



Figura 37 - *Mar Revolto*.

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

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

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

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



Figura 38 - da série *O Grande Duelo*.

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

4.2 O LIVRO

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

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

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

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



Figura 39 - *Episódio Relicário*.



Figura 40 - *Episódio Relicário* (detalhe).

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

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



Figura 41 - *Valise de Guardados*.



Figura 42 - *Valise de Instruções*.

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

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

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

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

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

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

A criação deste livro de estampas poderá ser comparada quase a um objeto escultórico, assim como os antigos incunábulo³², cheios de requinte e ostentação, onde o ornamento e o esplendor predominavam no objeto.

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

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

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

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

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

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

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

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

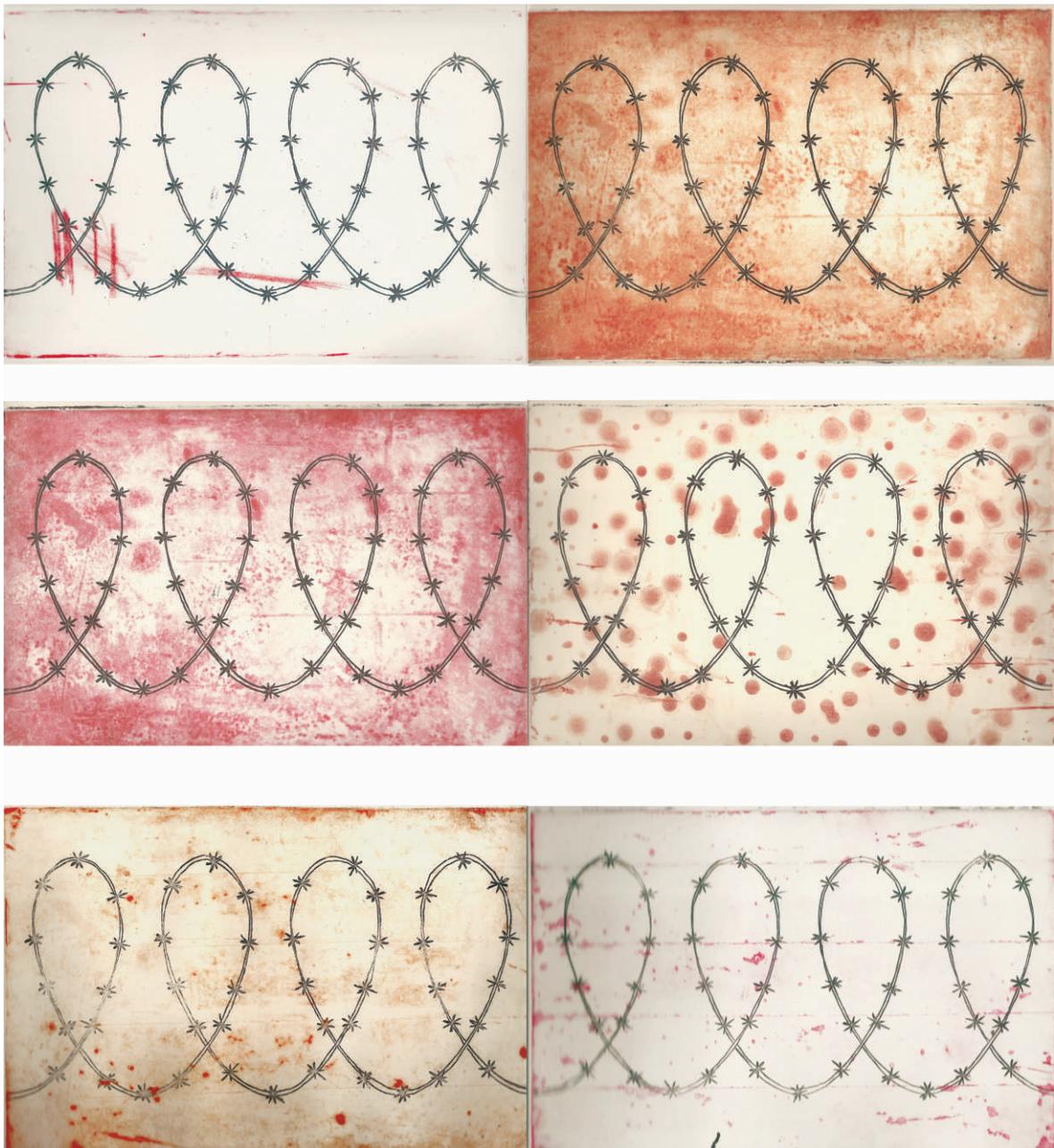


Figura 43 - *O Livro*.

5 O PROCESSO GRÁFICO

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

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

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

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

5.1 A ARTE DA PRENSA

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

5.2 A ARTE DA IMPRESSÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3 O GRÁFICO

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

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

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

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

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

A atividade gráfica exibe uma face técnica e material muito vistosa. Um atelier de gravura tem numerosos equipamentos, prensas, e uma série de atividades manuais em andamento. Um observador desavisado, que não conhece bem o sentido daquelas operações, é facilmente levado a supervalorizar o aspecto técnico, que se exibe com tanta intensidade. (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 16)

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

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

5.4 NOTAS DE ESTÚDIO

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

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

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

5.4.1 Matriz de Poliestireno

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

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

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

³⁶ Cola artesanal feita através do composto de várias árvores.

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

5.4.2 Gravura em Metal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4.3 Xilografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4.4 Conservação do papel

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

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

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

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

6 CONCLUSÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GRILO XILOGRAVURAS. São Paulo: Circo editorial, 1985.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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