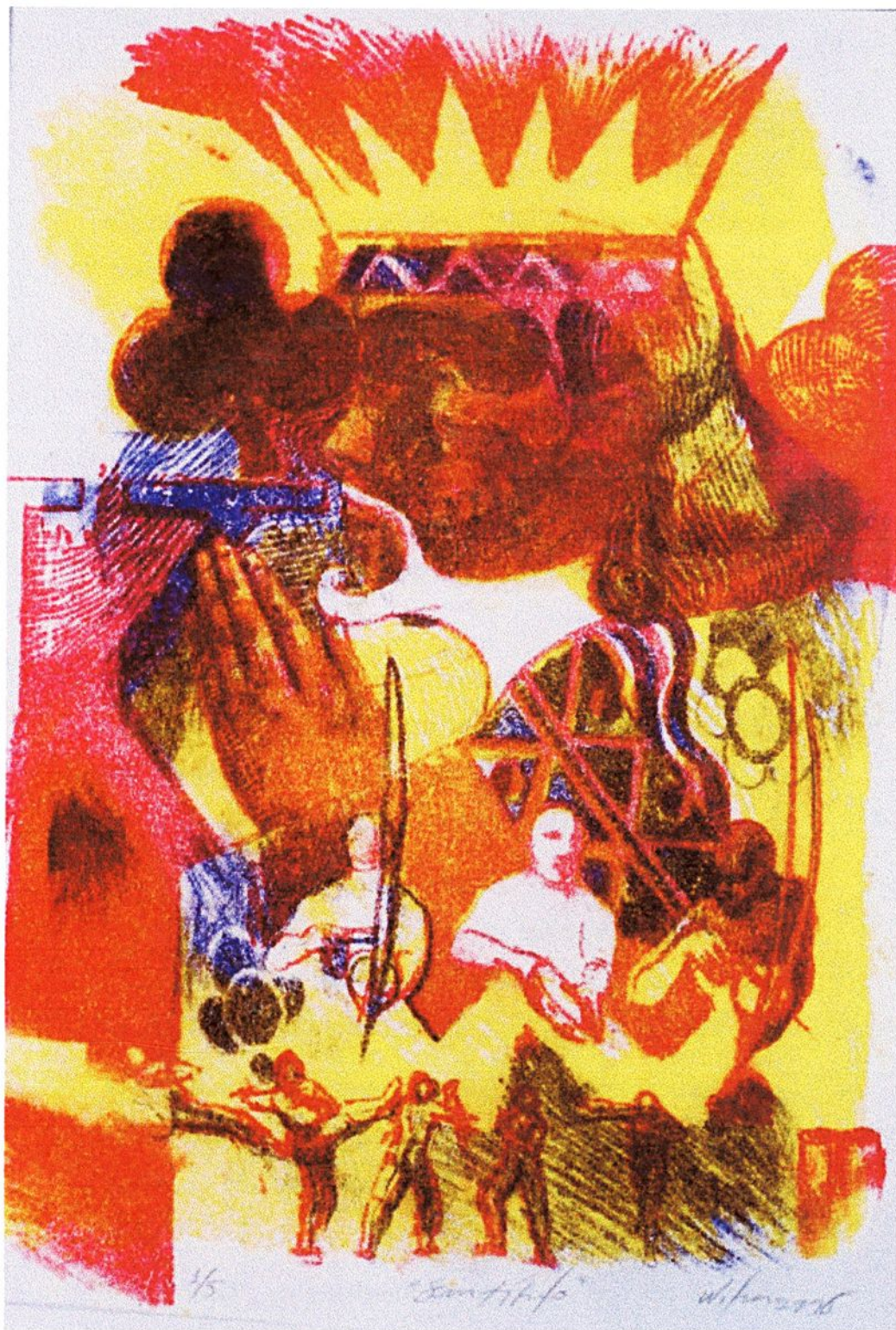


posteriormente.

Detalhe da estampa posterior

Mas a existência destes três componentes básicos não determinaria qualquer hierarquia entre eles, caso resolvesse colocar um novo componente ou suprimir um deles o faria sem hesitação.

Mesmo pressupondo uma facilidade maior na administração das matrizes de Gravura em Metal ou Xilogravura, desconhecia várias técnicas e seus respectivos limites e bem como trocava qualquer componente daqueles já mencionados, também não restringiria a experiência inicial, só às litografias.



“sem título”. () Litografia - lápis dermatográfico com a pedra granitada com areia sem peneira. Papel Canson. 21,0 x 29,7 cm (edição de três provas semelhantes de cinco extraídas)

Como é possível observar na reprodução da estampa, a predominância é da figura do rei e uma letra K perto da mão revelando a espécie de solução gráfica dada as letras por sua geometria, não existem músculos aparentes e o único sinal da anatomia é o crânio em $\frac{3}{4}$ dentro da cabeça do rei. A representação da capoeira revela a inexperiência na execução do conjunto da estampa.

Aqui é importante salientarmos a importância da técnica para a pesquisa.

Além de ter exercido a função de técnico durante quase toda pesquisa, de um modo geral, as ações mediadas implicam em algum conhecimento prévio dos “limites” para a produção da imagem, caso se deseje extrair dos meios uma imagem minimamente satisfatório.

Mesmo que não seja o artista a manipular tecnicamente suas imagens, é importante que tenha um prévio conhecimento das qualidades e limites dos co-operadores, caso contrário alimentará excessivas pretensões quanto ao resultado, responsabilizando os meios e aqueles que o manusearam pelo seu desconhecimento.

Quando é o gravador a manusear tecnicamente suas estampas, ele já sabe de antemão que os meios são extensões dele mesmo e qualquer limite que julgue importante ultrapassar, devem estar subordinados a ele próprio.

Conhecer a técnica portanto era imprescindível para a minha formação, no que tange a relativa autonomia que ela me proporcionaria em face da parca experiência que dispunha de seu manuseio e não uma obsessão pela perfeição técnica.

Aliás se tive uma obsessão técnica, possivelmente ela estava relacionada com o *tousche* para a litografia, oriunda do referencial pré concebido que tinha, quanto a solução nesta técnica.

O “craquelê”, característico do *tousche* e que lhe dá tanta beleza e encanto na estampa é extremamente complexo, quanto a preservação da gravação, isto é, como na Litografia a ação do gravador com o material gorduroso é substituído pela tinta de impressão, neste processo, a restituição do ato original visível sofre um comprometimento inevitável e seu índice, varia conforme a manipulação que se faz na troca.



Pois bem, como era eu próprio a manipular a passagem da minha ação para a tinta de impressão, muitos fatores da inexperiência colaboravam, para a perda das qualidades inerentes ao *tousche*.

Ora era a utilização de um grão excessivamente grosso, ora era o rolo de couro muito engordurado pelo cebo de carneiro, ou então a utilização de *tousche* líquido, ao invés do de bastão, enfim, até que pudesse pelo método das tentativas e erros, descobrir o que comprometia a passagem, procurava solucionar a imagem da maneira mais satisfatória possível, a fim de não desperdiçar a energia física dispensada para a manipulação técnica de minhas próprias estampas.

Embora tenha a consciência de que estas estampas, tanto aquela apresentada no primeiro capítulo, quanto esta que segue, não possam ser comparadas em qualidade, àquelas produzidas pelo meu orientador, ambas revelam meu processo de aprendizado e a solução que dei diante das minhas limitações.

E mesmo em Gravura em metal ou Litografia, sempre há os referenciais de ideal, que se acaso comesse a me ater à eles, aí sim, tornaria a experiência numa obsessão pela perfeição, que de nenhum modo fazia parte dos meus objetivos iniciais e nem mesmo do meu orientador.

Mas como ainda levaria algum tempo para ter clareada esta noção em mim, senti necessidade de dar prosseguimento à pesquisa, em outras matrizes, com a finalidade de não tornar a técnica, um elemento obsessor, mas antes um fator auxiliador da vazão expressiva.

Mas ainda sob influência de aspectos de compreensão técnica, iniciei o entendimento do buril dedicando-me a angariar experiência, que reduzisse a resistência do metal ao instrumento .





“sem título”. (1997) Litografia - *tousche* litográfico. Papel Opaline nacional. 42,0 x 28,0 cm. Dupla granitagem e impressão em preto, por ocasião da utilização de um grão muito grosso, que suprimiu o “craquelê” do *tousche*

Detalhe da estampa acima



Como técnico do laboratório de gravura da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Presbiteriana Mackenzie, vi o Prof. Márcio Périgo ensinando um aluno a afiar buril, despertando minha curiosidade sobre a técnica, aliás já tinha tentado usá-la outras vezes, mas ao passo que o buril perdia o fio, a resistência da matriz ao instrumento era tão grande, que resultaria no abandono do empreendimento, dando-me por contente com as técnicas que já conhecia e as novas deveriam vir conforme a simplicidade da ocasião, tão naturais até aquele momento.

Wilson. “**sem título**”. Gravura em metal - buril . Papel Canson. 58,0 x 26,0 cm



Primeira matriz gravada com buril proveniente do aprendizado da afiação em que na placa se vê uma série de testes, visando lançar as primeiras linhas, até que pudesse a partir delas. produzir uma imagem que de algum modo tivessem sua origem nelas.



Detalhe da estampa posterior e acima.



“sem título”. (1997) Gravura em metal – buril. papel Canson. 58,0 x 43,0 cm.
Uma variação de cor (sem edição).



Esta reprodução de estampa foi impressa utilizando duas matrizes, como se fosse uma gravura colorida, só que ao invés da cor foram utilizadas a tinta preta, por isso eles são mais intensos

Mesmo as xilogravuras que teoricamente, são as matrizes mais simples de gravação e impressão, ainda me proporcionavam surpresas e dificuldades de administração da estampa, relativamente solucionadas com o passar do tempo.



“sem título”. (1997) Xilogravura de fio
Papel Arroz Japonês e Sulfite
1,15 x 0,25 m. (sem edição).



“sem título”. (1997) Xilogravura
Papel Arroz Japonês. 70,0 x 10,0 cm
feita em, impressa e sem edição.

Como a litografia era muito resistente às minhas investidas, foi salutar a decisão de variar de sistemas de gravação. que me eram mais amigáveis; poderia explorar outras possibilidades que não só a gravação, além das estampas e dos variados tipos e cores de papel em benefício da imagem, enquanto minhas deficiências não eram supridas.

Aliás resolvi não adotar a estratégia de esperar que as soluções brilhassem em minha mente, a energia despendida no sentido de alcançar um resultado satisfatório, abria os caminhos para que as soluções viessem com a produção.

Como se vê, o tema sexual ainda não havia sido inserido na matriz, neste período, o que predominava eram as figuras das cartas de baralho e os movimentos dos golpes de capoeira.

Após este momento, em que outras matrizes e formas de impressão foram utilizadas, as imagens se tornariam um pouco melhor resolvidas, no que tange à verificação de adequação entre as cartas de baralho e a anatomia em conjunção à capoeira.

Fazendo com que obtivesse uma resposta visual mais segura da combinação intuída, como um passo inicial da pesquisa, mas que nem por isso estariam encerrados, ainda necessitaria de uma verificação mais acurada dos resultados; até a litografia, cujas dificuldades de estabilização eram ainda muito grande proporcionariam resultados satisfatórios, como se verá na reprodução seguinte.

Por este motivo, as matrizes eram objeto de apenas uma intervenção, de pouco me adiantaria ficar envolvido excessivamente com uma imagem, em cuja superfície ainda pairavam dúvidas, quanto a adequação ao título da pesquisa.

É a partir deste momento que os movimentos de capoeira começariam a perder espaço, e seriam substituídos pela intenção de apresentar o ato sexual, embora timidamente.





“Valete dos seis”. (1997) Litografia - lápis litográfico e fotocópia de um desenho dos ossos do pé e dos movimentos de um ataque e uma defesa da capoeira. Papel Canson e Opaline Nacional
Uma variação de cor. Papel jornal. 42,0 x 60,0 cm.

A alteração de eixo da representação do corpo, da capoeira para o ato sexual, foi originado da constatação feita por mim, quando era necessário relacionar estes atos do corpo, na gravura.

Ficava patente que o grande dispêndio físico empregado, para suprir uma insuficiência técnica, estava refletido neste ato, que embora tenha sido importante como "*start*" da pesquisa prática, não possuía a mesma adequação que o ato sexual proporcionaria, em relação aos aspectos elementares da gravura convencional.

Antes de optar pela mudança de predominância da capoeira para o ato sexual, o modo de operar as gravações também deveria ser modificado e nesta fase, teria sido importante verificar, se esta alteração teria bons resultados na estampa.

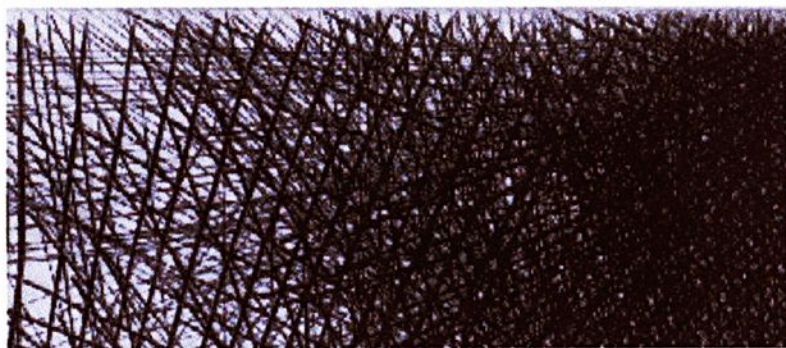
Naturalmente, não iria começar esta verificação com a litografia, que de modo geral, me oferecia resistências tão grandes, onde talvez obtivesse um resultado negativo que comprometeria minha análise, a respeito da validade desta mudança. Escolhi as técnicas mais amigáveis, que pelo manuseio mais intenso, poderiam permitir resultados melhores e com isto um incentivo a mais, no sentido do prosseguimento da pesquisa.

Começaria então pela gravura em metal, onde a primeira estampa apresentada nesta dissertação em água-forte sobre alumínio, seria uma das primeira experiências, porém o buril era a principal técnica para qual dedicava minhas energias, no sentido de angariar mais experiência prática; isto teria movido algumas inserções, das quais aqui temos apenas um exemplo, que revela a timidez da abordagem, resvalando mais no erótico, do que no sexual propriamente dito.





“sem título”. (1999) Gravura em metal – buril. Papel Canson. 32,0 x 29,5 cm, ainda (sem edição).



Detalhe da estampa acima mostrando a construção do preto no buril, partindo das linhas mais finas na base e as linhas mais espessas e profundas na superfície.

A inserção do ato sexual foi introduzido na xilogravura, mais ou menos da mesma maneira que nas outras matrizes, inicialmente sublimados enquadrando-se no erótico, para em seguida adquirir contornos mais definidos.

A frequência da Prof^a. Luise Weiss no laboratório de gravura da Universidade, para dar condução às suas estampas, teriam feito com que atinasse, para a qualidade expressiva do veio da madeira, numa fina folha que compõe o compensado, embora ele seja mais complexo de gravar, este material vem com os veios suficientemente abertos, capazes de dar “voz” à natureza da madeira, ainda que ela fosse uma mera casca superficial.

Além disso, o compensado é mais acessível e menos dispendioso quanto ao seu acondicionamento.

A beleza das Xilogravuras obtidas pela professora, incentivaram minha incursão mais detida nesta técnica.

Quando olhei dentro do ateliê, percebi enormes lâminas que haviam sido deixadas nele, pelos alunos de publicidade que as utilizava como base para um cenário, a partir do qual produziriam um trabalho da Faculdade, após este uso nunca mais teriam sido utilizados, tendo sido guardados por mim como algo que poderia vir a ser útil em outra situação.

Creio que não seja exagerado classificar este material como residual, na medida em que, foi utilizado para um determinado fim e depois abandonado ou esquecido, como as formas expressivas, classificadas como obsoletas, partindo do pré julgamento, de que seu conteúdo já teria sido absorvido.

Como também, não creio ser exagerado relacionar o ato sexual e a gravura, como resíduos de uma experiência fugaz entre os corpos, transpostos para a gravura convencional, no contato entre gravador e matriz, análoga à memória, que retém o compêndio desta experiência na estampa.





“Hálbido real”. (1999). Xilogravura de fio. Papel Arroz Japonês, Sulfite e Vegetal.
91,0 x 41,5 cm



Prova de cor utilizando tinta azul, sobre Papel Color Plus Azul e verniz transparente.



Prova de cor em papel Color Plus verde, com impressão em vermelho e dourado.



“sem título”(2001). Xilogravura de fio em compensado. Papel Sulfite. 1,12 x 0,40 m. (sem edição)



“sem título”(2001). Xilogravura de fio em compensado. Papel Sulfite. 1,12 x 0,40 m. (sem edição)

Na medida em que as estampas de Xilogravura e de Gravura em metal, manifestaram um índice relativo de qualidade e beleza, retornei às experiências com a litografia também.

Resolvi aceitar as limitações que possuía nesta técnica como expressão da minha, independente da qualidade das litografias do meu orientador, que aliás, é praticamente insuperável no campo que lhe é dado.

Parece que esta distinção e a experiência adquirida anteriormente, teriam auxiliado os resultados das litografias, como meu processo de aprendizado em gravura, mesmo assim, diante de um padrão de ideal, elas possuem características pouco abonadoras, quantos as minhas qualidades técnicas em gravura convencional.

Isto de certo modo, incentivava a espécie de solução gráfica dos escorchados e do ato sexual, como figuras não usuais ante um padrão de representação, que se estende quando muito ao erótico. Mas de modo geral, comecei a estabilizar a imagem de maneira mais segura, o que para mim já significava um enorme avanço com o *tousche*.

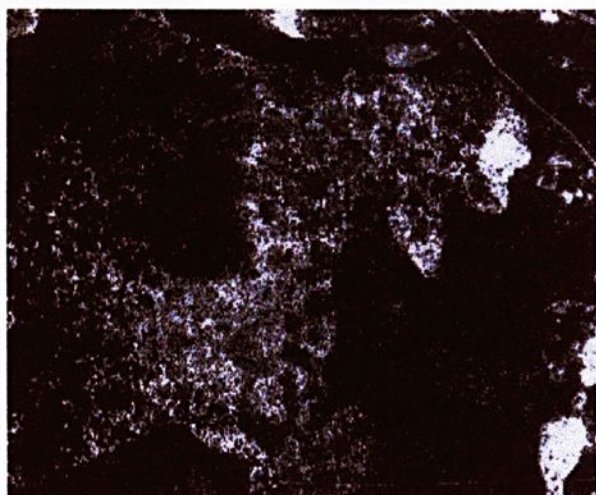
O atrito e a resistência presentes na gravura e no ato sexual, como um princípio do qual não se escapa, não pode exceder limites que desencadeiem a aversão, tendo em vista que tanto uma quanto o outro, exigem uma relativa medida de condescendência, sem a qual, nenhum contato é possível.

Decidi desprezar uma noção pré concebida de “ideal” na resolução e ofereci às estampas, o mesmo curso que havia destinado às outras matrizes, ou seja, as juntaria mesmo que concebidas para serem isoladas e se constituírem numa estampa a uma cor, dando razão às imagens que podem ser vistas a seguir.





Esta gravação deu origem a esta estampa e foi unida a outras duas matrizes para formar uma Quarta.





“Gula”. (2000). Litografia – *Tóssche* litográfico. Papel Opaline nacional. 66,0 x 49,0 cm. (edição de oito provas).



Detalhe da estampa anterior com um relativo sucesso na estabilização do craquelê do *toushe*.



Detalhe da estampa anterior com uma qualidade maior, mas que não se reproduz pela estampa inteira.



“Margô”. (2000) Litografia - lápis litográfico, *tousche* a pincel e com bico de pena. Papel Canson. 66,0 x 60 cm. (Edição com três provas à três cores).



Detalhe da estampa acima



Detalhe da estampa posterior.



“Dez maiôs”. (2000) Litografia - lápis litográfico, tousel a pancel e com bico de pena. Papel Fabriano 50%, Couchê e Canson.
66,0 x 48 cm. Edição com sete provas à três cores

Em seguida a estas litografias, seria necessário que continuasse abordando os problemas existentes em outras matrizes, críveis como “resolvidas”, ou cuja resistência à minha ação fossem mais brandas.

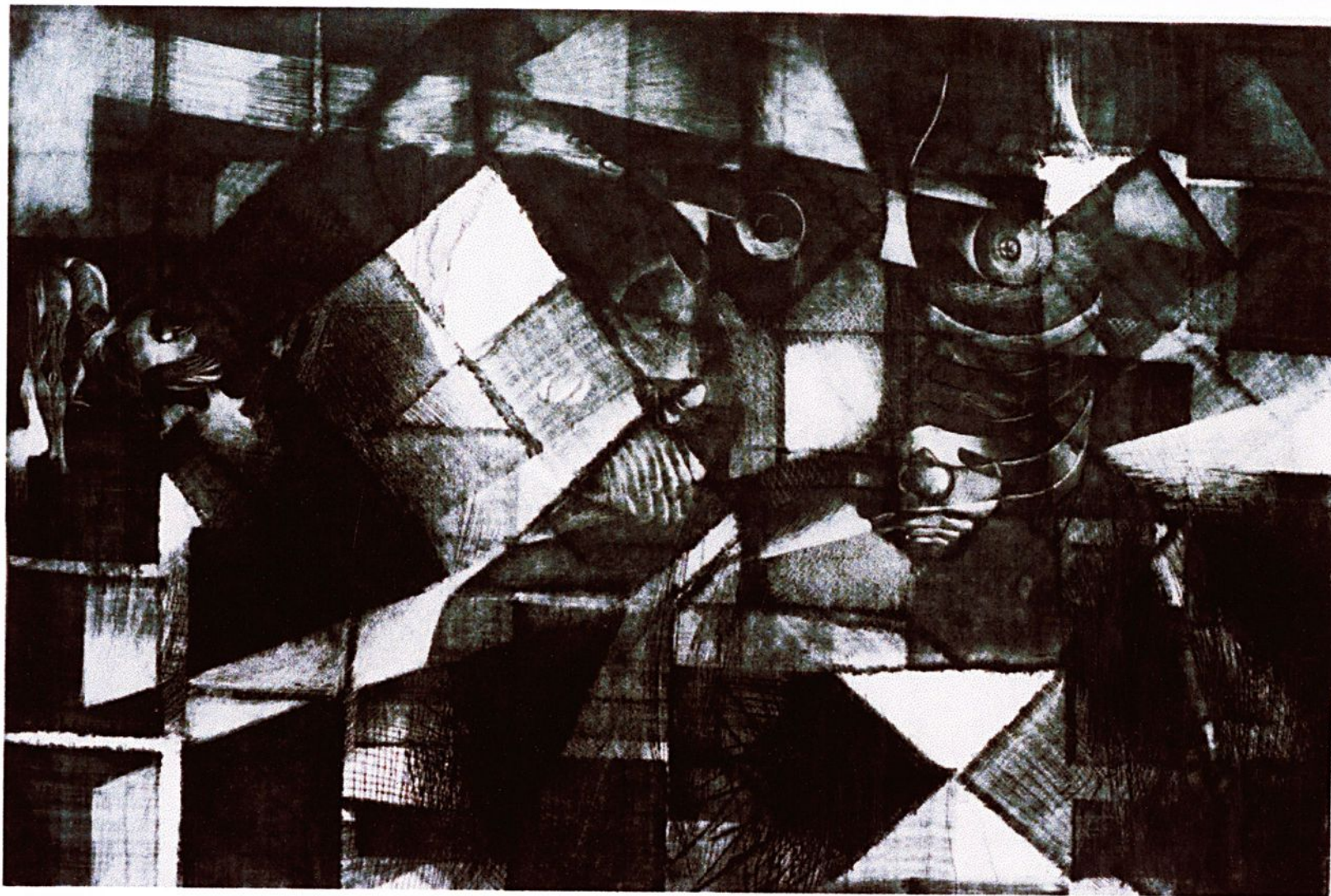
A estampa “Cara de mulher” é um exemplo disto; quando a fiz, a matriz já tinha passado por uma seção de impressão de quase trinta provas, das quais somente quinze teriam sido impressas de modo minimamente adequado e que só sete, se configuraram em Provas Únicas (ver estampa “Luz do sol” no primeiro capítulo). Como já dito no primeiro capítulo, a maneira negra é muito suscetível à pressão e se desgasta muito facilmente, tornando as impressões das gravações sem profundidade de preto, descaracterizando o resultado dela e da técnica.

Para compensar esse esmaecimento global da matriz, procedi a gravação dos negros em ponta seca, cujos característica de impressão proporciona tonalidades também profundas, só que decidi deixar flutuar a imagem, sem apagar as características das gravação anterior, somando a elas o trabalho natural de rebaixamento com raspador e iluminação com brunidor.

Quando mostrei o resultado da minha ação na estampa ao orientador, ele exigiu que eu refizesse a gravação em maneira negra na placa inteira, caso contrário insinuou abandonar minha orientação.

Tentei explicar-lhe que o sinal gravado sutilmente, faz parte de todas as técnicas de gravação, mas ele reagiu irritado com a minha persistência, levando-me acatar sua decisão, não sem antes extrair cerca de quinze provas deste estado, que me agradara, embora tivesse desagradado o orientador. O trabalho acadêmico implica na responsabilidade partilhada, não poderia desacatar a orientação, mas não poderia julgar meu raciocínio desprovido de verdade, em função das alheias.





“Cara de mulher”. (1998) Gravura em metal - maneira negra e ponta seca. Papel HanneMülle, Fabriano 50% e 100% algodão e Canson. 1,00 x 0,70 cm. (edição de sete cópias).

Mesmo durante a regravação em maneira negra, conforme pedido do orientador, me fizeram suprimir todo o pensamento e a gravação anterior, uma pequena área do seio esquerdo e das costelas na parte superior direita da estampa foi mantida, como resíduo do processo e um dos objetivos da pesquisa e fins da dissertação.

Embora os comentários do orientador fossem desabonadores, tinha a total consciência de que ele é uma expressão importante da gravura brasileira e que a crítica tinha como objetivo único me orientar e não me denegrir.

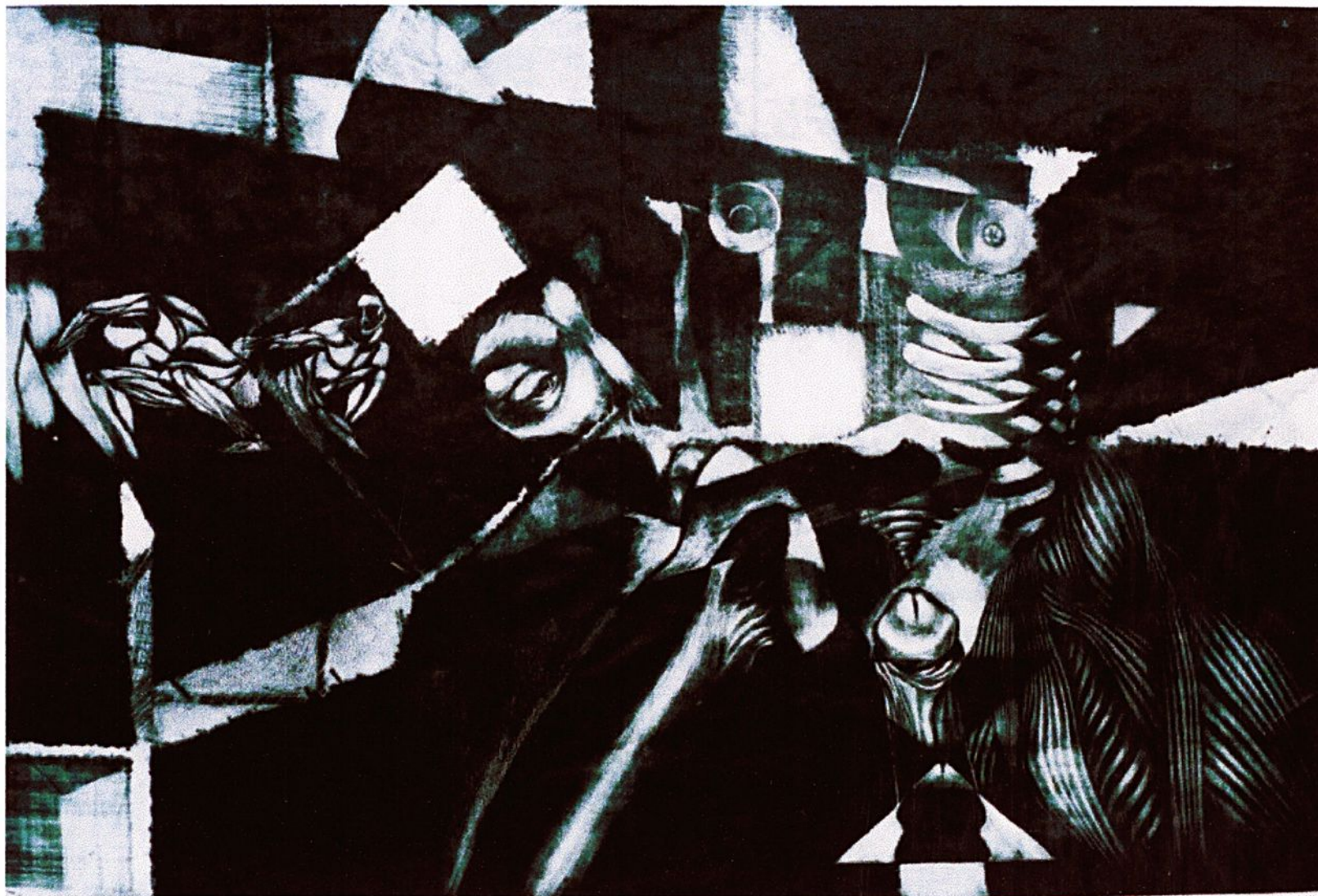
O resultado é esta estampa que vemos a seguir e que ainda não foi editada, posto que a imagem estava esgotada para mim, embora a gravação ainda esteja íntegra, apesar das pouco mais de dez cópias extraídas, oriundas da união desta matriz e de mais outras duas, cujas reproduções seguem após esta que acabo de descrever e que contém a mesma espécie de característica.

Isto é, estas duas matrizes menores que seguem, também foram regravadas a pedido do orientador, embora pequenas partes delas tivessem sido preservadas de qualquer regravação, como parte importante dos meus objetivos.

Da junção destas matrizes foi feita uma edição com quatro provas e uma Prova de Artista e como forma de dar continuidade ao intuito original da pesquisa expressa na dissertação, cerca de oito provas cuja impressão não estavam satisfatórias, foram reimpressas dando origem a uma pequena edição de três provas, dentre as quais uma é Prova de Artista, como pode ser observada no fim da série de reproduções a seguir, que contam a “história” da elaboração desta imagem.

Aquelas Provas que não possuíram qualidade de edição foram preservadas como Provas Únicas, numa repetição da metodologia das primeiras impressões.



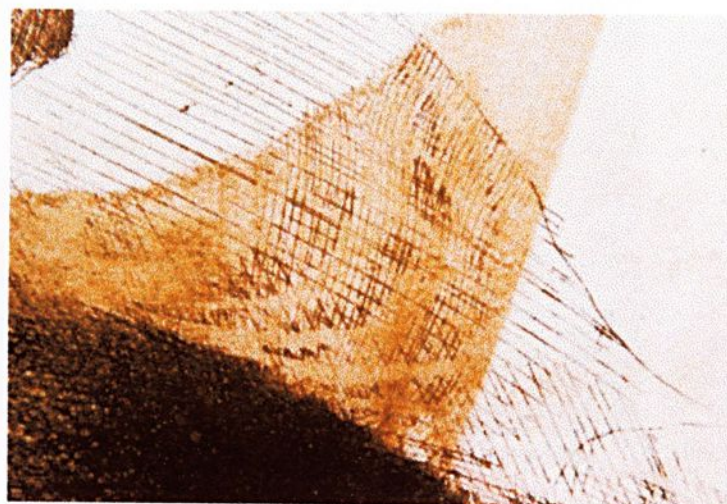


“sem título”.(2001) Gravura em metal - maneira negra e ponta seca. Papel Canson. 1,00 x 0,70 cm (sem edição).



“sem título” (1999) Gravura em metal - maneira negra e água-forte. Papel Canson, HanneMülle, Fabriano 50%algodão. 60,0 x 53,0 cm. Duas variações de cor.

Detalhe da reprodução
acima, mostrando as marcas
da gravação do *berçau*
esmaecidas, junto a uma
gravação em água-forte
gravado por pouco tempo
para ficar esmaecida como
as da maneira negra

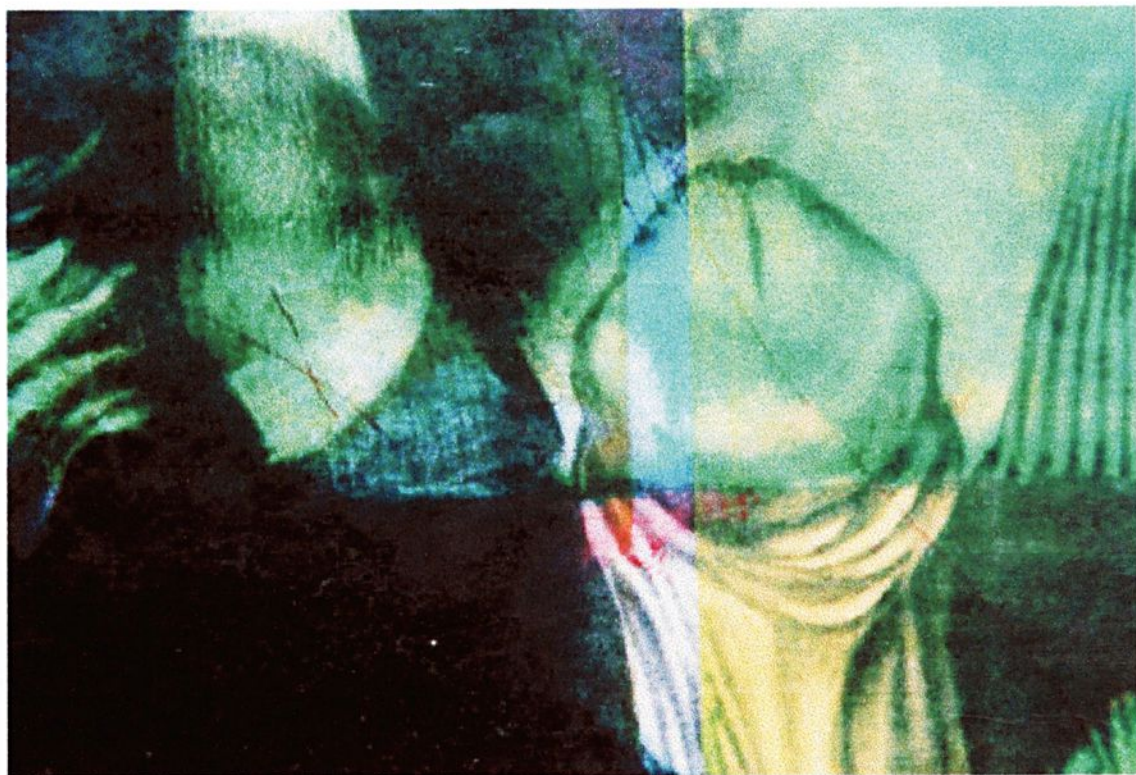




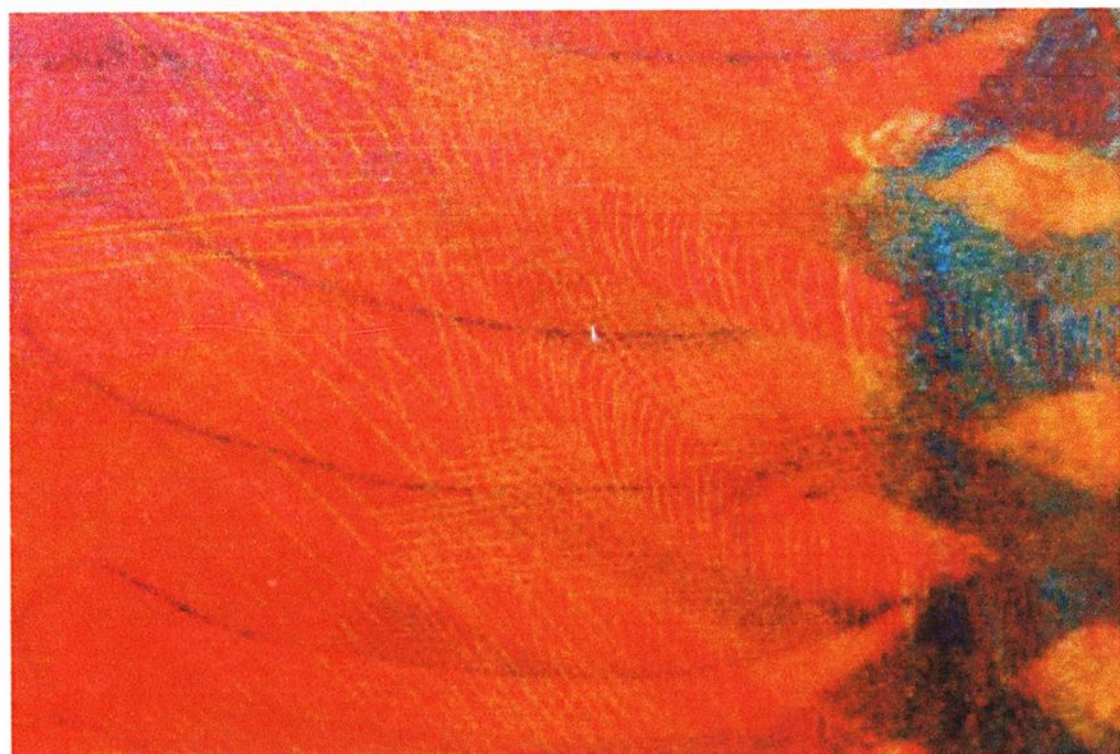
“Brabuleta”. (1999) Gravura em metal - maneira negra e água-tinta
brunida, Papel Canson. 59,0 x 28,5 cm.



“Turbae moris”.(2001) Gravura em metal - maneira negra, água forte, água-tinta e ponta seca. Papel Hanne-Müller, 1,00 x 0,70 cm (edição de quatro cópias).



Detalhe da estampa posterior



Detalhe da estampa anterior mostrando linhas de água-forte impressas em amarelo.



“Caos ótico”.(2001) Gravura em metal - maneira negra água-forte, água-tinta e ponta seca. Papel Canson, 1,00 x 0,70 cm (edição de três cópias).

Após a experiência na gravura em metal, unido diferentes matrizes de origens diferentes numa mesma estampa, retornei à xilogravura, só que não mais utilizaria o princípio das matrizes aleatórias.

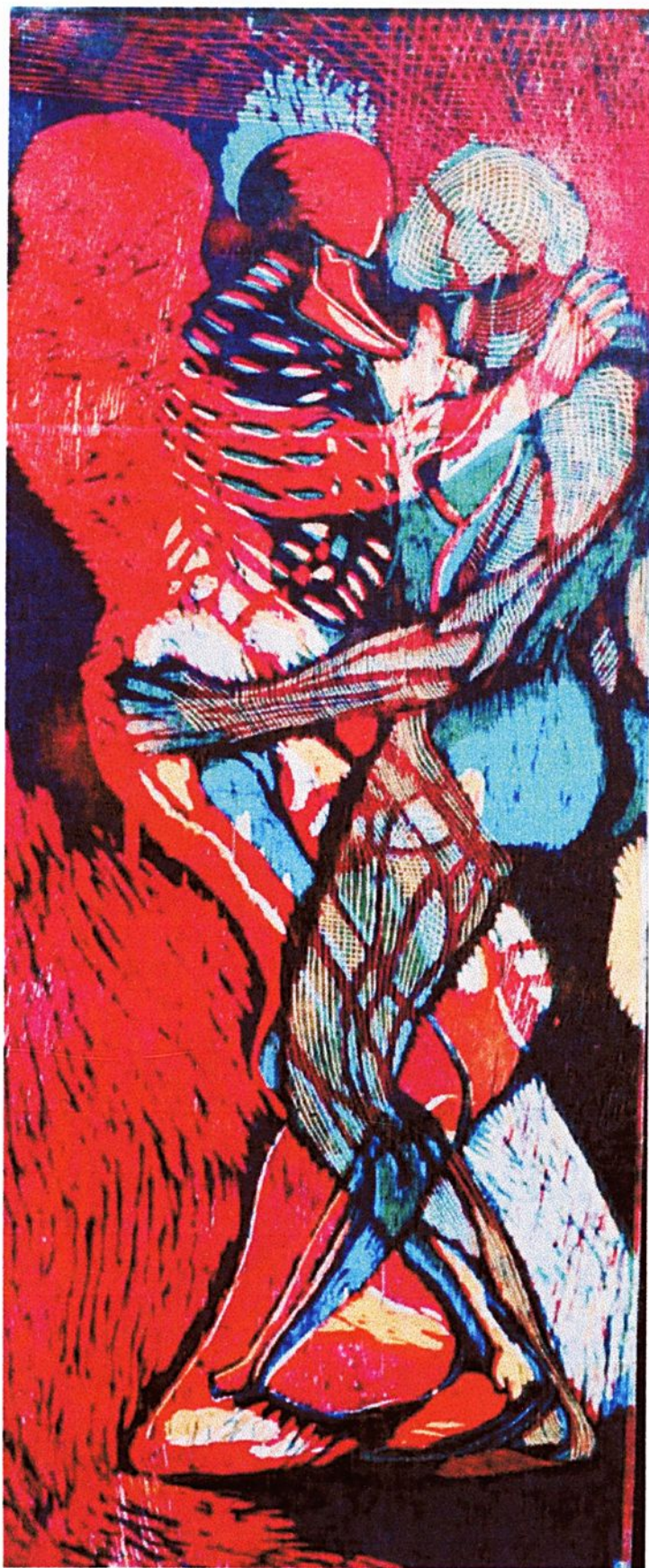
Como as primeiras xilogravuras impressas em cores eram sobreposições de matrizes com esta característica, visando verificar somente a relações entre as cores e sua relação com as formas originadas desta junção, foram impressas uma série de gravuras em grande formato, só que desta vez preparando matrizes que se completavam para ser uma gravura colorida nos moldes convencionais.

Como meu orientador não tinha visto aquelas provas e não gostaria de receber “elogios” desabonadores quanto ao meu empenho e a argumentação sobre ele, procedi a gravação e impressão destas matrizes, como forma de mostrar um quadro de variáveis, dentro da imensidão de possibilidades da gravura, em que empenho e o discurso, são maneiras naturais de justificação de opções e não só subterfujos, oriundos da justificação de inabilidade ou preguiça.

A força do discurso é tão poderosa, que nas Artes Visuais, este elemento é visto com precaução, quando inserido nas origens da imagem, como se fosse possível, distinguir o engano ou o acerto, pela rejeição da retórica, como apoio à obra.

Aliás toda produção artística contemporânea não sobrevive sem discurso, como vimos no capítulo anterior, cujas obras precisam ser explicadas para serem fruídas, até mesmo as convencionais ganham este tom, que se não é dado pelo artista, é por alguém interessado em “promover” a referida obra, caso não se tenha interesse algum, não há discurso suficiente para demover a rejeição ao trabalho, não importando o quanto ele é verdadeiro ou falso.

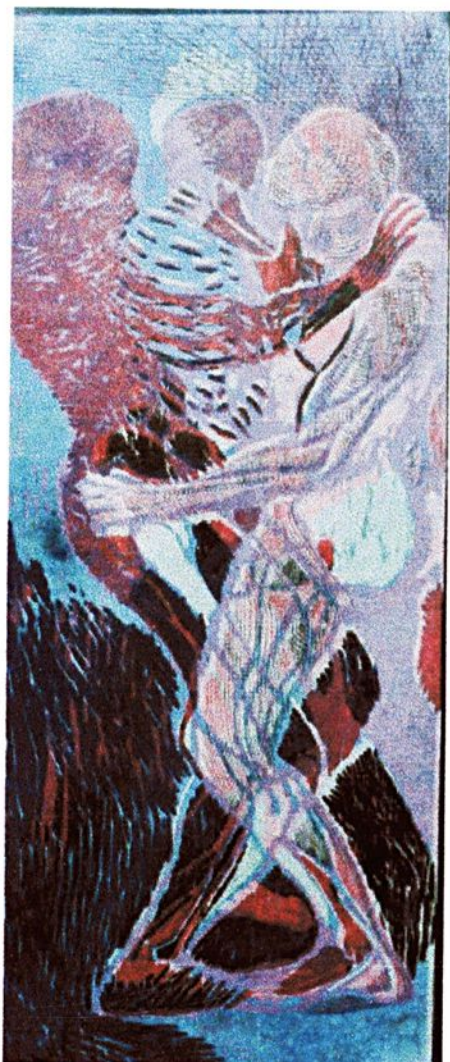




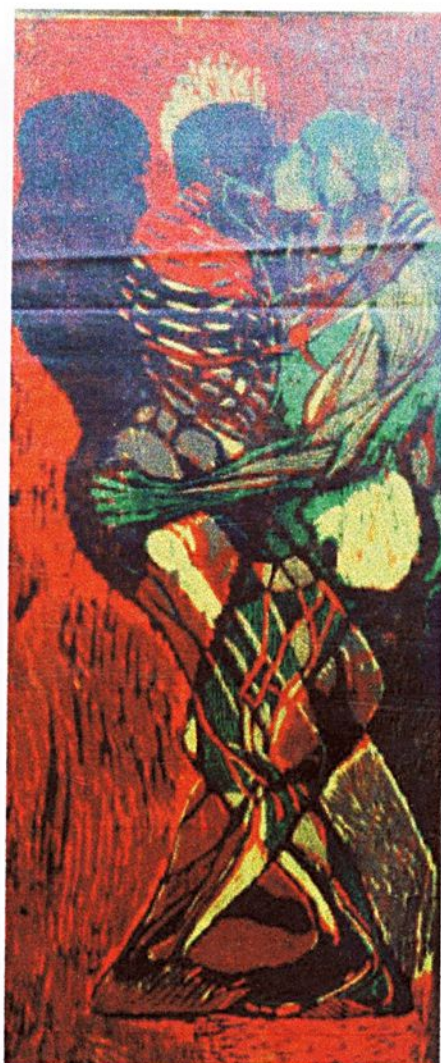
“A fronteira”. (2001) Xilogravura de fio sobre compensado. Plástico preto imitando couro

1,07 x 0,44 m. (impressa em 4 cores).

248



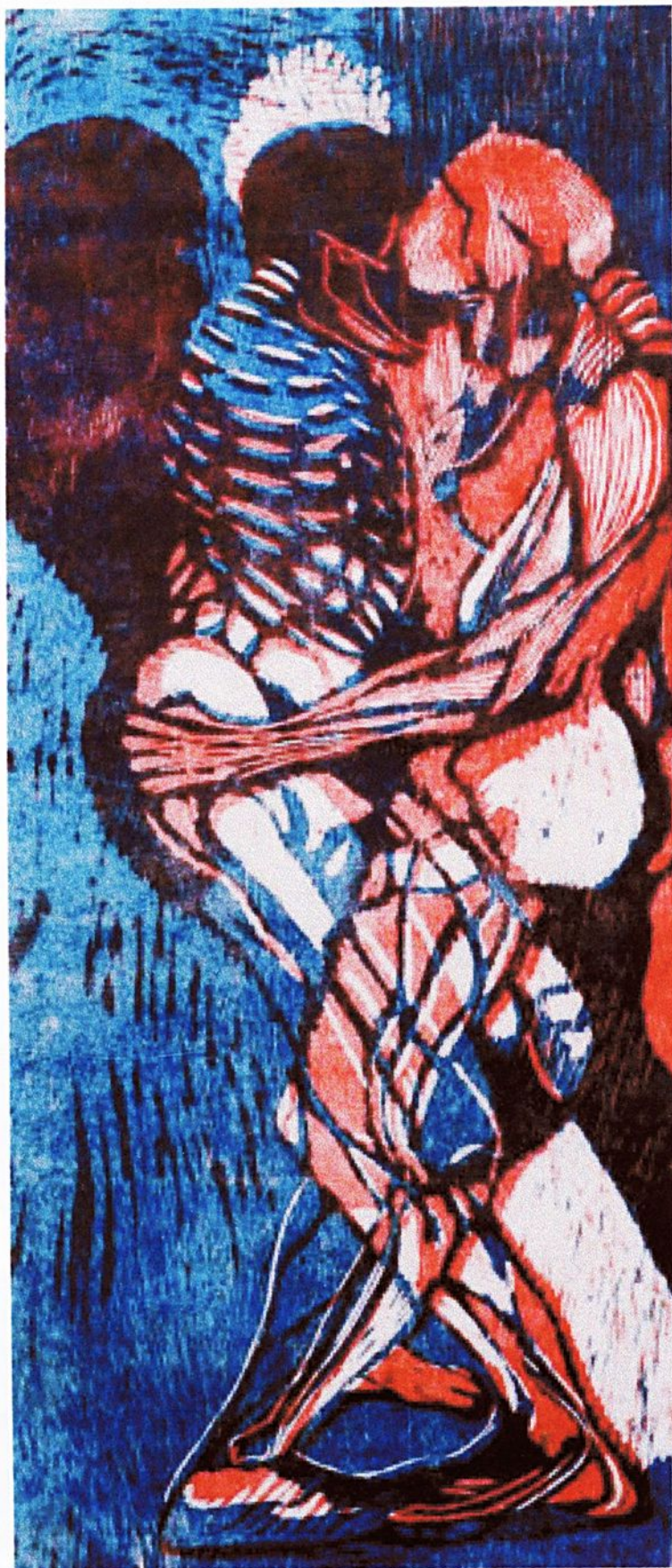
Prova de cor com tinta úmida sobre o plástico, torna a cor mais esmaecida.



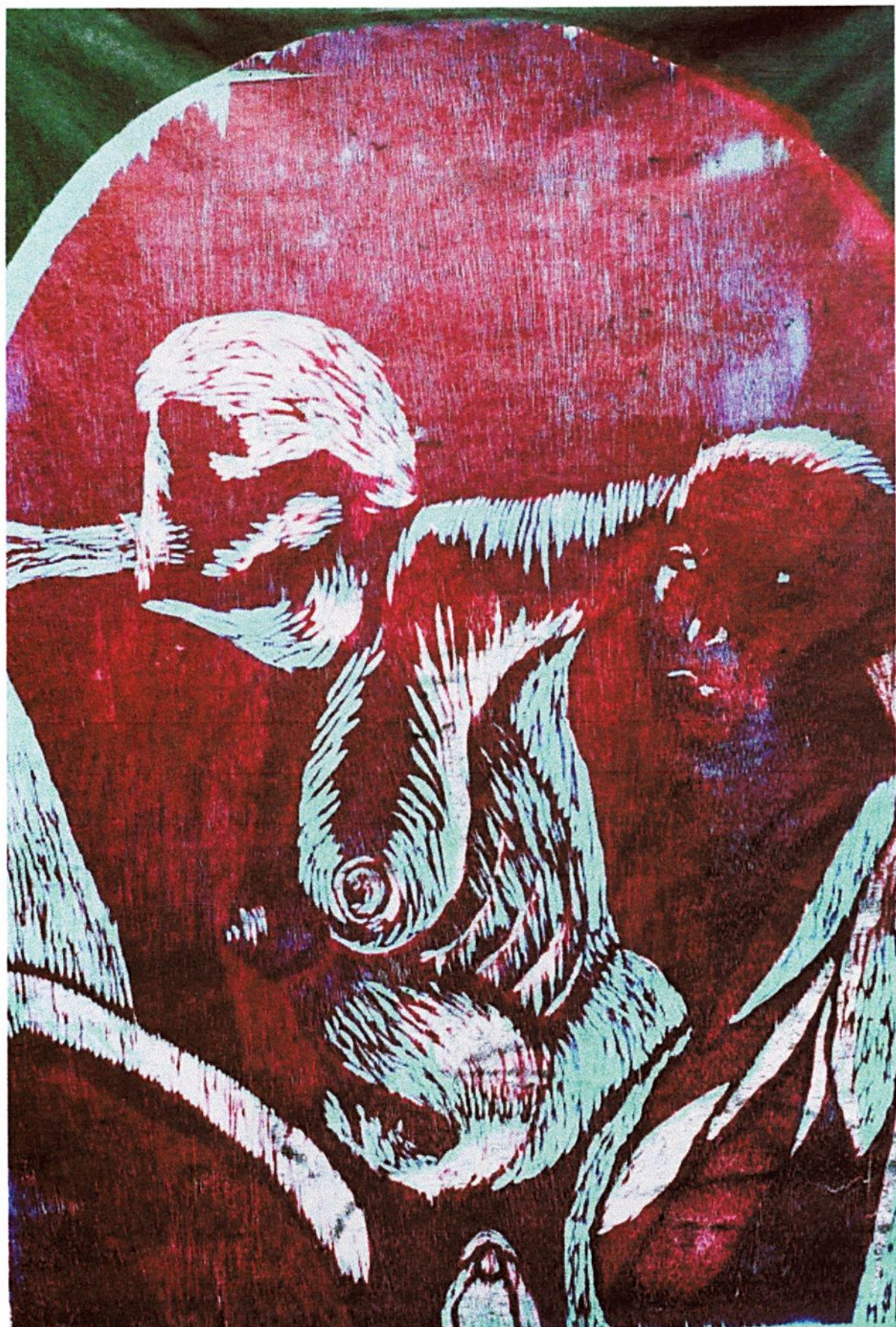
Prova de cor com a tinta seca torna a cor mais vibrante e mais estável.



Este detalhe se refere à prova da página anterior e foi impressa com as cores secas, dando “voz” aos veios da madeira, permitindo que as cores subjacentes apesar desta condição, ainda possam manifestar suas qualidades.



Impressão em Papel Sulfite branco



“Baião de três”. (2001) Xilogravura de fio sobre compensado. Plástico preto imitando couro
1,07 x 0,73 m. (impressa à três cores).



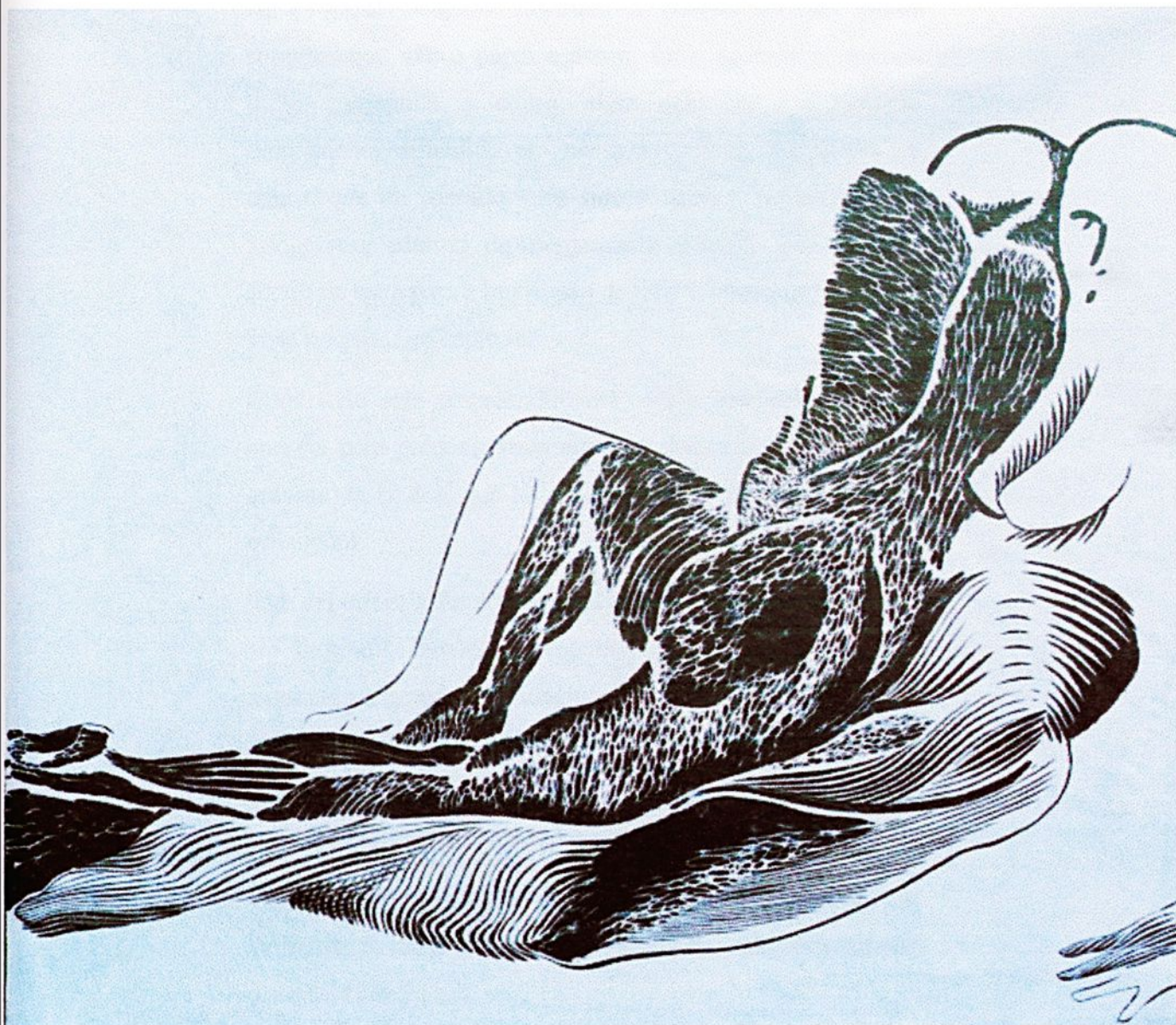
Detalhe da reprodução da estampa posterior mostrando níveis de profundidade da gravação, com o intuito de proporcionar tons de cinza dando “voz” ao resíduo já que, na xilogravura aquilo que é eliminado teoricamente deveria ser ausente de tinta.



Detalhe de uma estampa impressa em prata, em que se dá valor positivo ao veio da madeira



Prova de cor de um total de seis, impressa em papel sulfite à duas cores.



“Penetração branda”. (2001) Linoleogravura - Plástico preto imitando couro impressa em branco. (sem edição de provas)

Gravada para dar importância àquilo que se extraí, isto é o resíduo, proporcionando a ele o poder de definir a variação de tom, sob a forma de luz e não de sombra.

As próprias imagens sugeriam a necessidade de outros suportes que não o papel e assim, foi adotado o plástico preto que imita o couro, além dele ser um material amplamente difundido em nossa sociedade, ele “imita” o couro, que no passado teria sido o suporte preferencial da xilogravura através do pergaminho animal, que também serviu de base para a impressão de uma estampa que pode ser vista no primeiro capítulo.

Após todo este empreendimento, ainda tive um pouco de energia para produzir mais algumas litografias, no ateliê de gravura da Unesp, que hoje está sob a coordenação do meu orientador.

Esta experiência foi a mais fácil e estável de todas as que fiz em litografia durante a pesquisa, não só porque já havia angariado alguma experiência, mas sobretudo pelo fato do ateliê estar sob a coordenação de Norberto Stori e os produtos que estabilizam a gravação passarem pelo seu manuseio, contribuindo para as condições satisfatórias do resultado.

Contudo não teria dado a elas os desmembramentos que vinha dando até então, necessitava de estampas mais simples e menos trabalhosas.

Já tinha chegado à conclusão de que nenhum esforço físico, me daria o que não possuo por natureza e embora toda a trajetória tenha sido bastante gratificante, ela assim foi, porque fez-me encontrar minhas limitações.

Essas impacientes metamorfoses e os atentos estudos que as acompanham revelam a obra sob os nossos olhos, como a execução do pianista revela a sonata, e é muito importante para nós vê-las ainda em ação e em movimento na obra aparentemente imóvel. O que significam essas transformações? Referências no tempo? Uma perspectiva psicológica, a acidentada topografia de sucessivos estados de consciência? Muito mais do que isso: a própria técnica da vida das formas, o seu desenvolvimento biológico. Uma arte que nos revela, a esse respeito, ricos segredos, através dos diversos "estágios" das pranchas, é a gravura. Esses estágios são uma curiosidade para os amadores, mas, para os estudiosos, têm uma significação mais profunda. Mesmo que só se examine o esboço de um pintor, esboço reduzido a si mesmo, sem o seu passado de croquis, sem o seu futuro de quadro, sente-se que ele já carrega o seu sentido genealógico e que deve ser interpretado, não como uma pausa, mas como um movimento. (FOCCILON, 1983, p.77)



Para dar vazão à uma ínfima parte das metamorfoses da qual a gravura é capaz, tive de gravar vinte cinco imagens em litografia, vinte e oito imagens em gravura em metal e dezesseis em xilogravura, sem contar as coloridas que necessitam de duas ou mais matrizes para uma mesma imagem, totalizando sessenta e nove imagens.

Nem todas elas possuem edição, embora cada uma delas estejam impressas, em normalmente mais de um suporte diferente.

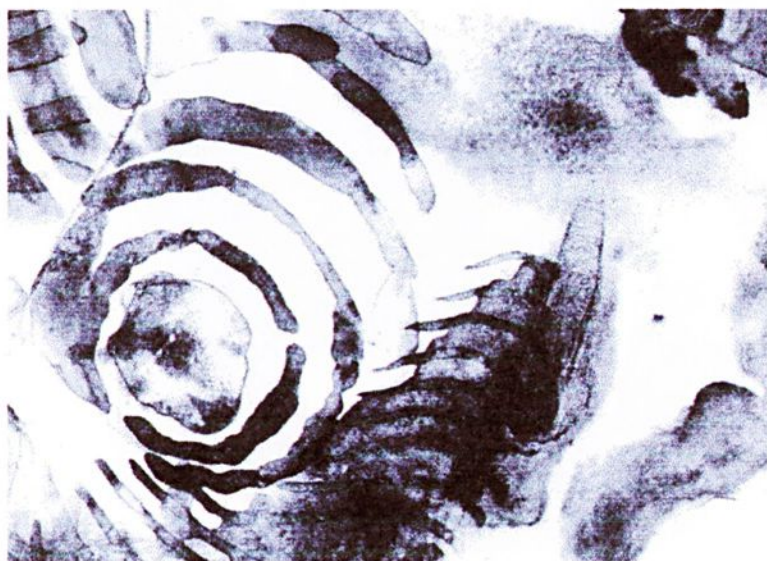
O que se vê integrando a dissertação, é algo em torno de quinze imagens que se desdobraram em outras, sem que nenhuma delas fossem ideais sob nenhum aspecto, mas apenas suficientes para dar continuidade à minha trajetória, no sentido das realizações artística, independente dos meios, que as novas condições me permitirem, sejam eles eletrônicos, digitais ou convencionais. .

Sulco, relevo, impressões, repelência e atração ao contato; elementos ligados a um processo de princípio dissecativo, que fez surgir o ato sexual, emergidos na matriz, para refletir a ação na gravura e não só nela, mas também a repercussão deste resíduo, implícito no contato entre corpos, do qual surge a estampa.





“sem título”. (2000). Litografia - *tousche* litográfico a pincel e bico de pena. Papel Schöeller e Canson. 60,0 x 48,0 cm. (edição com oito provas).



Detalhe da estampa acima.



“Chapéu de couro”. (2001) Litografia - lápis litográfico e *tousche* com bico de pena.
Papel Schöeller e Canson. 49,0 x 33,0 cm. (edição de oito provas)



“Três ângulos” (2001) Litografia - lápis litográfico. Papel Canson. 49,0 x 33,0 cm,
(edição de oito provas)

CONCLUSÃO



A despeito de todo discurso construído em torno de favorecer tal ou qual forma ou meio de expressão artística, constituídas para dar base a uma iconografia referente aos padrões dominantes em cada período do tempo, não as exime de componentes anacrônicos em suas raízes.

A espécie de discurso que procura avantajá-la uma atividade ante outra, faz parte do embate inerente ao conhecimento Ocidental e possivelmente humano como um todo, porém, por mais fervoroso e inquestionável que ele seja no momento em que acontece, não determinará suas imbricações futuras e nem mesmo sua invalidação repentina.

Até porque os ressurgimentos, como consciência da instauração de um “novo” padrão dominante, não é um privilégio de nosso tempo, mas uma condição necessária à compensação de valores subjacentes, oriundas em dominações anteriores.

Este é único elemento que justifica a ascensão e queda dos Impérios, das Civilizações, das práticas e dos meios utilizados para configurar a iconografia de cada período, com a capacidade comum, de se transformarem em seu oposto e verem invertidas suas diretrizes e condições, que as fizeram prevalecer ante outras em outros tempos.

A adesão quanto a um ou outro meio expressivo, ou, a uma ou outra linguagem, seja ela anacrônica ou contemporânea, embora estejam vinculadas às escolhas que se faz no momento, estão subordinadas à uma análise conjuntural, úteis para expressar uma verdade apenas relativa.

O esmaecimento das fronteiras que delimitam os territórios, que preservam a integridade dos corpos e que se refletem numa iconografia difusa, não são projetos paradigmáticos de ideal artístico, mas antes condições possivelmente passageiras que haverão de se enrijecer novamente.



Em contrapartida, esta flexibilidade de momento permite a distensão de certos padrões, que no caso da gravura, esmaecem a desvantagem elementar dela, quanto a produção de múltiplos, ao distanciamento do original e a perda inevitável que disto decorre, bem como ocorre em relação à figuração, que vê relativizada a superficialidade de seus objetivos, proporcionada pela evolução dos meios e sua ação sobre os corpos humanos, aos quais a presença, não estaria mais unicamente vinculada.

Estes exemplos são apenas parte dos efeitos da globalização na construção da iconografia Pós Moderna, que permitiram às imagens do ato sexual, acessíveis nos meios impressos ou eletrônicos, serem apresentadas numa estampa de gravura e como parte da dissertação para a obtenção do título de mestre, sem provocar qualquer espécie de choque moral.

Até mesmo o desenho à respeito da anatomia, antes vinculado intrinsecamente aos atlas para as Ciências Médicas, recrudescem o poder desta interpretação, já que os meios tecnologicamente mais aperfeiçoados, prospectam e descrevem com maior eficiência os meandros do corpo humano.

Naturalmente diante desta conclusão, o trabalho prático construído em gravura convencional, fica perdido no palheiro das opções, mas ele estaria incluso nesta condição, mesmo que fosse um pouco mais arrojado quanto as escolhas dos meios, libertando a produção artística pelo menos neste momento, das amarras de um padrão dominante claramente definido e com seus meios.

Embora esta pluralidade contemporânea, possa ser o próprio padrão dominante, o ressurgimento, como uma repetição diferente e fonte de possibilidades futuras, está direcionado a validar discursos de cunho parcial.



Mesmo diante de um padrão extremamente flexível, o desgaste proporcionado pela ação no tempo, também deverá afetar esta condição, que será substituído por outro, possivelmente mais rígido e uniforme, posto subjacente, com a ascensão desta concepção mais flexível, que abarca passado e presente num mesmo instante.



REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Artes Visuais

ARGAN, Giulio C. *"Arte Moderna"*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carrotti - São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____ *"A arte e crítica de arte"*. Lisboa : Editorial Estampa, 1998.

DA VINCI, Leonardo. *"Tratado da Pintura."* Trad. Manuel ABRIL - Madri: Aguilar, S.A de Ediciones, 1964.

FOCILON, Henri. *"Vida das formas"*. Trad. Léa M. S. Viveiros de Castro - Rio de Janeiro : Zahar editores, 1983.

GOMBRICH, E. H. *"História da Arte"*. São Paulo: Cultrix Editora, 1980.

HUISMAN, P. – DORTU, M.G. *"Biblioteca de Arte – Os Impressionistas: Lautrec"*. São Paulo: Ed. Três, 1973.

OSBORN, Harold. *"Estética e Teoria da Arte"*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

ZÍLIO, Carlos. *"A querela do Brasil"*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

Gravura

BERSIER, Jean. *"La Gravure: Les procédés, l'histoire"*. França : Paris, Éditions Berger-Levrault, 1963. Pp.128-134,203-214.

BUTI, Marco. "Gravura em metal". São Paulo : Edusp, 1995.

HERSKOVITS, A . *"Xilogravura: Arte e técnica"*. Porto Alegre: Tchê! Editora Ltda., s/d.

KOSSOVITCH, L., LAUDANNA, M. *"Gravura no Século XX"*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MUBARAC, Claudio. "Claudio Mubarac". São Paulo: Edusp, 1996.

MARTINS, Itajahi. *"Gravura: Arte e técnica"*. São Paulo: Fundação Nestlé Cultura, 1987.

NAVES, Rodrigo. *"Goeldi"*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1999.



STORI, Norberto. *Gravura*. Um jogo dialético das cores (não uma negação das cores). São Paulo, 1995, tese de mestrado, artes visuais, Universidade Mackenzie- Faculdade de Comunicação e Artes.

WEISS, Luise. *Álbuns de retrato "in memoriam"* São Paulo, tese de doutorado Universidade de São Paulo - Escola de Comunicação e Artes, 1998.

Artes Gráficas

BAER, Lorenzo. *"Produção Gráfica"*. 3ª ed. São Paulo : Editora Senac, 2001.

CRAIG, James. *"Produção Gráfica"*. Trad. João J. A. G. Galliano, São Paulo: Nobel, 1987.

De PAULA, A A, CARRAMILO Neto, M. *"Artes Gráficas no Brasil: Registros 1746-1941"*. São Paulo : Laserprint Editorial, 1989.

DROSTE, Magdalena. *"Bauhaus"*. Berlin: Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, 1924.

GOETHE, J.W. *"A Doutrina das cores"*. Trad. Marcos Giannotti, 2ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HURLBURT; Allen. *"Lay-out: O Design da página impressa"*. São Paulo: Nobel, 1986

NETO, Mario Carramilo. *"Produção Gráfica II. Papel, tinta, impressão e acabamento"*. São Paulo: Global Editora, 1997.

SENAI, IPT. *"Celulose e Papel: Tecnologia de fabricação da pasta celulósica"*. Vl.1, 2ª ed. São Paulo: SENAI, 'PT, 1988.

Pós Modernismos e novos meios

AZEVEDO, Wilton. *Criografia: Pintura tradicional e seu potencial programático*. São Paulo, 1994, tese de doutorado, comunicação e semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CONNOR, Steven. *"Cultura Pós Moderna"*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, 3ª ed. São Paulo : Edições Loyola, 1993.

HARVEY, David. *"Condição Pós-Moderna"*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, 2ª ed. São Paulo : Edições Loyola, 1993.



LAURENTIZ, Paulo. *"Holarquia do Pensamento Artístico"*. Campinas, SP : EditoraUnicamp, 1991.

ROKBY, David , POISSANT, Louise. **"Espelhos Transformadores" "Estas imagens em busca da identidade"**. In: Domingues, Diana. (org.). *A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias*. São Paulo: Fundação da Editora da Unesp, 1ª ed., 1997- p. 67-136.

SENRA, Stella. A sedução da interatividade. **"Folha de São Paulo"**, São Paulo, 30 de Abril de 2000, Caderno Mais! s/p..

SOGABE, M. *Imagem y material*. São Paulo, 1990, tese de mestrado em Artes Visuais, Universidade Estadual Paulista - Unesp-sp.

Psicologia

GAIARSA, J. *"Sexo, Reich e eu"*. 4ª ed. São Paulo: Agora, 1985.

JUNG, Carl C. *"AION: Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo"*. 2ª ed. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, Petrópolis : Editora Vozes, 1986.

_____ *"Memórias, sonhos e reflexões"*. 12ª ed. Trad. Dora Ferreira da Silva - Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1988.

_____ *"O Homem e seus símbolos"*. 12ª ed. Trad. Maria Lúcia Pinho - Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1986.

_____ *"O espírito na arte e na ciência"*. Trad. Maria de Moraes Barros - Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

_____ *"Ab-Reação, análise dos sonhos, transferência"*. Trad. Maria Luiza Appy - Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

_____ *"Psicologia do Inconsciente"*. Trad. Maria Luiza Appy – Petrópolis : Editora Vozes, 1978.

LACROIX, J. *"Fracasso"*. Trad. C. Ferrario - São Paulo: Edições Paulinas, 1970.

REICH, Wilhelm. *"Psicopatologia e sociologia da vida sexual"*. São Paulo : Global Editores, s/d.

REICH, Wilhelm. *"A função do orgasmo"*. Trad. Maria da Glória Novak – São Paulo: Global Editores, 1975.



SILVA, Mauro R. Usos da Realidade Virtual na Psicologia Clínica São Paulo, 2000, tese de mestrado, núcleo de psicossomática e psicologia hospitalar, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- Faculdade de Psicologia.

Diversos

CALVINO, Italo. *"Seis propostas para o próximo milênio"*. Trad. Ivo Barroso - São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DE RICLÉ'S, Armand. "A Evolução das Formas". In. Noel, E. (org.). *"As Ciências das Formas"*. Campinas : Papirus, 1ª ed., 1996 - p.105- 114

HEINSENBERG, Werner. *"A Parte e o Todo"*. Trad. Vera Ribeiro - São Paulo: Contraponto, 1996.

GIL, José. *"Metamorfoses do corpo"*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.

LE'VI-STRAUSS, Levi. *"O pensamento selvagem"*. Trad. Tânia Pelegrini, 2ª ed. São Paulo : Papirus Editora, 1997.

OUSPENSKY, P.D. *"Tertium Organum"*. Trad. Nicholas Bessaraboff e Claude Bragdon - São Paulo : Editora Pensamento, 1983.

PERNIOLA, Mário. *"Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo"*. São Paulo: Estúdio Nobel, 2000.

RUBY, Christian. *"Introdução à Filosofia Política"*. Trad. Maria Leonor F. R. Loureiro - São Paulo : Editora Unesp, 1996.



