



A LINGUAGEM DA GRAVURA EM METAL COMO PROCESSO DE PENSAMENTO VISUAL.

Regilene A. Sarzi-Ribeiro¹

Resumo

O artigo trata do processo técnico-poético que envolve a linguagem da gravura em metal e suas implicações como parte de um pensamento visual. Tem como objetivos a reflexão e discussão das posturas que envolvem a atividade gráfica e a necessidade da continuidade entre o pensar e o fazer, aplicados ao contexto do ensino e aprendizagem da arte da gravura. Justifica-se por entender que o ambiente da oficina de gravura repleto de equipamentos, prensas e ácidos pode levar o aprendiz-gravador a supervalorizar os aspectos técnicos e não se dedicar a um pensar poético. É resultado das experiências e pesquisas da autora como gravadora e professora de gravura. Os procedimentos metodológicos para coleta de dados foram, a pesquisa documental, bibliográfica e relatos de experiência de gravadores e aprendizes. Os resultados apontam para a necessidade constante de esclarecimentos e conscientização dos aprendizes quanto às especificidades da linguagem gráfica.

Palavras-chave: gravura em metal; linguagem gráfica; pensamento visual; ensino e aprendizagem da gravura.

Abstract

The article studies the technical process, which involves the poetic language of engraving on metal and its implications as part of a visual thinking. It aims at reflecting and discussing the postures involving the graphic activity and the need for continuity between thinking and doing, applied to the context of teaching and learning the art of engraving. It is justified because of the belief that the environment of the engraving workshop is full of equipment, presses and acids and might lead the apprentice-engraver to overvalue the technical aspects and not focus on a poetic thinking. It is the result of the authors' experiences and researches as an engraver and teacher. The methodological procedures for collecting data were the documentary research, literature and reports on the writers and apprentices' experiences. The results indicate the need for clarification and awareness of apprentices on the specifications of graphic language.

1 Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes – UNESP/SP. Docente – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – UNESP/Bauru. E-mail: regilenesarzi@faac.unesp.br

Keywords: engraving on metal, graphic language, visual thinking, teaching and learning engraving.

1. Considerações Iniciais

Este artigo é parte dos resultados obtidos com as pesquisas sobre a linguagem e o *métier* da Gravura em Metal, considerando-se a relação direta entre o gravador e o espaço físico da oficina de gravura e seu ferramental. Outros temas são abordados pela pesquisa, em andamento, tais como a gravura e a arte-educação infantil, a interdisciplinaridade com as técnicas de representação gráfica e os aspectos gráficos da gravura em metal, visando à pesquisa, discussão, reflexão, divulgação e aplicação da linguagem da Gravura na Arte-educação.

Considerando-se que a especificidade dos processos de elaboração da linguagem da gravura em metal, marcada por detalhes, diferentes etapas a serem cumpridas, exatas e por vezes rigorosas, pode influenciar o ensino e aprendizagem da gravura por serem subestimados ou superestimados pelos aprendizes.

Não obstante, o embate entre as emoções e os processos materiais que o artista escolhe para se exprimir é uma constante de todos os tempos, observada ao longo da História da Arte e das linguagens artísticas. Além do aspecto indissolúvel e inseparável entre os pilares, técnica e poética, criação e tecnologia, que constituem tudo aquilo que o homem produz, ou dá forma.

Aliás, cumpre ressaltar que não se trata de uma discussão sobre se os aspectos técnicos são mais ou menos importantes do que os poéticos. Nem tampouco, visa destacar uma receita ideal para as posturas discentes e ou docentes ante a prática da gravura. Mas propor a observação e reflexão de um fenômeno marcado por questionamentos, sobretudo, discentes, sobre como alguns aspectos técnicos, mais especificamente, aqueles observados durante alguns momentos da aprendizagem gráfica, podem favorecer a poética do gravador.

Este artigo nasce, em parte, da necessidade de uma reflexão mais específica sobre a poética, na medida em que a maioria dos textos, que tratam da Gravura se limita a discussões históricas e técnicas, o que dificulta a compreensão e a percepção dos processos da gravura como processos vivos. Durante a pesquisa e revisão bibliográfica o que se constatou é que são escassos os textos realmente reflexivos sobre a arte da gravura.

De igual forma, destaca Chamberlain (1988, p.08):

[...] algunos de los textos más amplios y autorizados se encuentren también entre los que más intimidan al estudiante creativo. He tratado de simplificar algunos de los métodos actuales, en ocasiones extraordinariamente complicados, como la impresión a varios colores con una sola plancha, la

superfície incisa y en relieve y la aplicación de imágenes fotográficas.

Cumprе ressaltar que na gravura o que se vê como resultado final, a estampa, é a manifestação no plano material de um conjunto de procedimentos e processos artísticos, tão complexos quanto às várias influências, memórias, conhecimentos e aspectos externos. A reunião de todos estes elementos atinge o auge quando o artista as torna uma forma, a obra gráfica, composta de matéria e sensibilidade.

Ocorre que quando se observa uma estampa pronta, impressa, não se imagina as inúmeras operações realizadas, os imprevistos técnicos, os projetos reestruturados ou a técnica superada e renovada, que permitiram gerar aquela estampa. Mesmo que um observador presenciasse todo o processo de elaboração de uma matriz e depois a sua impressão, ali, ao lado do gravador, ao vivo, teria dificuldade de apreender essa conexão. Conexão, complexa, que se estabelece entre a disciplina técnica e a liberdade poética, que só fazer é capaz de elucidar.

Destaca-se o fato de que na atualidade, após todas as passagens ocorridas no campo das imagens reproduzíveis decorrentes das novas tecnologias de gravação e impressão contemporâneas, certos procedimentos técnicos perdem o sentido, na medida em que são superados, sobretudo, pela arte conceitual. De outra face, a expansão das técnicas gráficas e a subversão dos paradigmas teórico-práticos é que permitiram ao longo da história da gravura que novas técnicas fossem criadas.

Por exemplo, se o artista experimenta a técnica da maneira negra e conhece uma de suas principais características, que são os cinzas e os brancos explorados com grande economia, pois derivam de uma paciente e requintada ação do *berceau* sobre a chapa de cobre, pode conceber seu projeto de desenho pensando que terá que lidar com valores tonais muito intensos e que a maior parte da superfície da matriz é negra, e por isso exige uma composição de grande rigor estético, pois de outro modo a imagem não será perceptível.

O fazer, além de promover a confirmação do aspecto técnico, apontado acima, permitirá a superação e alteração desta referência técnica em busca de outras metodologias que sirvam melhor aos objetivos poéticos do gravador. Conforme aduz Jorge e Gabriel (2000, p. 78): "*Cada artista encontrará a melhor maneira de trabalhar as várias técnicas. A experiência e a prática serão sem dúvida, o seu melhor mestre.*"

O que se defende neste artigo é que o aspecto técnico, que envolve parte da produção gráfica, não deve ser valorizado em demasia a ponto de ser interpretado como sendo o único elemento a determinar um resultado poético, sobretudo, quando se está em um contexto de ensino-aprendizagem. A não ser que o questionamento ou assimilação total de determinado procedimento técnico, faça parte da proposição poética do artista, tal como no trabalho de Cláudio Mubarac, no qual o artista coloca em cheque o conceito de gravação da matriz como objeto exclusivo de

reprodução da imagem. Contudo o resultado, no caso de Mubarak, acaba revelando uma poética singular.

Nesse contexto, de ensino e aprendizagem da gravura, convém registrar a atuação do mestre Osvaldo Goeldi, não como um modelo, mas sim como um exemplo possível de como aliar disciplina técnica e liberdade poética. Segundo Luz (2007, p.09):

Goeldi, com sua humanidade e firmeza, atraía seus discípulos sem interferir em suas obras. Apontava as soluções partindo dos acertos dos jovens estudantes, fazendo-os descobrir as falhas na matriz gravada para que elas fossem corrigidas, redirecionando-os, no árduo processo do retorno à obra. Sua visão larga e experiente possibilitava mudanças metodológicas, pois ele já havia abandonado a cópia para estimular às novas poéticas, o que contribuía para a descoberta da modernidade pelos seus jovens alunos. Goeldi imprimia um ensino onde o discípulo fazia suas escolhas e, conseqüentemente, descobria seus caminhos.

Dessa forma, esta pesquisa surge junto às inquietações do cotidiano do atelier de gravura e visa à reflexão e discussão das posturas que envolvem a atividade gráfica. Ademais, propõe como resultado uma postura consciente da prática, docente e discente, no tocante à necessidade de uma continuidade entre o pensar e o fazer, aplicados ao contexto do ensino e aprendizagem da arte da gravura.

Os procedimentos metodológicos para coleta de dados foram, a pesquisa documental, bibliográfica e alguns relatos de experiência de gravadores e aprendizes. Ao se pronunciarem sobre o cotidiano de um atelier de gravura, tanto artistas como alunos, foram unânimes em apontar as dificuldades encontradas para harmonizar os processos artísticos com os procedimentos técnicos, mesmo aqueles artistas cujo rigor técnico possui um papel secundário em sua produção gráfica.

Entende-se que este estudo justifica-se por constatar que a oficina de gravura repleta de equipamentos, prensas, ácidos e uma série de atividades manuais, podem levar o gravador-aprendiz a supervalorizar os aspectos técnicos e a não se dedicar a um pensar poético previamente elaborado por estudos e projetos. Ademais, questões de ordem técnica tais como os cuidados na manipulação dos ácidos e da prensa ou a maneira correta de se afiar uma ferramenta devem fazer parte do ensino da gravura, imprimindo valor à técnica não como um fim em si mesmo, mas como meio para a realização poética.

Quanto ao ambiente dos ateliês, ainda em Luz (2007, p.10) encontra-se um depoimento que corrobora os objetivos deste trabalho:

Outra característica fulcral é a liberdade dos estudantes no ateliê. [...] De um lado o domínio técnico apurado, exigido pelos mestres, pois a gravura não pode se realizar sem o recurso de uma técnica apreendida efetivamente. De outro, a

liberdade criadora que permite experiências novas, sem qualquer rejeição aos impulsos modernos que os próprios alunos traziam para o ateliê.

Frente à complexidade do tema em questão, o qual não se pretende esgotar, como já foi dito. Muito menos indicar soluções, pois estas incorreriam em equívocos considerando-se a especificidade de cada projeto poético. E, ainda, por entender que a técnica e a poética são elementos estruturais indissociáveis do processo de criação, seja na arte ou na ciência, não cabendo assim uma análise das mesmas em separado, a presente reflexão se dirige àqueles que se dedicam à Gravura, acima de tudo, como uma forma de diálogo entre o fazer e o pensar.

2. A linguagem da gravura em metal – processos técnico-poéticos.

O ato de gravar é caracterizado por sinais do traço e do pensamento visual do gravador que se impõe sobre uma superfície resistente, madeira, metal. A construção da matriz se dá como um lugar onde algo se gera ou se cria. A estampa que resulta ao final é como uma prova, o diagrama, de todo um processo de elaboração do pensamento do artista, primeiro gravado e depois impresso pela linguagem da gravura.

A linguagem, portanto, não envolve somente os aspectos visuais resultantes dos sinais deixados pelo gravador sobre a matriz, como traços, linhas, formas, manchas, texturas, composição, sulcos, rasgos. Mas também, os processos e os procedimentos que ele realizou anteriormente, tais como a preparação da matriz, a transferência do desenho original para a matriz a ser gravada, as etapas de gravação, entintagem, limpeza da matriz, papel umedecido, os ajustes da prensa e finalmente a impressão, os quais irão resultar na imagem final.

O que se verificou com a pesquisa é que diante deste universo, o aprendiz-gravador, mesmo sensibilizado para o fato de que neste momento pode ter a oportunidade de criar uma relação poética com a técnica, desprende muita energia e tempo tentando reproduzir mecanicamente as técnicas, e não percebe o quanto elas podem fazer parte da obra propriamente dita. Quando consegue desenvolver um pensamento poético e vislumbrar resultados práticos, não os atinge plenamente, pois não consegue perceber que os processos técnicos são tão importantes quanto à projeção poética do seu trabalho. Tais sutilezas fazem parte do processo de aprendizagem.

Assim, como todo trabalho que envolve um processo criativo e o desenvolvimento de um corpo técnico, também a gravura em metal pressupõe harmonia entre as etapas da produção de uma estampa. O que se precisa ter é a intenção de diálogo com a linguagem e uma boa dose de prazer por todo o processo. Tal aproximação com a linguagem será mais efetiva se os procedimentos técnicos forem realizados após a elaboração de um projeto poético que contemple um gosto pessoal, um estilo gráfico, enfim, a projeção de uma imagem a ser gravada que leve o gravador a uma conversa íntima e introspectiva com a técnica.

Com o propósito de conhecer e refletir, mesmo que brevemente, sobre os vários processos técnicos que envolvem a produção gráfica com matrizes de metal, a seguir descrevem-se os mesmos. A pesquisa opta por este recorte e descrição dos processos técnicos por acreditar que quanto mais se conhecem as etapas de um trabalho gráfico, mais se apropriam da linguagem, estreitando-se os laços poéticos, refinando os pensamentos visuais.

Ao final, observa-se o quanto esses processos exigem um fazer direcionado para um pensamento poético, pois do contrário podem significar uma série de procedimentos vazios e sem sentido.

A gravura em metal caracteriza-se pelo processo de impressão com matrizes a entalhe ou em oco. Tal processo compreende a transferência da tinta para o papel por meio das partes baixas da matriz, e desta relação, entre a matriz e a tinta, advém toda uma série de procedimentos para que a estampa revele sua carga poética. Outras denominações da gravura em metal podem ser encontradas, tais como impressão a entalhe, impressão funda; côncava ou a encavo, que abrange toda gravura cuja matriz de metal tenha os sulcos cavados.

No processo denominado calcogravura para denominar a estampa, o termo calcografia, ou talho doce, se refere ao processo, e advém da soma das palavras *chalcós* e *grafó*, cobre e grafia em grego, respectivamente. A impressão em oco acontece mediante o acúmulo de tinta nos sulcos gravados da superfície que cria a imagem. A superfície intacta ao redor repleta de tinta deverá ser limpa para permitir que apenas a tinta dos sulcos sejam impressos.

A despeito da chapa de cobre, matriz por excelência da gravura em metal, Jorge e Gabriel (2000, p.52) afirma que: *"É diante desta delicada superfície que o gravador deverá pôr à prova as suas possibilidades e penetrará na profundidade da matéria, e verá assim refletidos os seus próprios gestos"*.

Durante a impressão, o papel úmido suga a tinta dos entalhes, absorvendo-a e revelando a imagem gravada. Os sulcos na gravura em metal podem ser feitos de dois modos: primeiro, por incisão direta de meios mecânicos: por traço, a buril, ponta seca, *roulette* e quando imprime valores-texturas, maneira negra, e segundo, pela ação de mordentes, ácidos e meios químicos: água-forte, água-tinta, lávis e demais águas-tintas de grão, de sal.

Dentre os processos acima, destacamos a água-forte e a ponta seca.

Água-Forte é o nome dado primitivamente ao ácido azótico ou nítrico que sucedeu a gravura a buril. A água-forte surgiu na gravura como uma maneira de possibilitar ao artista mais comodidade e segurança na produção das talhas, já que a gravação indireta se processa por meio do ácido em uma chapa previamente vedada com verniz ou cera, na qual é gravado o desenho feito com uma ponta seca. Nas partes descobertas pelos sulcos da ponta seca se processa a corrosão, feita em várias etapas, por meio de vários banhos de ácido, os quais resultarão em diversos tons da gravura, registrando os traços principais da composição.

A ponta seca [fig.01] é a mais utilizada de todas as técnicas de gravura em metal. O termo ponta seca se aplica à técnica executada com uma ponta de aço aguda, usada para gravação de desenhos sobre uma chapa de metal, que não possui preparação alguma de vedantes e o procedimento de cisão é direto. As ferramentas são utilizadas na posição vertical e revelam maior variedade de valores plásticos, já que o atrito da ponta sobre o metal produz linhas finas ou grossas com rebarbas laterais nos sulcos. Estas rebarbas retêm a tinta, proporcionando manchas, veladuras cinzas e tonalidades aveludadas de um negro intenso.



Fig.01: Gravação da matriz. Fonte: <http://www.arte-bonomo.com/artes/jacquelinearonis>



Fig.02: Tintagem com a boneca. Fonte: <http://www.arte-bonomo.com/artes/jacquelinearonis>

As tintas usadas para a gravura em metal têm a indicação "TD", de talho doce, que se refere ao talho do cobre, dócil, ou seja, de talho fácil. As tintas talho doce não podem conter óleo de linhaça em demasia, nem vernizes ou solventes como querosene, gasolina ou terebintina que mancham o papel. O processo de tintagem consiste na colocação da tinta na chapa gravada aplicando-a com a boneca, devendo atingir toda a superfície, para que a cor fique uniforme.

A boneca [fig.02] permite que a tinta penetre bem os sulcos da matriz gravada sem riscar as matrizes, para que as talhas fiquem bem cobertas de tinta e a superfície bem limpa. A cor, clara ou escura da impressão, se dará conforme a limpeza da chapa, que deve ser feita com um material que não venha a riscá-la, como tecidos de algodão ou jornal.

O papel deve estar levemente úmido [fig.03] ao iniciar-se a impressão. Os papéis mais utilizados para impressão são: o *rives*, *arches*, *ingres*, *marais* e *rosa spina*. Os papéis de gramatura acima de 300mg devem ficar mais tempo na água para que a goma não atrapalhe a impressão, dificultando a absorção da tinta.

Uma tintagem perfeita, a limpeza da chapa, a qualidade do papel e sua umidade, além da qualidade da tinta e a graduação da pressão na prensa, são fatores que podem colaborar na obtenção de uma gravura ideal para aquele determinado projeto poético e sua estampa final [fig.04].



Fig.03: Preparação do papel úmido.
Fonte: <http://www.artebonomo.com/artes/jacquelinearonis>



Fig.04: Estampa. Fonte: <http://www.artebonomo.com/artes/jacquelinearonis>

Oportuno se torna dizer, conforme atesta Fajardo (1999, p.11), que:

[...] embora a técnica seja muito importante, uma boa impressão não depende apenas do tempo exato de reação dos ácidos. Há dias em que o gravador faz tudo corretamente, segundo as regras, e nada dá certo. A boa impressão não vem. No dia seguinte, recomeça tudo. E dá certo. O clima também influencia. Se está úmido ou seco, isso vai refletir na impressão.

Como se nota, no interior de uma oficina de gravura sempre se fará presente um trabalho indissolúvel de natureza prática, mas, também teórica. Uma rotina que envolve o trabalho, o artesanal, a reflexão e a

discussão dos resultados para que os processos acima descritos, e aqui entendidos como procedimentos técnicos, possam ser constantemente re-elaborados.

A re-elaboração destes procedimentos advém do amadurecimento do gravador que entende e valoriza o fazer poético em harmonia com o técnico. Entende-se que cada aprendiz demanda um tempo diferente para atingir, ou não, tal amadurecimento.

Tais processos e procedimentos se apresentam numa relação dialética permanentemente pontuada pela produção de conceitos plásticos e visuais, novos conhecimentos e a descoberta de um campo de experimentação constante, favorecido pelo surgimento de outros e outros ciclos do fazer e do pensar gráficos. Como defini Bonomi (2001, p.23): *"O tempo do fazer e o tempo do pensar do gravador são uma coisa só"*.

Neste contexto, o exercício pleno da expressão gráfica de um artista ocorre na medida em que este, ao elaborar seu discurso plástico, funde técnicas, temas e materiais na forma de um produto artístico, no qual é impossível se desmembrar estes elementos sem perder a informação estética. Como afirma Freddi (1995, p.17): *"É o universo formal, que proporciona o conhecimento da poética. O binômio gráfico-poético, instaurado pela relação entre estrutura e conteúdo, refere-se à materialidade da gravura artística"*.

Tomando como base a afirmação acima, e considerando que o que se apresenta é um recorte dentro das inúmeras obras de gravura sobre metal, que poderiam servir como instrumentos didáticos na compreensão da relação entre matéria, técnica e poética, destacam-se, a seguir, breves citações sobre o universo formal de alguns artistas. Estes fazem parte de um grupo de gravadores, que por meio de suas pesquisas e liberdade poética, expandem metodologias, ampliam processos e procedimentos gráficos e abrem caminhos para o enriquecimento e desenvolvimento da linguagem da gravura.

No século XVIII, o artista florentino Francisco Bartolozzi (1728-1815), [fig.05], filho de ourives, alterou a gravura a pontado ao suprimir, como atesta Jorge e Grabriel (2000, p.66), *"[...] todas as linhas de contorno e toda a composição se exprimia pela densidade de pequenos pontos idênticos, executados pelo efeito de pequenas pancadas na chapa através de um estilete ou cinzel de ponta curta e aguda"*.

Desde o período de 1520, os artistas buscavam um procedimento mais resistente para a impressão de matrizes em metal gravadas por aguadas e ou *lávís*, tendo como base a técnica da água-tinta. Contudo, será apenas em 1765, que Jean Baptiste (1734-1781) realizará pela primeira vez a água-tinta que conhecemos hoje, assim como a água-tinta de açúcar.

Nessa técnica, em especial, se faz necessário citar a gravura de Francisco de Goya, [fig.06], conforme aduz Chamberlain (1988, p. 18): *"El artista más destacado en el panorama de la aguafuerte de finales del siglo XVII y principios del XIX – y, en realidad, desde Rembrandt – fue Goya (1746 – 1828), que uso sacar un partido excepcional a la aguainta."*

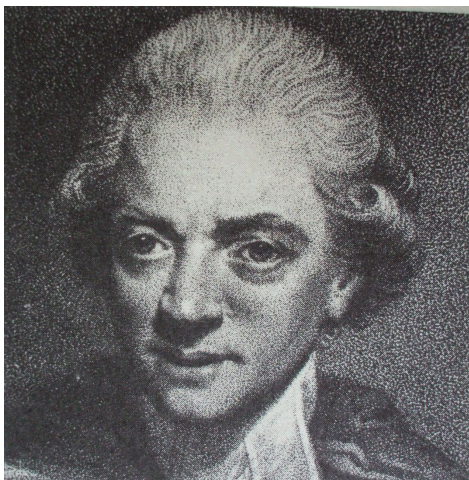


Fig. 05: Francisco Bartolozzi. *Charles Burney* (1785). Pontado 18,5 x 12,70cm. Fonte: Chamberlain (1988, p.125)

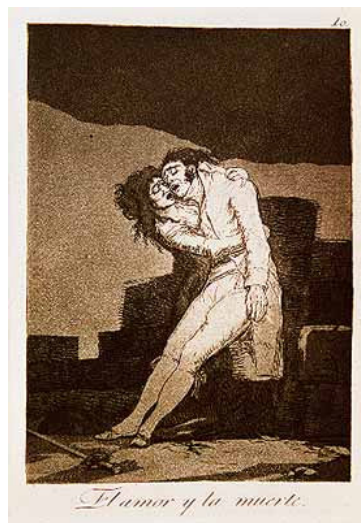


Fig.06: Francisco de Goya. *Série Caprichos - O Amor e a morte*. (1796-1799). Água-forte, água-tinta polida e buril. 21,9x 15,2cm. Fonte: Catálogo Bienal Internacional de São Paulo (1996, p.177).

Já no século XX, Rouault (1871-1958), [fig.07], como ressalta Jorge e Gabriel (2000, p.87),

[...] fez as mais diversas experiências trabalhando as suas gravuras sobre heliogravura. Servia-se do rascador e brunidor como meio autônomo, alternado com água-tinta de açúcar, com efeitos de 'roulette', ponta seca, limas e tudo o que tinha ao seu alcance com a finalidade de ferir a chapa. Estas gravuras são muito torturadas, tal como a sua pintura.

De outra forma, desde a Segunda Guerra Mundial, diversos artistas mantêm a tradição da água-forte, herdeiros dos exímios água-fortistas do século XVII, atraídos pela espontaneidade do meio, caracterizado por linhas e modelados de massas sólidas. Nesse vértice, durante o século XIX, Pablo Picasso (1881-1973), [fig.08], no entendimento de Dawson (1992, p.13-14),

[...] el principal practicante del aguafuerte [...], cuyas soberbias series de grabados, con sus líneas rápidas y rigorosas y su claridad de imagen, y con sus toros, ninfas y otras criaturas satíricas, forman ya parte de nuestro vocabulario visual.



Fig. 07: Georges Rouault. *O Circo de L'Etoile Filante* (1934). Águia-tinta colorida. 30,5 x 20,6 cm. Fonte: Chamberlain (1988, p.50).



Fig.08: Pablo Picasso. *A Comida frugal* (1928). Águia-forte. 46,3 x 37,4 cm. Fonte: Chamberlain (1988, p.26)

A despeito da gravura em metal e suas variações técnicas, Marco Buti (2002) compara os procedimentos de gravação de Piranesi [fig.09] e Morandi [fig.10] visando à distinção de métodos dentro de uma mesma lógica técnica, tais como os banhos de ácidos, denominados *morsura*. Em Piranesi, as *morsuras* são múltiplas, isto é, os banhos de ácidos são vários e segundo Buti (2002, p.18), chegam "[...] a um máximo de catorze, correspondente, portanto, a linhas de catorze tonalidades diferentes". E conclui Buti (2002, p.19):

A obra gráfica de Morandi é realizada quase dois séculos mais tarde. Ele também usa a água-forte, que praticamente não mudou desde o tempo de Piranesi. Mas sua interpretação é diferente: estudos revelaram que, em cerca de 80% de suas gravuras, optou pela *morsura* plana, isto é, um único banho de ácido. Portanto, linhas impressas de um único valor tonal.

Já na atualidade, a gravura em metal contemporânea se funde com a fotografia e com as impressões digitais, entre outras tecnologias, permitindo a elaboração de uma concepção híbrida e dilatada da gravura.

Essa relação com as demais linguagens sempre oportunizou novas experiências gráficas, mas com as novas tecnologias, as produções gráficas passaram a estimular procedimentos e poéticas que elevam suas discussões conceituais e seus possíveis sentidos para além do conhecimento técnico e dos limites da imagem como múltiplos.



Fig.09: Piranesi. *Ruínas do Templo de Castor*. Águas-fortes e buril. 40,9 x 57,7cm. Fonte: Filho e Botelho (1981, p.52).



Fig. 10: Giorgio Morandi. *Large Still Life with Coffeepot* (1933). Águas-fortes e buril. 29.7 x 39 cm. Fonte: http://www.abstractart.com/abstraction/12_Grnfthrs_fldr/g031a_morandi.html

Contudo, a relação com as novas tecnologias parece não apresentar soluções equilibradas sobre esta complexa relação. Nesse sentido, Alves (2007, p.137-138) destaca:

É relativamente comum em textos críticos ou em discursos de artistas, a tentativa de esclarecer os complexos e híbridos procedimentos para a execução do trabalho. Tamanho destaque dado para o ineditismo dos meios que a técnica ou o suporte, em alguns momentos, tende a se tornar o fim último do trabalho. De modo análogo, mais atual ou 'contemporânea' seria uma gravura quanto mais recentes e inovadores fossem os meios utilizados para sua execução e impressão. O novo, como um valor em si, torna qualquer gravura que utilize técnicas tradicionais obsoletas, excluindo-a do campo da arte contemporânea e transformando-a, contraditoriamente, em refém da técnica.

No referido contexto em que a gravura dialoga com as novas tecnologias como recurso, convém situar a obra de alguns artistas brasileiros, que se relacionam com as novas tecnologias sem se tornarem reféns da técnica. Trata-se de Anna Bella Geiger, Dora Longo Bahia, Ernesto Köller e Caetano de Almeida.

Anna Bella Geiger, pesquisa, entre outras técnicas a serigrafia sobre fotocópia colada sobre papel. Dora Longo Bahia, Ernesto Köller, Mônica Mansur e Isis Braga [fig.11], se destacam por seus processos de impressão digital.

Ao passo que, Caetano de Almeida [fig.12] lança mão de apropriações e manipulações de imagens junto ao repertório visual da história da arte, para apresentar suas imagens a partir de técnicas de reprodução e impressão em baixa qualidade, o que torna seu trabalho uma

referência nas artes gráficas atuais. Sua obra evidencia as cores contrastantes e a imagem reticulada para discutir o estatuto da imagem na cultura contemporânea.



Fig.11: Isis Braga. *Mapa 19* (s/data). Imagem digital, plotagem. Fonte: <http://www.tce.rj.gov.br>



Fig. 12: Caetano de Almeida. *Sem Título* (1996). Litografia. 27,5 x 19,6cm. Fonte: Alves e Sant'anna, (2007, p.75).

3. A linguagem da gravura em metal – pensamento visual.

O desenvolvimento e a composição plástica de uma gravura são acompanhados de uma intensa atividade mental que se caracteriza como a expressão de um pensamento visual, já que é composto essencialmente dos conceitos do artista e suas relações com o mundo.

Alguns gravadores desenvolvem a linguagem da gravura em um elevado grau de complexidade técnica e poética, que segundo Bonomi caracterizam aquilo que há de mais intenso na gravura: a essência gráfica da imagem relacionada ao tipo de pensamento visual que a atividade gráfica gera. Bonomi (2001, p.23) esclarece:

O pensamento visual do gravador é tão peculiar que a utilização de ferramentas 'novas', ou não, não altera sua qualidade de imagem, que essencialmente será sempre de natureza gráfica mesmo se ele sair para outros meios, como projeções, instalações.

Contudo a realização dos procedimentos técnicos que envolvem a materialização de uma idéia requer um grau de disponibilidade do gravador, pois exigem disciplina, atenção e dedicação, as quais serão brindadas ao



final com a estampa. A respeito da relação entre o conhecimento técnico e o projeto poético, aduzem Buti e Letícia (2002, p.11):

Há trabalhos que devem ser realizados com precisão mecânica, outros exigem a colaboração sensível de uma equipe, alguns só adquirem sentido se executados pessoalmente pelo artista. Quando algo precisa ser materializado, exige-se certo grau de conhecimento técnico. Esse grau é determinado pela necessidade de realização da obra, suas qualidades e sua adequação ao pensamento do artista.

O gravador compreende que a técnica é sua aliada e sabe dar valor tanto aos processos de gravação da matriz, quanto ao resultado final das estampas impressas. Mas, quando se está aprendendo a arte da gravura os aspectos técnicos podem ser subestimados pelo aprendiz e o resultado plástico ficará comprometido. Ou ainda, poderá ocorrer à supervalorização dos procedimentos técnicos, deixando-se de lado os aspectos poéticos. Tanto na primeira situação quanto na segunda o aprendizado pode ficar comprometido.

Assim, o que se busca e se propõe ao aluno, é um equilíbrio entre o fazer artístico e pessoal do aprendiz e o rigor dos procedimentos técnicos. A primeira reflexão diz respeito à prática pedagógica, na qual a exigência técnica se volte para as características da linguagem da gravura, seu ferramental, mas com ênfase para estímulos que levem o aluno a um pensamento poético, a fim de promover um processo criativo de fato. Entre estes estímulos podem estar o incentivo constante à pesquisa teórica, preparação de projetos gráficos e o retorno à matriz, à obra, a fim de corrigir possíveis falhas detectadas na impressão final da estampa.

Tal prática pode ser observada num depoimento da artista e educadora Renina Katz. Em entrevista ao artista Feres Khory e à Ana Regina Carrara, coordenadora do Núcleo de Projetos Educativos do Itaú Cultural, Katz descreve a rotina de um artista gravador e da atividade gráfica como outra qualquer, que exige disciplina, estudo e reflexão para resultar em produção de conhecimento. Questionada quanto ao modo como entende o papel do professor de arte, Katz (2001, p.14-15) afirma:

Você vai ensinar aquele indivíduo a perceber o que ele tem para dizer e dar-lhe condições. Se passei por uma experiência, eu passo as informações que tenho, as dificuldades que tive, para ele queimar etapas, mas é ele que vai desenvolver a própria vocação, as próprias tendências. Dou-lhe um conjunto de instrumentos, não são só instrumentos, são instrumentos para refletir, para pensar. Aponto coisas que se pode desenvolver do ponto de vista do olhar assim como da audição. Ele vai fazer o que quiser [...] e para isso precisa ser instrumentalizado.

Igualmente, não se pode perder de vista os procedimentos técnicos, pois serão os responsáveis pelo bom empreendimento e sucesso dos projetos poéticos dos alunos. Na mesma entrevista, citada acima, Katz (2001, p.13) relata:

[...] qualquer atividade artística, como qualquer outra atividade, exige concentração, precisa de tempo para ir esquentando, precisa de reflexão, e não pode ser na base do acaso e não se pode esperar que venha ajuda de fora. A ajuda é sempre de dentro, e isso cria uma disciplina. É como o pianista que deixa de trabalhar pelo menos umas quatro, seis horas por dia, ele não dá um concerto decente, não consegue. Com as artes visuais e com a gravura, que tem procedimentos um atrás do outro, muito lentos, se não houver o mínimo de disciplina, não dá certo. A disciplina não é uma coisa que prende a imaginação, ao contrário, quanto mais se disciplina mais você vai conhecendo as técnicas e vai ter tempo para experiências novas, para errar, para acertar, para refazer.

O fato de não se conhecer o resultado final até que se imprima a estampa, é outro fator considerado pelos gravadores como causador de ansiedades e frustrações na elaboração da matriz em metal. Contudo, se for bem articulado pelo professor de gravura este fator pode se tornar um elemento de descobertas e agradáveis surpresas. Como se sabe, a gravura possui seus próprios códigos e circula entre os procedimentos da escultura e do desenho, entre esculpir e grafar, e o fazer artístico que a empregue como poética deve acessar estes códigos para acessar todo um processo que tem um fator complicador: a falta de resultado imediato.

O artista quando grava não tem certeza do resultado e esta característica da linguagem da gravura é um dos fatores que a torna ao mesmo tempo um fazer reflexivo de grande exigência intelectual e sensível. Um trabalho legítimo com gravura requer a educação da sensibilidade às qualidades e reações específicas dos materiais, que quase sempre não são verbalizáveis. O gravador trabalha com probabilidades e nunca com certezas, conforme aduz Buti (2002, p.16):

Trabalha-se por antecipação, procurando controlar um fenômeno que só se realizará plenamente no futuro. Cada lance da gravação implica uma cadeia de outros, em busca de uma estrutura visual sujeita às variáveis da tinta, dos processos de entintagem e impressão e das qualidades dos papéis. O que parecia estritamente manual, observado internamente, revela também uma analogia com o xadrez. Sem conhecer suas regras e a estrutura de pensamento que o determinam, tomaremos o mero deslocamento de peças pelo jogo.

Portanto, as reflexões contidas neste artigo visam contribuir para que professores e alunos, gravadores, compreendam o que vivenciam e experimentam ao se apropriar da linguagem da gravura em metal como um

processo de pensamento visual. Contudo as pesquisas realizadas, em parte, por meio de entrevistas com artistas gravadores contemporâneos, apontam que a questão técnica da linguagem gráfica definitivamente não se sobressai à artística, quando se propõe a elaborar de fato um pensamento poético.

Ademais, o contrário poderá resultar em trabalhos esteticamente fracos e destituídos de sentido, produtos de uma mecânica de reprodução de procedimentos técnicos. Assim, o trabalho no ateliê de um gravador ganha forma própria, única, quando o que se produz transforma os procedimentos em conhecimento e ações específicas, conforme aduz Mubarac (2006, p.96):

Se entendermos o *métier* não mais como um conjunto de instruções artesanais tradicionais, mas sua problematização podemos aliar à sua noção as faculdades pelas quais o artista faz justiça às suas concepções. No interior do ateliê haverá um trabalho indissolúvel, de natureza teórico-prática, onde a artesanidade e sua constante reelaboração estão numa dialética permanentemente pontuada pela produção de conceitos, que reiniciam outros ciclos do fazer. O *métier* põe os limites contra a infinitude das obras, coloca a idéia no cerne da manifestação do fenômeno.

Tempo, espaço, imagem e técnica ganham uma forma necessária para que se atinja a linguagem gráfica, por meio de atividades que não são possíveis de serem alteradas radicalmente. Como o manuseio da prensa e ou os métodos de entintagem que acabam se tornando uma mistura entre o modo tradicional e o modo de fazer próprio do artista e de suas pesquisas com as técnicas. Surge assim um trabalho que pede desde o espaço físico, o atelier e seus instrumentos e técnicas, até um espaço mental, de construção do pensamento poético.

A oficina de gravura além de ser o local do exercício da materialidade, torna esta mesma materialidade parte visível de uma reflexão laboriosa, que requer disponibilidade por parte do artista.

Todo material possui vida própria, reage e assimila as intervenções do artista de diferentes maneiras. Esse embate com o material na maioria das vezes causa estranhamento ao gravador aprendiz, que não aceita as resistências do material, suas particularidades e o abandona antes mesmo de ver algum resultado.

Em outras palavras, os procedimentos técnicos específicos da linguagem gráfica não são mais simples acumulação de meios e sim a sedimentação do esforço de tradução da poética em materiais e de matéria em fonte de invenção, criação. Invenção que só o processo de reflexão e de exercício de um pensamento poético pode revelar e aperfeiçoar, amadurecer para depois transcender a própria questão racional, que em parte possibilitou sua expressão.

A oficina de Gravura, independentemente, de sua escala, simplicidade ou sofisticação de equipamentos é o lugar privilegiado para o artista, onde

se alternam os planos de conhecimento e os da construção do trabalho artístico, que neste caso, norteiam os meios da gravura, seus processos e sua história.

Convém ressaltar que a gravura em metal contemporânea é herdeira das transformações que as novas tecnologias diariamente trazem às linguagens artísticas, como a fotogravura, *xerographic art*, *offset* e impressão digital. Neste sentido, o atelier do gravador de hoje é tributário de um outro atelier, em suspensão, que reverbera de maneira especular os instrumentos e objetos feitos e usados nesta linha tensa da tradição gráfica como possibilidade de investidura, subversão, superação, exatamente via as propriedades da operação poética.

Um confronto diário entre a tradição e as novas tecnologias, entre o uso clássico do ferramental e o hibridismo das linguagens contemporâneas. Os procedimentos da gravura em metal, a ponta seca, os ácidos da água-forte e o breu da água-tinta, a matriz de cobre vermelho. Gravação por corte direto, por corrosão ou a *laser*, e sua impressão, como fruto e espelho da ação do gravador, enfim serão sempre objetos móveis, processos em constante transformação.

Em suma, como se nota, os resultados obtidos pela pesquisa apontam para a necessidade constante de esclarecimentos e conscientização dos gravadores aprendizes quanto às especificidades da linguagem gráfica. Vislumbrando a projeção de um processo constante entre o fazer e o pensar poético, em que a linguagem e o pensamento visual gráfico ocorram ao mesmo tempo, juntos, fazendo da linguagem da gravura em metal um processo de pensamento visual.

4. Referências

ALVES, C. Reprodutibilidade e democracia: reflexões sobre o Clube de Gravura do MAM, sua história e o sistema da arte. In: ALVES, C.; SANT'ANNA. (org.) **Clube de Gravura: a História do Clube de Colecionadores do MAM**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007. 192p.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Catálogo da XXIII Bienal Internacional de São Paulo – Salas Especiais. Nelson Aguilar (curador). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996. 516p.

BONOMI, M. O Trabalho do Artista: depoimentos e experiências. In: **Caixa de Cultura**: Gravura. Palestra apresentada no Seminário Gravura, História, Técnica e Linguagem. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.p.22-29.

BUTTI, M. A Gravação como processo de pensamento. In: BUTTI, M.; LETYCIA, A. (orgs.). **Gravura em metal**. 1ª. ed. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 15-20.

BUTTI, M.; LETYCIA, A. (orgs.). **Gravura em metal**. 1ª. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

CHAMBERLAIN, W. **Manual de Aguafuerte y grabado**. Madrid: Hermann Blume, 1988, 197p.

DAWSON, J. **Guia Completo de grabado e impression: técnicas y materiales**. Tradução de Juan Manuel Ibeas. 1ª. ed. México: Fondo de Cultura Econômica, 1992.

FAJARDO, E.; *et al.* **Oficinas: gravura**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999, 144p.

FREDDI, H. **Natureza gráfica poética da Gravura em metal contemporânea brasileira, 1980 – 1994**. 1ª. ed. São Paulo: E. UNESP, 1995. 237p.

FILHO, M.; BOTELHO, C. **Introdução ao conhecimento da gravura em metal**. Rio de Janeiro. PUC, 1981.65p.

JORGE, A.; GABRIEL, M. **Técnicas da Gravura Artística**. Xilogravura, Linóleo, Calcografia, Litografia. 2ª. Ed. São Paulo: Livros Horizonte, 2000. 132p.

KATZ, R. Renina Katz. In: **Caixa de Cultura: Gravura**. Entrevista especial concedida a Feres Khoury e Ana Regina Carrara. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.p.13-21.

LUZ, A. A. O Atelier de Gravura da Escola de Belas Artes. In: GUADALUPE, D. **1981 – Gravura: a bela arte**. Rio de Janeiro: D. Guadalupe, 2007. 108p.

MUBARAC, C. **Notas sobre incisão**. Gravura e colagem. (2006). Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars7/mubarac.pdf>> Acesso em 28 fev. 2008.