

BEATRIZ BASILE DA SILVA [RAUSCHER 19]

XILOGRAVURAS SECAS:  
O ESTUDO DE  
UM MEIO DE LINGUAGEM

Dissertação apresentada à  
Universidade Estadual de  
Campinas para obtenção do  
Grau de Mestre em Artes  
junto ao Instituto de Ar-  
tes.

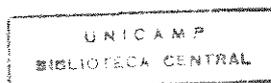
Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por BEATRIZ BASILE  
DA SILVA RAUSCHER  
e aprovada pela Comissão Julgadora em

21/08/93  
[Assinatura]

Orientador: Prof. Dr. Bernardo [Caron], 19

Campinas

1993



## AGRADECIMENTOS

Ao orientador deste trabalho, Prof. Dr. Bernardo Caro.

À Prof<sup>ª</sup>. Dra. Fúlvia Gonçalves.

À Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Elizia Borges.

Ao Prof. Dr. Paulo Laurentiz (*in memoriam*).

Aos colegas, professores e técnicos do Instituto de Artes da UNICAMP, em especial à Madalena Bueno Causo.

Aos alunos, professores e técnicos da Universidade Federal de Uberlândia.

Ao Alexandre P. França pelo sensível e eletrônico olhar sobre *Xilogravuras Secas*.

Ao Fernando, Paola e Leonardo por todo apoio material e emocional.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr.



Prof. Dr.



Prof. Dr.

Campinas, 31 de Agosto de 1993

## RESUMO

Xilogravuras Secas é um conjunto de gravuras que tem como principal qualidade constituir-se de um meio inusitado de linguagem plástica. Seu principal elemento expressivo é o significado auto-referente. Decorre do estudo da história da xilogravura, em enfoque funcional, expressivo e técnico.

Compara a xilogravura com outros meios de reprodução da imagem gráfica e, para tanto, expõe os procedimentos utilizados na indústria gráfica e aborda a xerografia como meio de reprodução e linguagem expressiva.

Expõe os aspectos comuns e divergentes entre eletrografia e xilogravura, cuja ênfase se dá no caráter marginal, experimental, multiexemplar e poético de cada um dos meios.

Analisa as relações entre arte e técnica e introduz, sob o título "Xero/xilogravura", a proposta de associação destes meios que é a matéria do estudo. Ela se apresenta como solução aos problemas técnicos e expressivos apresentados pelas diferentes linguagens frente às tecnologias empregadas pela arte do nosso tempo. Desta associação surge uma nova xilogravura que é, ao mesmo tempo, um terceiro meio, um híbrido resultante do diálogo que se instala entre as poéticas destas duas linguagens.

As imagens resultantes apresentam, portanto, uma qualidade especial; envolvem ainda uma ambigüidade de percepção pela não codificação do meio (artes artesanais e artes industriais); o choque entre suas características materiais (madeira/quente em oposição à imagem eletrográfica/frio); a contradição entre a funcionalidade da xerografia e o obsoleto da xilogravura; a oposição entre procedimentos (processo artesanal de gravação da imagem e processo eletromecânico da reprodução de exemplares) e o antagonismo de significados, através da referência aos signos excêntricos das sociedades primitivas (pelo uso da madeira) e os signos da sociedade industrial (pelo uso da máquina).

O novo meio de linguagem plástica que este estudo vem propor se auto-referencia no domínio das imagens configuradas; o objeto representado é a madeira, e o principal elemento compositivo é a repetição pela acumulação e redundância. Há, ainda, em Xilogravuras Secas, a destruição da idéia de gravura como categoria artística tradicional provocada pelo choque das linguagens.

A pesquisa ainda discorre sobre as etapas do processo criativo, procedimentos utilizados, análise das características particulares de cada série de trabalhos e inclui reprodução das gravuras.

## ABSTRACT

Xilogravuras Secas is a set of engravings that has as main quality the constitution of an entirely new media of plasticity. Its most important element of expression is its auto-reffering meaning. It comes from xylograph history, in a functional, expressive and technical view.

It compares xylograph with other means of reproduction of graphic images and, to this extent, it shows the proceedings utilized in the graphic industry and takes xerography as a media for expressive reproduction.

It exposes the common and divergent sides between electrography and xylography which enfasis is put on the marginal, experimental, multifeatured and poetic characters of each of these media. It analyzes the relations between art and technic and introduces, under the title Xero/xilogravura, the proposal of associating these media, which is the objective of the study. It comes as the solution to the technical and expression problems shown by each of the different media languages in face of the technology applied to art in our times. From this association comes out a new xylography that is, at the same time, a third means, a hybrid, resulting from the dialog that sets forth in mid of the poetics of the two media languages.

The images that come out, then, show a special quality; they also take an ambiguity of perception because of the non-coded media (artisans' arts and industrial arts); its colliding material characteristics (hot/wood opposed to cold/electrography); the contradiction between the functionality of xerography and the obsolescence of xylograph; the opposition of proceedings (artisans' processes of image engraving and the reproductive electro-mechanical method) and the antagonism of the meanings, through the references to the excentric signs of the primitive societies (using wood) and the signs of industrial society (using machine).

The new media for plasticity that this study brings up is auto-reffered in the domain of configured images; the object represented is wood and the most important element is the repetition by accumulation and redundance. There is still in Xilogravuras Secas the destruction of the idea of engraving as an artistic traditional category brought by the collision of media languages.

The research also describes over the steps of the creative process, utilized processes in the analysis of particularities of each series of works and includes the reproduction of the engravings.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	007
PARTE I - RETROSPECTO HISTÓRICO .....	015
1. Antes da Imprensa (Do Meio) .....	016
2. Gravura e Artes Gráficas (Da Função) .....	029
3. Xilogravura Artística (Da Expressão) .....	043
4. Linguagem Xilográfica (Da Linguagem) .....	049
PARTE II - TÉCNICA, ARTE E NOVOS MEIOS .....	060
1. Arte x Técnica, Arte + Técnica, Arte = Técnica .....	061
2. Técnica e Técnicas .....	081
3. Gravura como Objeto-Modelo .....	092
4. Linguagem Xerográfica .....	100

PARTE III - XERO/XILOGRAVURA .....	104
1. Aspectos Comuns entre Xero e Xilogravura: O Carácter Marginal .....	105
2. Antecedentes às Xero/Xilogravuras .....	117
3. Xero/Xilogravura: A Proposta de uma Nova Linguagem ..	120
4. Xilogravuras Secas: Estudo de um Meio de Linguagem ..	129
PARTE IV - AS XILOGRAVURAS SECAS .....	154
1. A Gravação: Descrição das Matrizes .....	155
2. A Impressão: Descrição das Máquinas .....	164
3. A poética: Análise Formal das Séries .....	178
4. Xilogravuras Secas: Apresentação .....	192
Antecedentes: Dublê de Corpo .....	193
Máscaras .....	196
Gestos e Marcas .....	215
Tempo Gravador .....	227
BIBLIOGRAFIA .....	255

## INTRODUÇÃO

Fundamentada principalmente no fazer, esta pesquisa é uma reflexão sobre o meu trabalho plástico, constitui-se, portanto, em um exame do próprio conteúdo deste fazer por meio do entendimento e, ao mesmo tempo, o trabalho realizado é a conclusão desta reflexão. O objeto de estudo é a xilogravura, meio de linguagem gráfica e expressão plástica, cujo resultado é um conjunto de trabalhos elaborados sob o título *Xilogravuras Secas*.

*Xilogravuras Secas*, em seu estudo, é a proposição de um novo meio de linguagem plástica, resultado da soma de outros dois: Xilogravura e Xerografia. Trata dos problemas da multiexemplaridade intrínseca da gravura e de como esta pode ser encarada na contemporaneidade. Discute, então, a problemática do obsoletismo das técnicas da gravura em sua vocação democrática, que não mais se realiza nos dias de hoje.

Apresenta-se como um conjunto de trabalhos composto por três de gravuras, que revelam um processo de investigação estética através da criação, sendo que a última das sé-

ries é a síntese da jornada empreendida.

Considera, como ponto de partida especulativo-conceitual-poético, a linguagem xilográfica, e a linguagem xerográfica como solução para os problemas técnicos do fazer e os da abrangência dos meios de multiplicação da imagem gráfica nas artes plásticas. Questiona o limite de caracterização dessas duas linguagens que, pela associação, determina uma terceira, que as ultrapassa e subverte.

É resultado de experiências práticas com matrizes e máquinas reprodutivas, questionando criticamente a xilogravura em todas as etapas (gravação, impressão e multiplicação) do seu sistema técnico em processo tradicional:

A gravação, como momento da criação da imagem, é questionada em seu enfoque tradicional. Esse questionamento se dá a partir da ênfase na materialidade da gravura em madeira, que resulta na não-gravação. A madeira torna-se sujeito da representação, não deixando, portanto, espaço para a criação de uma forma além da já determinada pela materialidade.

Questiona a impressão em suas regras técnicas e materiais ortodoxos e do passado que, de processo moroso e quase nada inventivo, deixa pouca possibilidade de participação do artista de forma ativa e inventiva nesse estágio do trabalho. A solução que Xilogravuras Secas apresenta dá-se pela associação da xilogravura ao método da xerografia, que permite a criação da imagem no momento da impressão e promove a

multiplicação de um modo rápido, acessível e de pouco esforço.

Partindo da premissa de que a multiplicação caracteriza a gravura como meio da arte de apreciação coletiva, Xilogravuras Secas promove uma crítica às duas vertentes de atuação pelas quais a gravura é tratada no presente; a primeira, que se submete às normas de edição, privando o artista de liberdade quanto aos modos de edição e de levar a difusão em sua arte às mais amplas possibilidades; e a segunda, que privilegia o caráter inventivo em prejuízo da quantificação, tornando, assim, edição e invenção incompatíveis. A xerografia dá à gravura uma maximização da multiplicação e ainda permite que esta se torne uma etapa do trabalho que induz à transformação. Xilogravuras Secas rompe com as normas de ação impostas ao artista-gravador, promovendo desdobramentos para determinada imagem/matriz que permite um seqüência de edições diferentes a partir de uma mesma matriz.

Xilogravuras Secas, portanto, tem origem no fazer xilográfico, mas o subverte. Ao mesmo tempo é um elogio à velha técnica, à medida que é a própria madeira multiplicada, que protagoniza o trabalho, propõe uma práxis criativa aos processos de impressão e, ao mesmo tempo, promove a potencialização da multiplicação.

Xilogravuras Secas traz, ainda, a auto-referência na poética de sua linguagem; é resultado de um pensamento plástico que enfoca o próprio código, quando este código é um

sistema de multiplicação, e sua substância material é a madeira impressa. O meio de linguagem plástica que este estudo vem propor se auto-referencia no domínio das imagens configuradas; o objeto representado é a madeira, e o principal elemento compositivo é a repetição pela acumulação e redundância.

Traz também, em sua poética, um sentido de ambigüidade pelo choque de codificações internas dos meios que a compõem, resultando em uma terceira materialidade, que evoca uma relação dialética entre arcaico e moderno.

Quanto às referências com o fazer na história recente da arte, torna-se mais perceptível em Xilogravuras Secas o expressionismo. Fonte que elejo por afinidade poética - em sua abordagem da xilogravura como linguagem da arte - que propõe um retorno às técnicas primitivas de expressão. Esse interesse culmina na influência, sobre meu trabalho, das tendências "matéricas" da arte da segunda metade de nosso século.

Traz, ainda, referência ao trabalho de Warhol e de idéias colocadas pela Pop Arte, no uso da imagem que se repete como elemento compositivo - que a reduz à comunicação do próprio meio através do qual é criada - e da visão fragmentária decorrente das situações geradas pelo cinema e fotografia.

Em sua fundamentação teórica, este estudo trata, inicialmente, da história da xilogravura, que será tomada como

base de toda a discussão que justifica as *Xilogravuras Secas*.

A Parte I, portanto, se divide na abordagem de quatro aspectos essenciais para a compreensão e leitura das *Xilogravuras Secas*. A primeira trata a gravura como meio de multiplicação da imagem gráfica, levando em conta as transformações ocorridas nos procedimentos técnicos utilizados em xilogravura. Trabalho, aqui, a partir de dados e conceitos de historiadores dessa sintaxe visual, em que foi possível traçar um paralelo entre a abordagem de Chamberlain e Dawson - autores que vêem a história da xilogravura como desenvolvimento de um meio de caráter expressivo e valor estético em busca de tornar-se uma arte em si mesma - em oposição à de Ivins Jr., que aborda os antigos impressos do ponto de vista estritamente funcional: seu surgimento e desenvolvimento como comunicações gráficas exatamente repetíveis.

O segundo aspecto traz uma discussão sobre as funções da gravura - prática e estética - que conclui nas idéias de Benjamín sobre reprodutibilidade técnica em arte. Suas idéias contribuem para o entendimento da gravura como precursora de uma transformação no caráter geral da arte, que chega às vias de fato com o surgimento da fotografia: a divisão entre os objetos artísticos individualizados e únicos e os que se dirigem às pessoas de modo coletivo, determinando uma nova função à arte.

A expressão, como principal característica da xilo-

gravura moderna, é discutida como terceiro aspecto de seu histórico, através da análise da obra dos precursores na Europa e no Brasil. Esse caráter expressivo é tratado como decorrente do obsoletismo prático da xilogravura que será considerada, a partir daí, em função de uma intenção estética.

O quarto capítulo discute a linguagem xilográfica. Abrange uma reflexão sobre arte como linguagem, tomando como parâmetro de investigação a semiologia, através das idéias de Dufrenne e a idéia de materialidade como caracterizadora das linguagens da arte em Ostrower. Conclui com uma análise a respeito da volta à xilogravura, processada pela arte moderna, tendo como base de fundamentação as idéias de Baudrillard, examinando, portanto, a xilogravura em sua dupla condição: instrumento e signo, meio e expressão.

Interessam também à fundamentação teórica de Xilogravuras Secas conceitos sedimentados sobre arte e técnica, que reúnem na segunda parte deste estudo.

No primeiro momento, lanço mão das teorias da heterogeneidade da arte e da técnica nos séculos XIX e XX, através de Francastel, que discute e analisa a posição dos autores Laborde, Cole, Giedion e Mumford sobre a questão. Justaposto, ainda, às idéias colocadas por Francastel, o enfoque do problema nos nossos dias através de Subirats, que se opõe a este afirmando uma visão de conflito entre arte e técnica.

Em "Técnica e Técnicas", segundo capítulo da Parte II, enfoco o problema das técnicas próprias da arte através

da visão de Argan sobre a crise da historicidade intrínseca da arte. é a partir das suas idéias que fundamento o capítulo seguinte sobre a posição da xilogravura como técnica artística no contexto da arte contemporânea.

Encerrando a Parte II deste estudo, trago ainda a exposição da xerografia considerada como meio contemporâneo de linguagem da arte em sua dupla via: meio de reprodução e linguagem expressiva.

é na parte III, sob o título "Xero/Xilogravura", que exponho os aspectos comuns e divergentes entre a eletrografia e a xilogravura, cuja ênfase se dá no caráter marginal, experimental, multiexemplar e poético de cada um dos meios. Exponho, a seguir, as relações entre Xilogravuras Secas e meus trabalhos anteriores para, posteriormente, discorrer sobre o processo criativo e reflexivo, o qual me levou à proposta de uma nova linguagem.

Está no quarto capítulo a fundamentação teórica que diz respeito ao estudo de um meio de linguagem que Xilogravuras Secas propõe. "Xero/xilogravuras" apresenta-se como solução aos problemas técnicos e expressivos apresentados em uma das linguagens que a compõe frente às tecnologias apresentadas pela arte hoje. Dessa associação, surge uma nova xilogravura que é um híbrido resultante do diálogo que se instala entre as poéticas das duas linguagens; para tanto, trabalho com conceitos de McLuhan, tratados em conjunto com a teoria da tradução intersemiótica de Plaza, e ainda retomo

vários conceitos colocados nos capítulos anteriores de forma sintética.

Na última parte, descrevo Xilogravuras Secas pelo relato de seus procedimentos de gravação e impressão seguido de uma análise formal das séries que a compõem. No primeiro capítulo, trato da busca pelo caráter xilográfico em sua essência, através da pesquisa de matrizes, enquanto no segundo, os procedimentos de impressão/copiagem, a partir do uso das máquinas, direcionam o processo de criação para soluções características da soma das linguagens xero e xilográficas.

Associo, no terceiro capítulo, a análise formal das séries às etapas do processo de criação pensando, portanto, cada uma das três séries em suas influências do fazer histórico, dos meios técnicos empregados e procedimentos formais que regeram suas composições.

Apresento, ao final, através de reprodução das gravuras, as séries: "Máscaras", "Gestos e Marcas" e "Tempo Gravador", que fazem a constelação de Xilogravuras Secas.

**PARTE I**

**RETROSPECTO HISTÓRICO**

1 -

## ANTES DA IMPRENSA ( DO MEIO )

*(...) é uma civilização da ma-  
deira, da água e do vento (...)*<sup>1</sup>  
MUMFORD

Gravação, impressão e multiplicação são as três fundamentais etapas dos procedimentos técnicos da gravura. Gravação, impressão e multiplicação são, portanto, idéias constantemente trabalhadas neste texto, e, para que se tornem claras, inicio este trabalho expondo-as a partir de um contexto histórico: a história das manifestações gráficas exatamente repetíveis.

Esta história é a história da xilogravura e nos interessa em seus aspectos técnicos sob a ótica da invenção. A aventura do homem ao descobrir materiais e meios de ação sobre as matérias para assim inaugurar "*a vinda de objetos ao*

---

<sup>1</sup> MUMFORD, L., Apud FRANCASTEL, P., Arte e técnica, nos séculos XIX e XX, Lisboa: Livros do Brasil, p. 61.

*mundo como intermediários entre o mundo e o sujeito*<sup>2</sup>.

O momento histórico tratado aqui é o momento em que o homem aprende a utilizar, de uma maneira calculada, um certo número de forças físicas do universo e é caracterizado pelo abandono progressivo da energia humana.

Interessam-nos, ainda, as implicações e conseqüências para as idéias, para o conhecimento, para a ciência e a tecnologia decorrentes do advento da repetição exata de imagens, tanto do ponto de vista funcional quanto do ponto de vista estético, sob a ótica da expressão artística.

Para tanto, trabalhamos com textos de historiadores da gravura como Walter Chamberlain<sup>3</sup>, John Dawson<sup>4</sup> e W. M. Ivins Jr.<sup>5</sup>.

Dawson e Chamberlain tratam a história da gravura como categoria artística tal qual conheceremos hoje, do ponto de vista de uma técnica de arte. Procuram, junto às manifestações gráficas multiexemplares da história, o seu momento de independência do texto impresso e da função prática. Já Ivins Jr., em "Análisis de la imagen prefotográfica", considera discutível esse tipo de investigação, segundo o qual tal linha de análise nos leva ao entendimento da gravura co-

-----  
<sup>2</sup> DUFRENNE, M., Estética e Filosofia, São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 240.

<sup>3</sup> CHAMBERLAIN, W., Manual de grabado en madera y técnicas afines, Madrid: H. Blume, 1988.

<sup>4</sup> DAWSON, J. (coord.), Guía Completa de Grabado e impresion. técnicas e materiales, Madrid: H. Blume, 1982.

<sup>5</sup> IVINS Jr., W. M. Imagem impressa v conocimiento. análisis de la imagen prefotográfica, Barcelona: G. Gili, 1975.

mo obra de arte de menor importância, inserido em um contexto de categorias artísticas que gozam de maior prestígio dentro da história da arte, enquanto sob a ótica da função, ela constitui uma das ferramentas mais importantes e poderosas da vida e do pensamento modernos. Em seu texto, aborda os antigos impressos do ponto de vista estritamente funcional, sem restrições à técnica ou ao valor estético e concebendo-os apenas como manifestações ou comunicações gráficas exatamente repetíveis.

Portanto, dos autores que trabalhamos, esses foram fundamentais por apresentarem a história dos processos de reprodução da imagem gráfica sob a ótica do objeto estético e do objeto técnico. É traçando este paralelo que pretendemos conduzir os conceitos e as informações histórico-técnicas que compõem este retrospecto histórico.

A gravura subentende a gravação, a impressão e a multiplicação, embora muitas de suas técnicas não reúnam necessariamente estes três procedimentos. Em algumas delas, não há incisão ou sulco na matriz - método técnico que a gravação supõe -; em outras, não há impressão multiplicada, como nas monotípias. Temos, talvez, como único dado fixo para definir a técnica da gravura, a necessidade de existir uma matriz e sua impressão em um suporte qualquer.

Tradicionalmente, a gravura implica uma matriz trabalhada artesanalmente e sua impressão manual ou mecânica multiplicada, porém a gravação é muito anterior a qualquer

idéia de gravura.

A gravação foi o primeiro método de registrar imagens que o homem descobriu. Os primeiros registros de conhecimento foram gravados em pedra ou barro.

Com o surgimento da escrita, foi necessária a criação de um suporte para se escrever e, antes do pincel, do papel e do pergaminho, escrevia-se gravando com ferramentas cortantes nas superfícies de que se dispunha. Portanto, a gravação surge com a necessidade de escrever, registrar fatos, documentar.

Já as técnicas de reprodução "*são um fenômeno novo que nasceu e se desenvolveu no curso da história, mediante saltos sucessivos, separados por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido*". Segundo Walter Benjamin,

*os gregos só conheciam dois processos técnicos de reprodução: a fundição e a cunhagem. Os bronzes, as terracotas e as moedas foram as únicas obras de arte que eles puderam reproduzir em série*<sup>6</sup>.

Ivins Jr. apresenta um paralelo entre a Grécia Antiga e a Idade Média do ponto de vista do surgimento de novas idéias e novas técnicas. O autor destaca que o chamado "período das trevas" pouco se dedicou à arte, filosofia e ciência, muitos, porém, dirigiram suas mentes aos problemas so-

---

<sup>6</sup> BENJAMIN, W., A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Textos coligidos/Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 5-6.

ciais, agrícolas e mecânicos.

Uma série de descobrimentos deram à Idade Média uma tecnologia e, portanto, uma lógica.

Os gregos e os romanos não criaram engenhos para substituir a mão-de-obra e valorizaram a máquina, principalmente, para o uso na guerra. Sua tecnologia baseava-se no trabalho escravo. Desprovida desse tipo de energia, a Idade Média partiu do nada. Sua grande obra foi construir uma cultura de técnicas e tecnologias, fruto de um pensamento exato e rigoroso.

Quando produziu a presença de cilindros, a prensa de platina e o molde para tipos, havia criado as ferramentas dos tempos modernos.

Os botânicos gregos, diz o autor, tiveram enormes dificuldades em seu trabalho por não encontrarem um método de apoio visual para as suas descrições. Suas imagens eram modificadas através dos copistas, resultando, então, num obstáculo à clareza e precisão de suas descrições verbais. Um grande número de outros temas sofreram a mesma dificuldade de explicação para os lentos progressos dos tempos antigos.

As técnicas revolucionárias que preencheram esse vazio se generalizaram, pela primeira vez, no século XV. Porém, a história da multiplicação das imagens e, portanto, da xilogravura, se esboça anteriormente e, em um dado momento, coincide com a história do livro, pois ambas envolvem gravação e impressão multiplicada.

Verificou-se que, das superfícies utilizadas para gravar, a madeira permite que se reproduza o relevo resultante da imagem gravada. Portanto, antes da invenção do papel, já se estampava tecidos com blocos de madeira gravados. O processo consistia em pressionar o bloco de madeira entintado, gravado sobre o tecido. O método do carimbo.

Com o desenvolvimento dos fatores materiais para a evolução da escrita, a xilogravura apareceu com a necessidade de reprodução e multiplicação de textos e imagens. São do Japão, século VIII, as gravuras mais antigas que se conhece. São textos budistas e, posteriormente, apareceram textos e imagens impressos também com o objetivo de difundir a fé budista.

Foi também no Oriente, China, século IX, que surgiu o primeiro livro impresso e datado conhecido que, pela qualidade, demonstra o perfeito domínio da técnica de imprimir e ilustrar.

A estampação foi substituída gradualmente por outro método mais lento, porém mais controlado e simples, também mais adequado ao papel. Em lugar de pressionar o bloco de madeira fortemente sobre o papel, colocava-se o papel sobre a superfície entintada do bloco e friccionava-se até conseguir-se uma impressão clara e uniforme - uma espécie de "frotage". As xilogravuras modernas, impressas à mão, realizam-se da mesma maneira.

As primeiras prensas de imprimir foram adaptações das

prensas utilizadas para retirar óleo de sementes, esmagar uvas e azeitonas. Eram de madeira e a maioria funcionava pelo princípio da pressão vertical controlada por uma rosca central, em cujo extremo inferior se colocava uma prancha lisa. Muitas das primitivas prensas de imprimir continuaram sendo utilizadas regularmente até o século XVII, e seu modelo básico não se modificou até o século XIX, em que foram substituídas por modelos de ferro.

Na Europa do século XV, com a tecnologia do papel dominada e a tinta a óleo amplamente usada na pintura, começaram a aparecer os primeiros livros impressos em substituição aos antigos manuscritos. O conteúdo da maior parte desses "livros xilográficos" era essencialmente bíblico. As ilustrações, gravadas juntamente com os textos, facilitavam a compreensão e eram impressas em folhas soltas que, posteriormente, seriam montadas em forma de livro. São também dessa época gravuras soltas com orações e imagens de santos.

Conforme Ivins Jr., as xilogravuras dos livros do século XV são, em geral, mais interessantes enquanto obras de arte que as realizadas em folhas soltas. Estas eram simples papéis com imagens para fins decorativos, porém, a maioria tratava de temas religiosos. Eram destinadas ao povo, não tinham funções informativas, muitas eram pintadas descuidadamente. Para eles, eram simplesmente imagens e não uma classe especial de manifestação gráfica, suscetível de uma reprodução exata.

O bloco de madeira era mais resistente que as gravuras em metal, também mais fácil de se imprimir, porém a gravura em metal era um artigo de luxo em comparação com a xilogravura.

Ivins Jr. não acredita que essas manifestações pudessem ser objeto de interesse de ricos e poderosos até fins do século XV. Os interesses intelectuais que representavam diferiam claramente dos dos burgueses, para os quais as gravuras eram destinadas.

Alguns autores<sup>7</sup> falam da utilização popular da xilogravura na Itália, desde fins do século XIII, para confecção de baralhos - resultado de contatos comerciais com a China e o Japão. Baralhos e estampas religiosas também eram conhecidas na Alemanha desde o início do século XIV.

Em vários pontos da Europa conhecia-se a gravura em madeira, e seu caráter rudimentar inicial se justifica pela ausência de um mercado amplo e pelo baixo nível de exigência dos compradores (artesãos e camponeses), além da falta de experiência técnica e artística dos realizadores<sup>8</sup>.

A medida que foi evoluindo e se difundindo, foi crescendo também a significação social e estética da gravura.

-----  
<sup>7</sup> RAMÍREZ, J. A., Medios de massa e história del arte, Madrid: H. Blume, 1988, p. 26.

<sup>8</sup> A própria natureza material da gravura em madeira resulta em uma concepção de imagem baseada na abstração, simplificação e rigidez linear, entretanto, as imagens simples e facilmente identificáveis correspondiam a um nível de conhecimento do público. (Cf.: DAWSON, J. - coord., Guia completa de grabado e impresion, Madrid: H. Blume, 1982, p. 9).

Sua invenção representou uma verdadeira revolução, o primeiro passo para o moderno sistema de produção em massa. Pela primeira vez na história, pôde-se obter cópias idênticas de uma mesma imagem, em grande quantidade, a um custo reduzido e em um sistema de trabalho de equipe, muito antes que essa prática se tornasse normal em outros ramos de produção<sup>9</sup>.

As gravuras entraram na circulação comercial como qualquer outra mercadoria, podiam ser vendidas em mercados e feiras a um preço tão baixo, que só as classes muito pobres não podiam adquirir.

Segundo Mumford<sup>10</sup>, a xilogravura constituiu-se em uma inovação técnica imediata, um aparelho social, um meio de educação popular e um processo pelo qual o monopólio de um grupo restrito foi destruído: a imagem que até então só podia ser observada sob forma de pintura a fresco, tapeçaria ou pintura a óleo, podia agora, através de um meio barato de reprodução, ser levada para casa; as obras famosas podiam ser conhecidas por um número maior de pessoas; iniciam-se as coleções de estampas.

-----  
<sup>9</sup> Documentos mostram que na Alemanha existiam gravadores e impressores profissionais e que não era habitual um pintor de renome gravar seus próprios blocos. Ainda em alguns casos, havia um desenhista intermediário que redesenhava o desenho original para adaptá-lo melhor à linguagem do gravador, com isso, a maioria das xilogravuras dos séculos XV e XVI eram resultado de uma divisão de trabalho o que dava a elas um aspecto de versão estilizada do desenho. (Cf.: CHAMBERLAIN, W., Grabado en madera, Madrid: H. Blume, 1988, p. 12).

<sup>10</sup> MUMFORD, L., Arte técnica, Lisboa: Edições 70, 1980, p. 81.

Sob a ótica funcional, Ivins Jr. descreve alguns dos primeiros impressos de importância que se conhece:

*no ano de 1467, foi publicada em Roma a primeira série de impressos datados que mostram um conjunto de imagens de objetos identificáveis com precisão. São as gravuras que ilustram as "meditações sobre a Paixão de Nosso Senhor" do Cardeal Torquemada. Estas ilustrações representam as imagens com as quais o Cardeal havia decorado sua Igreja. Cinco anos depois, em 1472, apareceu em Verona uma edição de "Arte da Guerra" ilustrado com muitas xilogravuras que têm sua importância devido ao fato de se tratar de uma deliberada comunicação de informações e idéias<sup>11</sup>.*

Diz o autor que, posteriormente, surgiram as publicações de botânica, sendo que as primeiras eram ilustradas a partir de cópias de manuscritos, outras, por sua vez, já eram resultado de viagens empreendidas com finalidade científica.

Ainda no século XV, apareceram os livros de viagens ilustrados com vistas de cidades, catálogos ilustrados de objetos valiosos, pertencentes a várias catedrais alemãs e com representações de acontecimentos famosos como "Crônica de Nuremberg". O autor assinala ainda que muitos folhetos saídos das prensas florentinas, durante a última década do século, foram ilustrados com imagens de caráter político; tratava-se dos primeiros panfletos políticos dirigidos ao povo, e suas xilogravuras constituíram o primeiro corpo de

---

<sup>11</sup> IVINS Jr., W. M., op. cit., p. 62.

caricaturas políticas impressas.

A gravura em madeira, muito antes da mecanização ter dominado os transportes e a produção de bens, tornou a imagem acessível ao consumo popular e produziu novas imagens em grandes quantidades.

Com o aumento da demanda de textos impressos, foi necessário aumentar a produção de livros e a imprensa de tipos móveis substituiu o livro xerográfico. A partir do êxito de Guttemberg, começou-se a criar novas prensas de imprimir. Estas eram mais pesadas que as caseiras, para resistir ao desgaste do uso constante e poder exercer uma pressão firme e uniforme sobre o papel e os tacos, para tanto, a prensa foi fixada no chão.

Chamberlain, em seu "Manual de grabado em madera y técnicas afines", expõe uma história da xilogravura em busca de uma identidade expressiva. Constava que seu surgimento e desenvolvimento deram-se por suas possibilidades de multiplicação da escrita e das imagens originalmente produzidas em outras técnicas, não uma arte, mas uma técnica de reprodução de textos e imagens precursora da tipografia.

Ivins Jr., por sua vez, vê a história da gravura sob uma ótica mais abrangente, tanto é que não se limita, em seu texto, à gravura em madeira e trata a história da gravura como a história dos "*meios de repetição exata das manifestações gráficas*". Não condiciona a história da técnica de multiplicar imagens à história do livro - neste caso, a inova-

ção técnica facilitou e ampliou a produção de textos, porém, no caso da reprodução de imagens, configura-se algo completamente novo, surgido também de uma autêntica necessidade. A xilogravura tornou possível, pela primeira vez, manifestações gráficas suscetíveis de repetirem-se exatamente, durante a vida útil da superfície onde foram impressas. Tal invento teve incalculáveis conseqüências para o conhecimento e, na avaliação de Ivins Jr., desde a invenção da escrita não se havia produzido uma descoberta tão importante como essa. Isto significa que as gravuras, longe de serem simplesmente obras de arte, constituem uma das ferramentas mais importantes e poderosas da vida e do pensamento modernos, pela sua importância, como transmissoras de informação.

Em seu ensaio sobre reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin afirma que *"se o jornal ilustrado está contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia"*<sup>12</sup>. Ainda podemos acrescentar que a imprensa, assim como as formas mais recentes de multiplicação de imagens, estavam contidas virtualmente na xilogravura.

Sempre que se coloca a questão das manifestações gráficas exatamente repetíveis, pontua-se "meio", "função" e "expressão". Historiadores da gravura remetem-se aos aspec-

---

<sup>12</sup> BENJAMIN, W., A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 167.

tos funcionais expressivos. Essa dupla via de análise vale também em relação aos novos meios, às técnicas do nosso tempo. Esta discussão, portanto, estender-se-á no decorrer deste estudo, a partir das idéias de outros autores.

2 -

## GRAVURA E ARTES GRÁFICAS (DA FUNÇÃO)

*As transformações deste século  
não estão só no mundo dos obje-  
tos que nos cercam, estão em  
nós - somos nós mesmos.*

FRANCASTEL

Por seu carácter de rudimento da tipografia, a gravura em madeira foi, praticamente, o único método que se utilizou para imprimir imagens junto com os caracteres móveis até o final do século XVI, quando foi substituída em grande parte, ainda que nem sempre com êxito, pela gravação em metal. Os tacos de madeira e os tipos móveis tinham a mesma altura sobre a prensa e, por serem ambas superfícies em relevo, podiam receber a mesma tinta e serem impressos simultaneamente. A tinta, aplicada com tampões de couro, era negra e densa, consistia em uma composição de óleo de Linhaça, pigmento e verniz.

A ilustração de livros foi o inevitável caminho re-

servado à xilogravura e grande responsável pelo desenvolvimento de um sistema organizado de representação para a gravura em madeira. Começam a surgir as questões da diagramação dos livros - a disposição dos textos, a ornamentação das páginas, a colocação das ilustrações - que exigiam um planejamento especial e execução requintada, mais em acordo com a nova tecnologia. A ilustração requer imagens não apenas descritivas, mas também ricas em detalhes, volumes e meios tons. Além da ilustração de livros, a xilo segue sendo produzida em folhas soltas em forma de cartazes, folhetos e como alternativa barata em relação à pintura.

A identidade da gravura como forma independente de arte aconteceu em fins do século XV. Foi Albrecht Dürer quem revolucionou o conceito de xilogravura, elevando-a ao nível de expressão intelectual e artística. Adaptou a esse meio todas as conquistas do Renascimento, aproveitou suas limitações para acentuar seu conteúdo dramático. Dedicou-se, com seriedade, à produção gráfica, desenvolveu, em grandes séries de trabalhos, a variação de tons pelo uso de linhas muito próximas, cruzadas e ponteadas. Adotou a prática da assinatura, imprimindo um monograma em suas gravuras - atitude inédita até então. Sua obra gravada deu origem aos critérios estéticos que dominaram a gravura durante mais de um século.

Dürer também se dedicou ao chamado "segundo processo" - a gravura em metal. É a gravação sobre superfícies metáli-

cas como o bronze e o cobre, uma nova técnica que se expandiu nas últimas décadas do século XV. Consiste ela em traçar, com instrumentos afiados (ou através de ácidos), em profundidade, as linhas que se deseja obter no trabalho final. É um procedimento inverso ao da gravura em madeira, que tem como vantagem o fato de que não é necessário rebaixar todos os "brancos" da imagem. Permite traçar linhas finas, paralelas muito próximas, detalhes, tramados e pontos que eram inviáveis nas xilogravuras primitivas, obrigadas, pela pouca resistência do material, a mostrar linhas de uma grossura relativamente grande.

O gravador trabalha o cobre de maneira similar ao desenhista, portanto, de forma mais direta e espontânea, enquanto o trabalho do xilogravador é mais escultórico.

Pela sua riqueza de possibilidades, a gravura em metal recebe total adesão dos artistas da época. Com isso, a xilogravura entra em decadência na Europa em meados do século XVI, passando a ter uma existência marginal. Foi uma espécie de parente pobre da gravura em metal, sendo utilizada em anúncios e como forma de reprodução barata de obras de autores consagrados. Parcialmente obsoleta - pelo menos no tocante à "imitação" da linguagem do desenho -, a gravura em madeira só seria retomada entre os europeus como meio artístico trezentos anos mais tarde, entretanto, trezentos anos de xilogravura praticar-se-ia no Japão.

Como complemento à tipografia, a xilogravura conti-

nuou, no entanto, à procura de soluções próximas às da gravura em metal. A descoberta do corte da madeira perpendicular à raiz da árvore - gravura de topo - possibilitou a gravação de linhas mais precisas, delicadas e em várias direções, conseqüentemente, o resultado da imagem é mais rico em detalhes. Este procedimento técnico foi adotado a serviço da ilustração até fins do século XVIII, quando foi substituído pelo "terceiro processo": a litografia. A xilo entrega à lito o caminho evolutivo das artes gráficas.

A retomada da xilogravura na Europa deu-se sob a influência oriental. A xilogravura japonesa desenvolveu os procedimentos de uso da cor - utilizando vários tacos de madeira onde, para cada taco, se aplicava uma cor que, posteriormente, era impressa uma por vez - os artistas japoneses conseguiram soluções ricas em colorido, com considerável domínio técnico<sup>1</sup>. Foram exploradas também as texturas - na impressão sem tinta - e as transparências - pela sobreposição de cores.

Com o aparecimento da litografia, em fins do século XVIII e início do século XIX, substituiu-se a xilogravura na imprensa. Aquela tem, entre suas principais vantagens como sistema técnico, a de submeter o desenho à pedra calcária,

-----  
<sup>1</sup> A invenção da xilogravura colorida, numa outra linha de desenvolvimento técnico, desencadeou um processo que levaria futuramente à litografia colorida e às formas mais recentes da reprodução fotográfica em cor. (Cf.: MUMFORD, L., Arte e Técnica, Lisboa: Edições 70, 1980, p. 80).

produzindo uma imagem que explora os procedimentos da linha e da mancha, multiplicando a capacidade do lápis. Assim, o velho processo da xilogravura volta a ter existência marginal, porém, liberta-se definitivamente da ilustração.

Benjamin vê que

*com a litografia, as técnicas de reprodução marcaram um progresso decisivo. Esse processo permite pela primeira vez às artes gráficas, produzir diariamente obras novas, tornando-se um íntimo colaborador da imprensa. Porém, decorridas apenas algumas dezenas de anos após essa descoberta, a fotografia viria a suplantá-la em tal papel (...). No tocante à reprodução de imagens<sup>2</sup>, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva<sup>3</sup>.*

Neste texto, propusemo-nos a mostrar, em um breve retrospecto histórico-técnico, a gravura surgindo atrelada a uma necessidade prática, a uma função determinada de comunicação e informação até ser substituída pela fotografia.

Ao mesmo tempo, vemos que a xilo dá início a uma forma de arte não mais de apreciação de movimento individual. A arte, como reino dos objetos individualizados e únicos, é invadida por uma manifestação gráfica de pluralidade de originais.

-----  
<sup>2</sup> A reprodução de imagens a que se refere Benjamin diz respeito ao caráter naturalista da arte, até então, que a fotografia tornou desnecessário.

<sup>3</sup> BENJAMIN, W., A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Textos Escolhidos/Os Pensadores, São Paulo: 1983, p. 6.

Neste histórico, portanto, encontramos o germe de uma questão que, a cada dia, se mostra mais importante para qualquer pessoa que se proponha a refletir sobre e através da arte na contemporaneidade; que exige uma tomada de posição no sentido de afirmação ou negação de valores postos por uma sociedade que se encontra, a cada dia, mais tecnificada.

É de Walter Benjamin o texto definitivo que reflete sobre a época das técnicas de reprodução da obra de arte, tendo destacado o cinema e suas conseqüências sociais e políticas.

Hoje, as técnicas de reprodução aplicadas à arte atingem níveis de abrangência que ultrapassam as questões colocadas pela gravura, porém, as reflexões de Benjamin servem-nos de guia indispensável para o entendimento de momentos pelos quais passou a velha técnica de multiplicação de imagem e, como ela, pode ser encarada hoje em relação aos meios de difusão da arte em grande escala.

É fundamental o conceito de "aura" colocado pelo autor como característica dos objetos individualizados e únicos: a obra de arte, como coisa para poucos e um objeto de culto, possui uma atmosfera aristocrática e religiosa. Essa atmosfera é uma espécie de véu que envolve a obra de arte de sua historicidade, autenticidade e unicidade.

*"A noção de autenticidade não faz sentido para uma*

*reprodução, seja técnica ou não*<sup>4</sup>, diz Benjamin, porém a reprodução técnica não é uma cópia do original e caracteriza-se por manter um maior grau de independência dele: como no caso da fotografia, que pode nos apresentar realidades ignoradas pela visão natural. A reprodução técnica permite também maior aproximação da obra com o expectador.

Mas o que se processa na época das técnicas de reprodução é que a obra de arte é atingida em sua "aura": a realidade transmitida pela obra é abalada pela liquidação do elemento tradicional dentro da herança cultural. Modifica-se o modo de sentir e perceber.

Colocada a tese de que as modificações que se operam na percepção podem se exprimir como um declínio da "aura", Walter Benjamin indica as causas sociais que conduziram a tal declínio. A decadência atual da "aura"

*Liga-se a duas circunstâncias, uma e outra correlatas com o papel crescente desempenhado pelas massas na vida presente. Encontramos hoje, com efeito, dentro das massas, duas tendências igualmente fortes: exigem de um lado, que as coisas se lhe tornem, tanto humana como espacialmente "mais próximas", de outro lado, acolhendo as reproduções tendem a depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez. Dia a dia, impõe-se gradativamente a necessidade de assumir o domínio mais próximo possível do objeto, através de sua imagem e, mais ainda, em sua cópia ou reprodução*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, W., op. cit., p. 7.

<sup>5</sup> BENJAMIN, W., op. cit., p. 9.

Ainda há a questão da unicidade da obra fundada no ritual.

*Sabe-se, diz Benjamin, que as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Então trata-se de um fato de importância decisiva a perda necessária de sua "aura", quando na obra de arte, não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística<sup>6</sup>.*

O marco dessas transformações é o surgimento da fotografia

*primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária quando os artistas pressentiram a aproximação de uma crise que ninguém - cem anos depois - poderá negar. Eles reagiram, professando "arte pela arte", ou seja, uma teologia da arte, a concepção de uma arte pura, que recusa, não apenas desempenhar qualquer papel essencial, mas até submeter-se às condições sempre impostas por uma matéria objetiva<sup>7</sup>.*

Trata-se, portanto, de uma arte de preocupação formalista e de baixo nível comunicativo, que se opõe às formas estereotipadas da arte de massas, porém de eficiência comunicativa comprovada.

Com essa afirmação, Benjamin mostra a existência de uma tendência da arte tradicional em opor-se à técnica, iniciada já no século XIX com a polêmica entre pintores e fotógrafos quanto ao valor de suas obras. Na opinião do autor,

---

<sup>6</sup> Idem, p. 10.

<sup>7</sup> BENJAMIN, W., op. cit., p. 7.

um falso problema desenha-se, pois "não se indagou antes se essa invenção não transformaria o caráter geral da arte"<sup>8</sup>.

O próprio cinema, já concebido como técnica de reprodução, sofreu a mesma polêmica por parte dos teóricos, em relação ao teatro. A questão da "aura", aqui, é novamente colocada:

*no teatro, a "aura" de MacBeth é inseparável da "aura" do ator que desempenha esse papel tal como a sente o público vivo. A tomada no estúdio tem a capacidade peculiar de substituir o público pelo aparelho. A "aura" dos intérpretes desaparece necessariamente e, com ela, a das personagens que eles representam<sup>9</sup>.*

Conclui-se que ao ator de cinema não pode ser comparado o ator do teatro, as qualidades individuais, nessa arte, são tomadas como matéria impessoal a ser trabalhada, cortada, montada na elaboração da obra que, no final, é resultado da contribuição de cada um dos envolvidos, assim como dos recursos utilizados.

Portanto, a arte da época das técnicas de reprodução tem características próprias em sua elaboração e também no modo de mostrar-se e a quem se endereça.

A arte primitiva, diz Benjamin, endereçava-se aos espíritos, mesmo se mostrando visível ao homem; as técnicas de reprodução aplicadas à arte endereçam-se às massas e modifi-

-----  
<sup>8</sup> Idem, p. 8.

<sup>9</sup> BENJAMIN, W., op. cit., p. 16.

cam sua atitude em relação a ela.

A arte, a partir de então, tem toda sua função subvertida: *"em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de práxis: a política"*<sup>10</sup>.

O valor da obra como objeto de culto opõe-se ao seu valor de realidade exibível, e as diversas técnicas de reprodução enfatizam seu valor de exibição, conferindo-lhe funções inteiramente novas, o que poderia resultar na função artística como um elemento acessório. Benjamin explica citando Brecht:

*Desde que a obra de arte se torna mercadoria, essa noção (de obra de arte) já não se lhe pode mais ser aplicada; assim sendo, devemos, com prudência e precaução - mas sem receio -, renunciar à noção de obra de arte, caso desejemos preservar sua função dentro da própria coisa como tal designada. Trata-se de uma fase necessária de ser atravessada sem dissimulações; essa virada não é gratuita, ela conduz a uma transformação fundamental do objeto e que apaga seu passado a tal ponto, que caso a nova noção deva reencontrar seu uso - e porque não? - não evocará mais qualquer das lembranças vinculadas à sua antiga significação*<sup>11</sup>.

Portanto, a partir do momento em que, através das técnicas de reprodução, as massas têm seu modo de perceber a arte modificado, e por esta dirigir-se às pessoas de modo coletivo, dão-lhe a oportunidade de organizar e controlar

10 Idem, p. 11.

11 BRECHT, Apud BENJAMIN, W., op. cit., p. 12.

sua acolhida. O juízo crítico faz-se pela escolha.

Ora, se levarmos em consideração a opinião do crítico e poeta brasileiro Ferreira Gullar, que na década de 60 avalia a situação brasileira, veremos que ele compactua com a posição de Benjamin. Gullar leva em conta que nem toda arte de massa é negativa e que a condição de mercadoria é que permite a existência dos tipos de arte contemporânea, bons e maus, acredita, portanto, que

*o caminho certo é procurar extrair o máximo de rendimento cultural possível da arte de massa, valendo-nos das condições peculiares que permitem, através dela, alcançar o grande público e acrescenta: esse é o caminho seguido pelo melhor cinema contemporâneo e por algumas formas de teatro, de música e até mesmo de poesia<sup>12</sup>.*

Podemos ainda acrescentar que, no mesmo período, a gravura era também praticada no Brasil com os mesmos propósitos, porém de caráter menos abrangente<sup>13</sup>.

O grande ganho promovido pelas novas formas de arte reside na necessidade que o homem contemporâneo tem em ver expressas nessa arte suas aspirações individuais e coletivas. O que caracteriza o cinema, diz Walter Benjamin,

*não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao*

-----  
<sup>12</sup> GULLAR, F., Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 127.

<sup>13</sup> Esta questão será retomada em caráter específico no capítulo subsequente.

*aparelho, é também a maneira pela qual, graças a esse aparelho, ele representa para si o mundo que o rodeia.*

Trata-se, então, de um aprofundamento da percepção processada pelo cinema devido ao fato deste fornecer um levantamento da realidade mais preciso e objetivo.

Sem a necessidade de nos aprofundarmos em detalhes colocados pelo autor em sua análise da arte cinematográfica, pretendemos aqui sintetizar algumas idéias que se refletirão no pensamento de outros autores com os quais trabalhamos neste estudo e que nos auxiliarão na análise da xilogravura em seus aspectos de meio, função e expressão.

Na tradição clássica da filosofia, o objeto é subjetivo; para Benjamin, o objeto se conhece na prática, portanto, o objeto é material, não subjetivo, não imaginado e não religioso. Porém, sua postura em relação à função revolucionária da arte, na época das suas técnicas de reprodução, é contestada por Adorno, segundo o qual

*a técnica se define em dois níveis: primeiro "enquanto qualquer coisa determinada intra-esteticamente" e segundo: "enquanto desenvolvimento exterior às obras de arte" O conceito de técnica não deve ser pensado de maneira absoluta: ele possui uma origem histórica e pode desaparecer<sup>14</sup>.*

-----  
 14 ADORNO, T. W., Apud ARANTES, P. E., Vida e obra, In: Textos escolhidos/Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. XII.

Hoje, as técnicas de reprodução apresentam um quadro de seriação e homogeneização das imagens e isso é questionado pelos teóricos da arte. As considerações feitas por Adorno são que, diante de tal quadro,

*As técnicas que de reprodução sacrificam a distinção entre o caráter da própria obra de arte e o sistema social. Por conseguinte, se a técnica passa a exercer imenso poder sobre a sociedade, tal ocorre graças, em grande parte, ao fato de que as circunstâncias que favorecem tal poder são arquitetadas pelo poder dos economicamente mais fortes sobre a própria sociedade. Em decorrência, a racionalidade técnica identifica-se com a racionalidade do próprio domínio<sup>15</sup>.*

Resta saber se caminhamos para um tipo de sociedade que, cada vez mais, se fará obedecendo apenas às exigências do interesse comercial.

Quanto ao cinema, assim como ao rádio - e podemos acrescentar, à televisão -, "o fato de não serem mais que negócios basta-lhes como ideologia"<sup>16</sup>, afirma Adorno.

A alma em cima da matéria foi realmente e definitivamente rompida, porém a postura otimista de Benjamin, em nossos dias, carece de maior questionamento, mas, com isso, poderíamos desviar-nos muito de nosso objeto de estudo. Porém, em relação aos meios tradicionais da arte - em especial a xilogravura que aqui pretendemos abordar -, Benjamin faz considerações com as quais fundamento a opção de artistas

-----  
<sup>15</sup> ADORNO, T. W., Apud ARANTES, P. E., op. cit., loc. cit.

<sup>16</sup> Idem, loc. cit.

por um método artesanal de fazer artístico, ainda que inserido num tempo essencialmente tecnificado.

Benjamin fala que "*alguns processos técnicos de reprodução permitiram fixar graus de diferenciações dentro da própria autenticidade*"<sup>17</sup> e coloca a gravura em madeira como a técnica que atacou, na raiz, a autenticidade das obras. Assim como o cinema, a xilogravura já nasce como técnica da imagem multiplicada, porém em grau de tecnicidade diferenciado, não só por se tratar de uma técnica do passado, mas por se basear na produção artesanal da imagem. A ação do artista - com o uso de toda sua personalidade - sobre a matéria, promove o resgate da "aura" perdida e reside nesse ato individual e subjetivo o seu caráter de criação artística.

A arte atual procura a unidade ideal entre conhecimento técnico-científico e expressão artística, para que, assim, possa configurar o mundo conforme a experiência comum e a aspiração individual, sem necessariamente recorrer a uma visão idealista, que pressupõe a possibilidade de um conhecimento puramente intuitivo do real.

---

<sup>17</sup> BENJAMIN, W., op. cit., p. 7.

3 -

## XILOGRAVURA ARTÍSTICA (DA EXPRESSÃO)

*Este material é um ser (...)  
tira sua substância da terra,  
vive, respira, "trabalha" (...)  
conserva o tempo em suas fibras  
(...) tem seu odor, envelhece,  
tem mesmo seus parasitas etc.<sup>1</sup>*

BAUDRILLARD

Em fins do século XIX, muitos artistas europeus que se dedicavam à litografia, nesse momento, tomam contato com a arte japonesa e, portanto, com suas xilogravuras.

Gauguin e Munch foram os primeiros artistas modernos a fazerem experiências com xilo. Retomam a madeira de fio e o trabalho direto do artista sobre a matriz, desde a criação até a impressão. Encontram, na gravura em madeira, um meio ideal para reagir frente ao mundo cada vez mais industrializado e automatizado. Para Gauguin, a textura da madeira re-

---

<sup>1</sup> BAUDRILLARD, J., O sistema dos objetos: "Madeira natural, madeira cultural", São Paulo: Perspectiva, p. 44.

fletia a simplicidade e a espontaneidade da arte primitiva; para Munch, representava um meio natural de expressar suas opiniões sobre a condição humana.

Nesse momento, a xilogravura torna-se exclusivamente um meio artístico, e Paul Gauguin deu importante contribuição para a retomada da xilogravura como meio expressivo. O artista inicia, em 1893, suas primeiras gravações, deixando deliberadamente rebarbas e marcas de goiva, além de se utilizar de ferramentas não convencionais como pregos e lixas. É considerado o primeiro xilogravador essencialmente moderno. Em sua obra gravada encontra-se, na origem, a idéia de linguagem da gravura moderna - muito explorada, posteriormente, pela gravura abstrata<sup>2</sup> - no sentido em que se retira do próprio material do qual a matriz é constituída elementos expressivos a fim de uma maior significação. Como Gauguin, Edvard Munch também abordou esse meio expressivo com grande engenhosidade. Graças a eles, a xilogravura foi reconhecida como meio gráfico independente e suscetível de ser utilizado

-----  
<sup>2</sup> Os abstracionistas usaram como tema de sua arte os próprios elementos da linguagem plástica como o ponto, a linha, o plano, a forma, a cor, a luz, o espaço e a matéria, esta última, muito experimentada através das diversas técnicas de gravura. Paradoxalmente, o linóleo aparece na década de 20 como técnica similar à xilogravura. Substitui a madeira por uma matriz emborrachada. Apresenta como vantagem menor resistência ao corte, possibilitando o trabalho com linhas curvas e sinuosas, tão ao gosto dos abstracionistas da época. Nesta técnica, perde-se, porém, a impressão dos veios da madeira como elemento expressivo, uma conquista da gravura moderna, que não tenta mais esconder a natureza do material que trabalha. O linóleo foi adotado por Kandinsky, Matisse e por Picasso.

com tanta criatividade quanto a gravura em metal e a litografia. A partir deles, todas as tendências artísticas do começo do século se utilizaram da gravura em madeira.

Para os alemães, foi considerada um meio ideal para a arte expressionista e ainda representava parte da retomada de sua tradição medieval. A resistência natural da madeira aos cortes, o contraste do claro e escuro, a estilização das formas se adaptam ao espírito da obra de artistas como Kirchner, Heckel, Nolde, entre outros. Considerados essencialmente xilogravadores, mesmo fazendo pintura, os alemães do grupo Die Brücke (A ponte) encontraram na arte xilográfica o seu meio autêntico de expressão. Elementos formais específicos da arte da gravura exerceram influência sobre a sua pintura.

Combinando a expressividade com a multiexemplaridade, muitos artistas preocupados com a problemática social, utilizaram a xilogravura. Ela é *"o meio que melhor atende a essa tradição especificamente gráfica, que é ser instrumento de conscientização política e social"*<sup>3</sup>. Foi utilizada como meio de propaganda nas lutas espirituais, sociais e políticas da renascença alemã na época da reforma; foi produzida, em grande quantidade, por soldados na Guerra do Paraguai e usada com o objetivo de alimentar a propaganda psicológica contra o Brasil, no longo período em que durou o conflito;

---

<sup>3</sup> MORAIS, F., A xilografia na história da arte brasileira. In: VI Mostra de Gravura - catálogo, Curitiba, 1984, p. 76.

foi também considerada "arma de combate", ligada aos objetivos da luta popular na Nova China e distribuída amplamente, na cidade e no campo, com o objetivo de mobilizar e informar os trabalhadores na ocasião da Revolução Social Mexicana. Entre nós, foi empregada com uma dimensão sócio-política nos anos cinqüenta pelos ativistas dos clubes de gravura - Scliar, Vasco Prado, Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues, Danúbio Gonçalves, Renina Katz - e do Ateliê de Gravura do Recife. Segundo Aracy Amaral, o momento da gravura social brasileira tinha por preocupação básica transmitir, com clareza e eficácia, a sua mensagem<sup>4</sup>.

A xilogravura traz em si uma tradição da comunicação pela imagem determinada pela expressividade e multiplicidade de sua linguagem, além da facilidade material que faz com que, em vários momentos, seja resgatada em seu caráter funcional. O expressionismo, como um todo, trata os conflitos de ordem política, social e existencial que eclodiram com a Primeira Guerra Mundial, porém, é através da obra gravada de Käthe Kollwitz que temos o registro veemente das injustiças da época, o protesto contra a guerra e contra as más condições de vida dos trabalhadores.

---

<sup>4</sup> AMARAL, A., Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970, São Paulo: Nobel, 1984, p. 177.

No Brasil, o expressionismo<sup>5</sup> xilográfico tem raízes européias. Expoentes de nossa gravura como Goeldi, Lívio Abramo e Fayga Ostrower foram influenciados, inicialmente, por gravadores alemães. O austríaco Axel Leskocheski e o alemão Karl Heinz Hansem (Hansem-Bahia) vieram para o Brasil, encontrando aqui o tema de suas gravuras e formando várias gerações de artistas. Quanto à tradição popular da ilustração da literatura de cordel no Brasil, Frederico Moraes comenta:

*A xilogravura encontrou entre nós, temática e formalmente um campo mais fértil para se desenvolver e criar raízes, para falar da terra e dos nossos arquétipos culturais, do imaginário popular, de tudo isso que encontramos no cordel nordestino<sup>6</sup>.*

Seguindo por outra linha de interesse - sem a preocupação de multiplicar imagens para comunicar -, temos os artistas que fizeram a história da xilogravura brasileira. Podem ser considerados, segundo a classificação de Olívio Tavares de Araújo, "gravadores essenciais", isto é, que procuram em suas obras uma

-----  
<sup>5</sup> Expressionismo em termos, pois nosso expressionismo é contido e econômico, nunca resvalando para a exarcebação ou morbidez como o alemão ou nórdico. Goeldi, por exemplo, com seu colorido discretíssimo, introduz uma nota lírica, diminuindo a tensão, ou evita o desespero com uma pitada de humor. (Cf.: MORAIS, F., op. cit., p. 75).

<sup>6</sup> MORAIS, F., op. cit., p. 76.

*especificidade de linguagem, de coisas e formas que não podem ser ditas nem obtidas através de nenhum outro suporte (...) são os que buscaram a gravura não como simples reprodução da imagem ou como ampliação de eventuais ganhos no mercado, mas sim como a geração de um universo autônomo, e como seu meio de expressão por excelência<sup>7</sup>.*

Como no caso dos expressionistas alemães que, mesmo pintando, se utilizavam dos elementos específicos da xilogravura; esses artistas, mesmo se dedicando hoje à pintura, escultura, outras técnicas de gravura ou, ainda, outras mídias, retiraram da xilogravura a matéria significante de sua arte. Os xilogravadores essenciais foram os pioneiros já citados: Goeldi e Abramo, e mais, Fayga Ostrower, Gilvan Samico, Maria Bonomi, Renina Katz, Emanuel Araújo, Marcelo Grassmann, Hansem-Bahia, Sérvulo Esmeraldo, Poty Lazarotto, Francisco Stockinger, Krajcberg, Odeto Guersoni e outros.

Podemos concluir, então, que dois fatores determinam em parte a qualidade artística da xilogravura moderna. O primeiro, diz respeito a sua função prática, quando usada como meio de divulgação de idéias e de divulgação da arte: seu caráter social. O segundo, refere-se à carga expressiva determinada pela natureza do material empregado: seu caráter simbólico. O reconhecimento pelos modernos desses dois fatores tornaram a xilogravura mais uma das linguagens da arte.

-----  
<sup>7</sup> ARAÚJO, O. T. de., *Processos fotomecânicos na gravura de arte*. In: Catálogo da IX Mostra da Gravura. Curitiba, 1990, pp. 87-8.

4 -

## LINGUAGEM XILOGRÁFICA (DA LINGUAGEM)

*Só se cria dentro da especificidade de uma matéria e só com pleno domínio de sua linguagem.*  
OSTROWER

Para um aprofundamento das reflexões sobre a Linguagem xilográfica buscamos, como ponto de partida, o enfoque mais amplo da linguagem da arte; para tanto, trabalhamos aqui com o texto "Arte e Linguagem?"<sup>1</sup> do esteta francês Michel Dufrenne, tendo em seu pensamento parâmetros para uma investigação de uma Linguagem xilográfica.

O autor vê com restrições o uso do termo "Linguagem" quando se trata de arte. Coloca que este não pode ser tomado superficialmente e, para tanto, só através da semiologia pode-se oferecer-lhe justificação.

---

<sup>1</sup> DUFRENNE, M., Estética e Filosofia, São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 103-49.

A semiologia propõe-se o estudo dos conjuntos significantes entre os quais a arte pode se inscrever ao lado da linguagem.

Segundo o autor, a semiologia, ao promover a permuta entre as duas disciplinas e tendo a arte sob a sua jurisdição, deve cuidar para não a identificar apressadamente com a linguagem.

A princípio, a semiologia se propõe estudar qualquer sistema de signos. Barthes trabalha com sistemas de objetos cuja autoridade de chamá-los conjuntos significantes Dufrenne contesta. A justificativa se encontra na sua pergunta:

*Pode-se dizer que uma peça de vestuário ou mobiliário é um signo mas, então, qual o significado cuja relação com o significante constitui esse signo? Não há dúvida que esta semantização, essa extensão praticamente ilimitada da significação parece produzida inevitavelmente pela própria atividade do espírito sempre em busca de significados, a tal ponto que qualquer coisa pode ser signo (...).*<sup>2</sup>

Completa seu raciocínio afirmando que a "polissemia depende menos da riqueza ou confusão do sentido do que da diversidade de leituras" e citando Barthes: "Muitos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imagens) têm uma substância da expressão cujo ser não está na significação".

Dentro da nossa matéria de estudo, compreendendo o que Dufrenne coloca, no sentido de que, quando nos empenha-

---

<sup>2</sup> DUFRENNE, M., op. cit., p. 105.

mos em uma análise do objeto plástico, procuramos o "como" e o "porquê" das formas em busca de seu conteúdo expressivo. Este tipo de entendimento é possível de ser apreendido intelectualmente, desde que se domine as questões da especificidade dos conteúdos de artes plásticas.

Fayga Ostrower, em seu livro "Universos da Arte", trabalha essa questão quando discute a "apreciação" de uma obra de arte. Segundo a autora, *"aí já não se trata de uma análise e sim de uma síntese, envolvendo um processo de integração"*<sup>3</sup>. A síntese, diz a autora, abrange a análise e a ultrapassa. E ainda:

*a síntese de conhecimentos é sempre realizada com toda nossa personalidade. Não é só um registro de informações. O conhecimento global das coisas interiorizamos de pronto, num relance, vários ângulos de relevância e coerência de um fenômeno*<sup>4</sup>.

Tratando da verificação se a arte é Linguagem, Dufrenne classifica - tendo a lingüística como nível médio - um de seus extremos, o que chama de campo supralingüístico, no qual os sistemas são supersignificantes:

*eles permitem transmitir mensagens, mas sem código ou, em todo caso, tanto mais ambíguas quanto o código é menos estrito: a significação nesse caso, é expres-*

-----  
<sup>3</sup> OSTROWER, F., Universos da Arte, Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 56.

<sup>4</sup> OSTROWER, F., *op. cit.*, p. 57.

são<sup>5</sup>.

Afirma ainda que *"a arte é, por excelência, o representante do supralingüístico"* e, para demonstrá-lo, refere-se ao campo Lingüístico *"para acusar as diferenças ao invés de emprender uma análise positiva"*. Nesse intuito, o autor faz considerações esclarecedoras sobre as linguagens artísticas de que nos apropriamos para fundamentar a existência de uma linguagem xilográfica. Traçamos um paralelo entre suas considerações e as de Fayga Ostrower em seu texto "Linguagem e Conteúdos"<sup>6</sup>, que em muitos pontos coincidentes com as idéias de Dufrenne - já que ambos imprimem uma orientação fenomenológica à reflexão estética - porém, em Ostrower, há um enfoque afirmativo da arte como linguagem, enfatizando que esta se caracteriza através das matérias com as quais se trabalha, portanto, relacionando linguagem artística com materialidade.

Se considerarmos que o que faz da xilogravura um meio da arte com características expressivas especiais é o fato da madeira contribuir e interferir na forma que se cria, está, pois, na materialidade a linguagem xilográfica.

Segundo Pierre Francastel, o artista inventa, à medida que desenha, e a técnica que utiliza lhe impõe, sempre,

---

<sup>5</sup> DUFRENNE, M., *op. cit.*, p. 109.

<sup>6</sup> OSTROWER, F., Acasos e Criação Artística, Rio de Janeiro: Campus, 1990, pp. 217-45.

uma certa ordem discriminatória de relações. Dufrenne sintetiza: *"a obra, na medida em que adquire forma, afirma e impõe suas próprias normas"*<sup>7</sup>.

Ao comparar a escolha da palavra na fala e na criação poética, o autor explica as duas necessidades que se colocam poeta e prosador, entre as exigências da obra e as colocações do código. Para o prosador,

*trata-se de encontrar a palavra que diz com exatidão para traduzir seu pensamento, respeitando a gramática, para o poeta, a palavra que soa com exatidão e que diz exatamente porque a exatidão do sentido é dada demasiado tarde na exatidão do som, livre, de resto, para remexer os imperativos da sintaxe: essa aliança espantosa entre substância e conteúdo não é premeditada, é experimentada*<sup>8</sup>.

Encontramos o reflexo nas colocações de Ostrower, quando diz que a

*verdade interior da obra consiste exatamente na adequação forma-conteúdo, sendo sua forma intransponível para outras ordenações ou outras matérias (...). A matéria impõe suas próprias formas à forma*<sup>9</sup>.

Quando discorre o processo de criação, Dufrenne afirma que *"toda criação obedece a um código cujos esquemas e normas preexistem ao apelo da obra"* e pergunta se *"não esta-*

---

<sup>7</sup> DUFRENNE, M., op. cit., p. 114.

<sup>8</sup> Idem, p. 114.

<sup>9</sup> OSTROWER, F., op. cit., p. 222.

ria aí o equivalente a uma língua, qualquer coisa como um léxico e uma gramática à disposição do criador"<sup>10</sup>. Conclui que o artista pode conhecer e se utilizar de um "pseudoléxico" ou "pseudagramática" das formas e das cores, pode teorizar a respeito destes e outros elementos mas, da teoria à prática, permeia toda a distância do exercício à criação.

*Pintar não é aplicar uma teoria, também não é tirar os termos de um conjunto disponível para ordená-los segundo as regras de um código (...). Pintar é obedecer ao apelo da obra*<sup>11</sup>.

A história da xilogravura é a história da tentativa de se obter de uma linguagem os resultados de outra. O que se tentou em xilogravura foi a multiplicação da possibilidade do Lápis. Até que os artistas modernos pudessem perceber o "apelo" a que Dufrenne se refere, a intenção foi criar, sobre a madeira, uma imagem a partir de uma sintaxe do desenho.

Sendo a tarefa do xilogravador mais escultória que linear, só a partir de um grande esforço se obtinha os resultados desejados.

As possibilidades formais da xilogravura não são as da linha em essência, mas sim as sugeridas pela madeira como matéria. Ostrower coloca que "a criação origina-se nas di-

-----  
<sup>10</sup> DUFRENNE, M., op. cit., p. 114.

<sup>11</sup> Idem, p. 126.

*versas matérias com as quais se lida, podendo ser estas de natureza física ou psíquica*"<sup>12</sup>. A matéria como determinante da forma liberta a xilogravura da missão de multiplicar o desenho dando origem à linguagem xilográfica com suas formas específicas. A mesma autora ainda sublinha - o que pode ser entendido como definição de linguagem em arte - as seguintes noções:

*cada matéria permite determinadas formas de desdobramento que, por sua vez, caracterizam esta matéria; os limites das possibilidades formais encontram-se nas impossibilidades concretas da matéria*<sup>13</sup>.

Fala ainda que *"os princípios básicos - de criação e apreciação - que se estabelecem para cada linguagem correspondem a aspectos estruturais da matéria em questão"*<sup>14</sup> e, retomando Dufrenne, podemos acrescentar: *"As estruturas se reabsorvem naquilo que estruturam"*<sup>15</sup>.

Portanto, a verdade da xilogravura se inicia aqui, trata-se do momento em que o artista, não escondendo mais a matéria com a qual trabalha, verdadeiramente cria, e a imagem criada é um constante revelar-se.

A partir do retrospecto histórico da xilogravura, podemos observar que os procedimentos gráficos, até fins do

---

<sup>12</sup> OSTROWER, F., op. cit., p. 219.

<sup>13</sup> Idem, p. 219.

<sup>14</sup> Idem, p. 229.

<sup>15</sup> DUFRENNE, M., op. cit., p. 127.

século XIX, requeriam olhos bem treinados e mãos habilidosas. A fotografia vem suplantar os lentos processos artesanais de captação da imagem e com o desenvolvimento técnico da imprensa, não cabe mais à gravura as tarefas de multiplicação da imagem.

Diante do total obsoletismo em que se encontra, a xilogravura é resgatada pela arte a partir do caráter específico de sua matéria. *"É quando, não servindo para nada, serve profundamente para qualquer coisa"*<sup>16</sup>. O fenômeno desse resgate pode ser entendido através da análise semiológica dos objetos por Jean Baudrillard<sup>17</sup>. Considerando-se que a xilogravura, tanto pela sua característica material quanto pela funcional, pode ser enquadrada dentro de uma categoria por ele classificada como de objetos marginais: *"singulares, barrocos, folclóricos, exóticos, antigos"*, podemos então considerá-la, pelo que já foi exposto, um meio marginal.

Essa classificação se justifica pelo fato de que *"não respondendo mais às exigências funcionais, estes objetos respondem a um propósito de ordem tradicional ou simbólica"*.

Ostrower observa que *"cada manifestação artística usa as formas características de sua matéria no sentido simbólico das linguagens: transmitindo significados"*<sup>18</sup>.

-----  
<sup>16</sup> BAUDRILLARD, J., em sua análise sobre o "objeto antigo" em O sistema dos objetos, São Paulo, 1987.

<sup>17</sup> Baudrillard estuda o objeto em sua dupla condição, de instrumento e de signo, e é exatamente sob estes aspectos (meio e expressão) que esta pesquisa examina a xilogravura.

<sup>18</sup> OSTROWER, F., op. cit., p. 219.

No caso da xilo, não tendo mais uma função prática, acha-se presente unicamente para significar. Segundo Baudrillard, a função específica do objeto antigo é significar tempo.

Dufrenne entende que, pela obra, o *"artista comunica um sentido; mas precisamente, este sentido pertence à obra, é imanente ao sensível"*<sup>19</sup>. Ao sentido do objeto estético o autor denomina expressão, *"sentido que a percepção recolhe quando se aprofunda em sentimento"*.

Essa expressão em arte é o que a lingüística chama de conotação

*(...) ela é irredutível porque não é discursiva: cada objeto constitui um signo totalmente motivado, cuja significação não provém de uma articulação de elementos diferenciais, visto que esses elementos se reabsorvem na totalidade (...) A obra exprime ao se exprimir, ela mostra esse mundo do qual ela é princípio*<sup>20</sup>.

Assim, a xilogravura – comparável aqui com o templo na visão de Dufrenne – mostra, sem enganar, a matéria da qual é feita, as leis naturais às quais esta matéria foi submetida, a potência do tempo que a deteriorou natural e culturalmente.

Conduzindo esta análise sobre as mesmas bases que Baudrillard faz do *"objeto antigo"* e da *"madeira como material natural e cultural"*, podemos entender e, de certa forma

19 DUFRENNE, M., op. cit., p. 140.

20 Idem, pp. 144-45.

justificar, a volta à xilogravura processada pela arte moderna e o novo enfoque dado a ela.

Essa volta se deve a um reconhecimento, na gravura em madeira, de significados que os artistas modernos intentavam expressar. Procuravam eles - principalmente Munch e Gauguin - uma forma de arte que os remetesse a um fazer característico das sociedades primitivas, conforme o ensaísta francês, *"uma espécie de fenômeno de aculturação que arrasta os civilizados para os signos excêntricos"* e que, podemos acrescentar, tão próprio da época.

Esses artistas tiraram proveito do material da matriz - na gravação e na impressão - como elemento plástico da obra, com a intenção de acrescentar a ela outros significados só possíveis através daquele meio expressivo. A madeira vai ao encontro das necessidades expressivas da arte moderna.

Aqui, novamente, podemos nos remeter ao pensamento de Fayga Ostrower de que a criação se dá dentro da especificidade de uma matéria, de que é necessário

*ao condensar um conteúdo expressivo, ser o mais claro e o mais preciso (...) cada inflexão formal se torna expressão e assim ultrapassar a dimensão meramente gramatical e entrar na dimensão expressiva<sup>21</sup>.*

Foram os signos culturais relativos ao primitivo, an-

---

<sup>21</sup> OSTROWER, F., op. cit., p. 228.

tigo, rudimentar, natural, orgânico, visceral e rústico que despertaram o interesse dos artistas pela xilogravura.

Esses artistas não procuraram a xilogravura apenas pela multiexemplaridade que a sua produção propicia, mas principalmente pelo caráter do material empregado em sua matriz e como ele se traduz no papel. *"Na linguagem verbal, o signo torna-se coisa, na linguagem da arte a coisa torna-se signo"*<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> DUFRENNE, M., op. cit., p. 146.

**PARTE II**

**TÉCNICA, ARTE E NOVOS MEIOS**

1 -

ARTE X TÉCNICA,  
ARTE + TÉCNICA,  
ARTE = TÉCNICA

*... O conflito entre a técnica e a arte prevalece ainda hoje. Ele desaparecerá na medida em que a arte for reconhecida como linguagem dos desígnios do homem.<sup>1</sup>*

VILANOVA ARTIGAS

Tomamos aqui o problema referente às relações entre arte e técnica por tratar-se de tema de reflexão indispensável a qualquer pessoa que se proponha a estudar a experiência estética do presente.

No caso da xilogravura, técnica de multiplicação exata de imagens, instrumento do homem, ferramenta primitiva que possibilitou e participou na construção de uma cultura

---

<sup>1</sup> ARTIGAS, V., Texto da aula inaugural pronunciada na FAU, em 01/03/1967, In: A presença do desenho, São Paulo: Paço das Artes, nov./dez., 1990 (Catálogo de Exposição/Texto de Vitória Daniela Bouso).

de técnicas e tecnologias (que só puderam ser descritas eficazmente quando palavras escritas ou impressas se acompanharam de imagens ilustrativas adequadas<sup>2</sup>) e, atualmente, considerada como uma técnica artística do passado, quando confrontada com as novas tecnologias utilizadas pela arte, faz-se urgente a discussão das questões da técnica na contemporaneidade.

Para firmar uma posição quanto ao uso deste meio da arte nos nossos dias, lanço mão de uma divisão do problema em três estados de discussão: o primeiro, sempre presente, trata o enfoque da existência de um conflito, "pseudoconflito", no entender de Pierre Francastel, *"entre as atividades concretas da nossa época e as suas atividades figurativas"*, que pode ser entendido, como na visão de Eduardo Subirats, em um conflito entre sensibilidade e razão. O segundo estado de discussão abarca as teorias conciliatórias entre arte e técnica e, ainda, em um terceiro estado, a observação do tema da arte, identificada, assim, com a técnica, segundo teorias deste e do século passado.

Aquí, a discussão toma como base a obra "Arte e Técnica, nos séculos XIX e XX" de Pierre Francastel, onde o autor contrapõe a essas concepções a proposta de uma investigação sobre a medida e o modo que *"a prática quotidiana das*

---

<sup>2</sup> IVINS Jr., W. M., Imagem impresa y conocimiento. análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona: G. Gili, 1975, p. 15.

*novas técnicas modifica as formas de ação e de representação do universo do homem atual*"<sup>3</sup>. Porém, a via que utilizamos para iniciá-la é a da "Gênese da Tecnicidade" de G. Simondon, exposta por Mikel Dufrenne no texto "Objeto Estético e Objeto Técnico"<sup>4</sup>.

A base é fenomenológica, e considera um sistema o conjunto formado pelo homem e o mundo para especular sobre o sentido do "vir a ser" do homem ao mundo. "*A primeira fase desse devir (...) define um universo ao mesmo tempo subjetivo e objetivo, anterior a toda distinção do sujeito e do objeto*". Já fora desta indistinção, o objeto emerge "*pelo isolamento e a fragmentação da mediação entre o homem e o mundo*".

A medida que o homem toma distância em relação ao mundo, origina-se a dualidade técnica e da religião. Dufrenne explica, citando Simondon:

*A mediação objetiva-se na técnica e subjetiva-se na religião, fazendo aparecer no objeto técnico o primeiro objeto e na divindade o primeiro sujeito, enquanto só havia anteriormente, uma unidade do vivente e de seu meio*<sup>5</sup>.

Os objetos técnicos, fragmentos desprendidos do mundo

-----  
<sup>3</sup> FRANCASTEL, P., Arte e técnica, nos séculos XIX e XX, Lisboa: Livros do Brasil, p. 85.

<sup>4</sup> DUFRENNE, M., Estética e filosofia, São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 238-56.

<sup>5</sup> SIMONDON, apud DUFRENNE, op. cit., p. 240.

são abstratos, transportáveis e eficazes. A técnica, diz Dufrenne, manifesta uma primeira objetivação do mundo que será retomada pela ciência, que assinala uma vinda dos objetos ao mundo como intermediários entre o mundo e o sujeito. *"Quando a atividade estética, ela retorna ao desdobramento e lembra a 'unidade perdida', - unidade do mundo, unidade do homem e do mundo"*<sup>6</sup>. Ainda se referindo à "Gênese" de Simondon: *"O caráter estético de um ato ou coisa é sua função de totalidade, sua existência, ao mesmo tempo subjetiva e objetiva"*.

Dufrenne entende que a obra de arte não reconstrói o universo mágico primitivo, mas entretém e preserva a capacidade de experimentar a impressão estética.

A partir daqui, Dufrenne prolonga Simondon com a afirmação de que *"desde então, uma dialética se estabelece entre técnica e estética"*. Compreende que a experiência estética foi despertada, no homem, pela nostalgia da unidade perdida.

Nessa "gênese da tecnicidade", o autor nos mostra a essência da técnica e situa o pensamento técnico em relação ao pensamento estético. Partindo destes parâmetros para a análise das relações entre arte e técnica, podemos observar a origem de uma opinião generalizada hoje, segundo a qual existe um conflito irreduzível entre a arte e o comportamento prático do homem contemporâneo.

---

<sup>6</sup> DUFRENNE, M., op. cit., p. 240.

Francastel, em enfoque sociológico, situa a origem desse conflito a partir da tomada de consciência do homem de sua entrada num novo sistema de ação sobre a matéria que se fez em volta das grandes manifestações econômicas do século XIX. Trata-se da mística da produtividade que, segundo o autor, *"se tornou possível no dia em que se decidiu tomar as massas por cliente"*<sup>7</sup>.

Já nesse período, surgem as primeiras doutrinas que estabelecem como princípio a necessidade de "conciliar" a arte - que representa os valores antigos - e a indústria - que é aceita em seu desenvolvimento como um fato e como fonte de riqueza para os indivíduos e para as nações. O estado de espírito dos liberais de então, interpretado por Henri Cole e o Conde Laborde (França, 1958), revela uma doutrina política que aceita, portanto, a revolução, mas a concilia com as forças superiores e imutáveis da sociedade, que continuam sendo a arte, o ideal, a religião.

A ideologia da imobilidade da arte, independentemente do desenvolvimento da indústria, encampada por Ruskin, surge como repúdio ao mundo moderno: o domínio nobre das artes em oposição ao domínio brutal da ação.

*Que importava - diz Francastel - a um industrial de 1850 que a locomotiva fosse feia, paradoxal, difícil de conduzir, suja, barulhenta, se ela significa de qualquer maneira para ele um acréscimo de poder, mes-*

---

<sup>7</sup> FRANCASTEL, P., op. cit., p. 35.

*mo à custa dum desperdício de energia, e lhe possibilitava manter-se à parte, numa dessas tebaidas artificiais, ornadas de todos os sortilégios dessas antigas civilizações que Ruskin tanto exaltava<sup>8</sup>.*

Francastel observa que a crença no caráter inspirado da contemplação estética, oposição entre a atividade faustiana do homem e da natureza, são temas que facilmente se explicam pela época, pelas idéias dominantes e pelo meio em que apareceram os primeiros teóricos da industrialização, porém denuncia que grande parte dos nossos contemporâneos ainda não rompeu com elas.

Voltamos, portanto, a recorrer ao pensamento de Dufrenne

*(...) a nostalgia da unidade perdida impeliu o pensamento técnico e o pensamento religioso a renunciar à sua abstração e a se exprimir na linguagem da beleza: o útil então toma espontaneamente a forma do belo<sup>9</sup>.*

Até aqui - momento anterior ao que Francastel se refere -, os componentes técnicos e estéticos dos objetos mal podiam ser separados.

*Mais tarde - e aqui podemos relacionar não apenas com o momento histórico que Francastel trata, mas a todo um pensamento que predomina ainda hoje - aparece uma consciência do belo separada e exclusiva, ciumenta, (...) pois o que tinha vocação de concreto retorna,*

---

<sup>8</sup> Idem, p. 40.

<sup>9</sup> DUFRENNE, M., op. cit., p. 241.

*por aí, ao abstrato; justificada contudo, pois é o momento em que a técnica, exasperando-se, faz violência ao mundo natural, em que o trabalho, tornado inumano, produz feiúra: a técnica, ao se afirmar, realizou-se no terror. Então a arte, que já se tinha proposta à religião pascaliana como divertimento, torna-se evasão<sup>10</sup>.*

Retomando Francastel, o proletariado do século XIX inclinava-se mais a uma iniciação na cultura das classes superiores do que na criação de uma nova para seu uso e de acordo com o trabalho dos seus braços. As ideologias da frustração e da superestrutura foram, assim, naturalmente aplicadas à estética, tanto por parte das classes possidentes como das classes trabalhadoras. Todas as tentativas de defesa de uma elaboração estética direta do real foram incompreendidas.

*Razões sociais conspiraram, no século XIX, para a crença superior da arte e o caráter maldito do trabalho moderno e excluiu-se toda a possibilidade duma criação estética original, a partir do fato concreto da atividade humana transformada pelo aparecimento duma nova utensilagem e fora das regras conservadoras dum ideal antigo<sup>11</sup>.*

Posteriormente, aparece a teoria conciliatória de arte com a sociedade moderna, dessa vez não relacionada com a beleza clássica, substituiu-se a ornamentação, que é anedótica e exterior ao objeto, pela expressão declarada da função

---

<sup>10</sup> Idem, p. 241.

<sup>11</sup> Idem, p. 243.

preenchida. Formulava-se a tese do funcionalismo industrial, propondo uma visão da arte identificada com a técnica.

Aparece, portanto, a idéia de uma arte apoiada em valores fornecidos pela lógica interna das técnicas e outra - fortemente oposta - a favor de um estilo "orgânico", próximo à vida biológica.

*Para alguns - analisa Francastel - os valores estéticos que se deduzem das atividades industriais da sociedade moderna são, acima de tudo, valores racionais; para outros, pelo contrário, são valores irracionais ou, mais exatamente, biológicos. Estas duas grandes correntes compartilham entre si o último meio século. Caracterizam uma nova fase da interpretação estética do maquinismo, pois dominam em conjunto a maior parte das teorias atualmente em vigor<sup>12</sup>.*

As teorias deste século, que se propuseram a resolver o conflito arte e técnica, são consideradas por Francastel a forma contemporânea do pensamento místico. Elas fundam-se no sentido de um *"reencontro do homem com sua alma graças à substituição do racionalismo mecânico por uma concepção orgânica do universo"*<sup>13</sup>. O autor expõe e discute as teorias de Mumford e Giedion: o primeiro, na sua proposta de estudar as conseqüências da introdução da máquina na vida pública e privada dos homens, inicia afirmando um primado absoluto da máquina, que domina e modifica os desejos, idéias, meios de ação e objetivos dos homens, para traçar um quadro do pro-

---

<sup>12</sup> Idem, p. 46.

<sup>13</sup> Idem, p. 73.

gresso das técnicas através da história. Na tese de Mumford, a máquina vem romper definitivamente com o acordo entre as atividades diferenciadas do homem: do espiritual e do material.

A máquina, como fim da experiência global do homem, é a tese de Giedion. Segundo este, o século XIX teria perdido gradualmente a faculdade de ver os conjuntos; ao universalismo das suas soluções técnicas opor-se-ia o peso duma especialização que rouba ao homem a visão das relações gerais entre as suas atividades e o universo e reduz a sua participação na vida coletiva do mundo. Vê o homem moderno irremediavelmente dilacerado, presa do conflito das suas crenças e das suas capacidades. Inteiramente submetido, nas suas atividades cotidianas, à nova lei da máquina, perdeu todo o contato com as especulações artísticas ou morais.

Mumford crê na existência de um universo extra-humano - onde só é real a máquina, cujo poder se exerce segundo leis físicas independentes das que determinam a atividade do nosso espírito - e, assim, justifica a existência do conflito entre arte e o comportamento prático ou social.

Francastel critica a posição assumida por Mumford: *"seu racionalismo mantém-se tingido de misticismo por falta duma concepção verdadeiramente positiva e operatória das relações entre pensamento e ação"*<sup>14</sup>. Sua proposta para um novo

---

<sup>14</sup> Idem, p. 64.

mundo é que este não seja mais o da máquina, mas o da criação contínua e da experiência livre e direta da personalidade, o mundo exterior será, em última análise, dominado pelo espírito.

Para Mumford, como para Giedion, a solução reside no reencontro do homem com a sua alma, graças à substituição do racionalismo mecânico por uma concepção orgânica do universo, ao que Francastel rebate com a colocação de que tais idéias afirmam a existência de novos absolutos, novos mitos em substituição aos antigos. *"Já não se crê que seja possível reconciliar a arte imutável, eterna, com a indústria; pensa-se que arte não é mais que soma de hábitos"*<sup>15</sup>. Não se contenta, também, com a solução proposta por Giedion, que isola as duas formas fundamentais da inteligência humana: sensibilidade e razão.

Francastel, desta forma, sintetiza que, nas teorias deste primeiro meio-século, que se referem às relações da arte e da máquina, são as mesmas idéias sociais e estéticas do século XIX que se mantêm em primeiro plano. Os temas fundamentais da heterogeneidade da arte e da técnica são frequentemente retomados: arte contra técnica (como em Laborde e Cole) e a arte identificada com a técnica como as do funcionalismo.

A procura da confirmação das afirmações de Francas-

---

<sup>15</sup> Idem, p. 64.

tel, buscamos um texto mais recente que colocasse o problema a partir de um enfoque dos nossos dias. Reencontramos a teoria do conflito no ensaio "O lugar da arte na sociedade contemporânea"<sup>16</sup> de Eduardo Subirats. O autor dá início às suas reflexões expondo que a criação artística compreende uma série de atividades que tem por finalidade conferir uma forma aos objetos de nosso ambiente vital. Portanto, a experiência estética (intuitiva, emocional, sensível), para sua elaboração, pressupõe um acervo de conhecimentos (história, repertório, filosofia, cultura etc.), meios técnicos (domínio do fazer, dos materiais, técnicas etc.) e um conjunto de decisões formais formais ou compositivas de natureza tecno-científica (crítica, elementos de linguagem, de composição etc.). Segundo seu pensar, a natureza expressiva do objeto estético se encontra no núcleo da criação artística e esta se dá por um ato individual e subjetivo.

Num breve retrospecto, Subirats expõe que, nas formas artísticas primitivas, os componentes técnicos e expressivos mal podem ser separados e vê, no Alto Renascimento, uma unidade ideal entre conhecimento técnico-científico e expressão artística.

O enfoque do nosso problema, em Subirats, é o da cultura: lugar definitivo da manifestação sensível, reino dos objetos, à medida que são dotados de um valor humano. Em sua

-----  
<sup>16</sup> SUBIRATS, E., A flor e o cristal: Ensaios sobre arte e arquitetura modernas. São Paulo: Nobel, 1988, pp. 13-25.

tese, enuncia que esta concepção de

*cultura como universo de formas expressivas, dotadas de um sentido subjetivo e sensivelmente inteligível e comunicável é desmentida pelo papel predominante que o desenvolvimento tecnológico e as formas culturais que lhe são próprias alcançam na sociedade moderna*<sup>17</sup>.

Baseado na diferença entre os conceitos de cultura (culto, experiência do sagrado e as suas manifestações estéticas) e civilização (vinculado à cultura urbana e seus valores racionalizadores), proclama a morte de uma comunidade cultural fundada em valores éticos e estéticos e o triunfo da ordem mecânica, representada pelo industrialismo e por sua racionalidade tecno-mecânica. Expõe que o conflito entre uma cultura histórica e a civilização supera-se sob uma nova ordem: o projeto tecno-cultural.

*Trata-se de um conjunto de formas sensíveis e valores culturalmente integradores porém não derivados de uma experiência subjetiva de conhecimento, nem de um princípio individual de expressão, mas precisamente da mesma racionalidade instrumental subjacente ao desenvolvimento e à reprodução tecno-industriais*<sup>18</sup>.

Esclarece, entretanto, o autor que o conceito de tecno-cultura é novo - um conceito da civilização pós moderna - ligado aos atuais meios de produção computadorizada do dese-

---

<sup>17</sup> SUBIRATS, E., op. cit., p. 15.

<sup>18</sup> Idem, p. 16.

nho industrial. Suas formas são configuradas segundo um paradigma estritamente funcional ou tecno-funcional, cujo princípio foi desenvolvido pelas correntes artísticas mais decisivas e influentes no desenvolvimento da cultura moderna.

Para comprovar sua tese, Subirats coloca os princípios estéticos que impulsionaram e legitimaram esse novo conceito antiestético de cultura. São eles: a morte da arte, o funcionalismo e a racionalização formal.

A tese da morte da arte, adotada pela vanguarda artística do dadaísmo a suas versões contemporâneas, parte da crítica niilista da sociedade industrial; as vanguardas russas também adotam a morte da arte, porém como palavra de ordem de uma utopia civilizatória racionalista; e no futurismo, cuja atividade é de culto heróico ao novo poder da tecnologia moderna, a adoção da tese da morte da arte é expressão da violência e da própria degradação formal da cultura.

Como racionalismo, o autor vê o princípio estético em que a arte protagoniza os valores dominantes da cultura moderna - cuja economia racionalizada se impõe a todas as manifestações da existência humana - de vocação lingüística e racionalizadora.

*Concebe-se a arte como uma criação lingüística e portanto sujeita a uma sintaxe e ainda subordina-se essa mesma sintaxe a um código cientificista: uma defini-*

*ção matemática da composição e das proporções*<sup>19</sup>.

A crítica que faz o autor sobre esse modo de ser da arte - em que se insere, entre outras, a obra de Mondrian e de Mies Van Der Rohe - funda-se na ausência da expressão individual e, portanto, de elementos reflexivos, emocionais e sensoriais identificáveis. *"Um formalismo que despojou a forma artística de seus componentes intuitivos e expressivos"*.

A redução lingüística acrescida de uma racionalização formal do estilo foi a premissa que permitiu, plenamente, integrar a criação à produção técnica e industrial das formas, ou seja: o funcionalismo.

A estética funcionalista parte de uma racionalização econômica da forma e, segundo Eduardo Subirats, em seu conceito, oculta-se a subordinação da criação da forma artística a uma economia racionalizada, congruente, em primeiro lugar, com as exigências da sua reprodução técnica.

Na sociedade contemporânea, esses três modos de ser da arte definem sua condição negativa, são aspectos da crise da arte moderna que resumem a condição de uma cultura cujas formas perderam sua aura, gerada na expressão das experiências individuais, para adquirir uma sonoridade técnica.

---

<sup>19</sup> *Idem*, p. 20.

Refletindo sobre as questões que coloca, Subirats faz as seguintes considerações sobre o desgaste natural que a linguagem moderna experimenta na civilização pós moderna. Entre as razões deste desgaste, relaciona a competitividade tecnológica a que a cultura moderna está sujeita; o papel de menor importância dado à arte diante dos grandes problemas econômicos que dominam o mundo; a própria crise da arte e a nostalgia de um ideal de cultura baseado num princípio de criatividade artística.

Coloca também como problema a falta de questionamento sobre o poder que as formas e normas estéticas exercem sobre as formas e normas da existência humana, e expõe o paradoxo moderno entre o sentimento de crise ou obsolescência da arte e da estética diante de um desenvolvimento, sem limites, da reprodução técnica das formas. Detecta a degradação sensorial e estética da civilização de hoje e a redução estética da produção serializada das formas na arquitetura, nas artes plásticas e no desenho.

Essa degradação sensorial e estética que Subirats denuncia é também colocada por Habermas em seu ensaio definitivo sobre a questão da técnica e da ciência no âmbito político. "Técnica e Ciência enquanto ideologia"<sup>20</sup> nos leva à origem da problemática colocada por Subirats.

-----  
<sup>20</sup> HABERMAS, J., *Técnica e Ciência enquanto ideologia*, In: Textos Escolhidos/Os Pensadores, São Paulo: Abril cultural, 1983, pp. 313-43.

Habermas trata ciência e técnica como uma nova ideologia que fere - entre outras coisas - um interesse que se prende a duas condições fundamentais da nossa existência cultural: a intersubjetividade de compreensão mútua e o fato de produzir uma comunicação livre de dominação, e coloca:

*(...) apesar do avançado estágio de desenvolvimento tecnológico, a vida individual é determinada agora, como antes, pelos ditames do trabalho profissional, pela ética da concorrência no desempenho, pela pressão da concorrência de "status", pelos valores da coisificação possessiva e das satisfações pelos sucedâneos oferecidos no mercado, uma incompreensão da razão pela qual é mantida a luta institucionalizada pela existência, a disciplina do trabalho alienado, anulação da sensibilidade e da satisfação estética<sup>21</sup>.*

Na avaliação que Subirats faz da crise da arte moderna, expõe que esta não é mais que uma conseqüência da crise da cultura moderna, que tem, na arte - no sentido de configuração das coisas e de um significado humano nelas -, o único princípio de esperança possível.

A morte da arte é colocada novamente pelo autor como a última conseqüência da produção técnica das formas - o que veremos é compactuado por Argan, porém, em outros termos. Falando da nova estética da cibernética, o autor analisa:

*Trata-se de uma figura renovada daquela autonegação das capacidades expressivas e simbólicas da cultura histórica que as vanguardas futuristas e racionalis-*

-----  
<sup>21</sup> HABERMAS, J., op. cit., p. 343.

*tas haviam antecipado e que, hoje, as modernas técnicas da informação assumem com o mesmo "Pathos" revolucionário*<sup>22</sup>.

O novo conceito de cultura reduz-se ao universo da informação e, sob os seus princípios tecno-científicos, anuncia-se um universo total de valores, de formas, de percepção e de atuação.

As ressalvas feitas por Subirats sobre a legitimidade cultural das novas tecnologias resumem-se à afirmação de que

*como a informática de hoje e as telecomunicações de ontem abrem possibilidades de atuação surpreendentes ao ser humano (...) toda máquina encerra fontes de poder e liberdade, porém, as formas dessa criatividade de tecno-cultural banem, ao mesmo tempo, aqueles meios de expressão metafórica que constituíram a máxima riqueza e a base da autonomia individual e coletiva nas culturas históricas.*

Vê, no questionamento sobre o significado da arte na cultura contemporânea, e o que significou para as culturas passadas, o fundamento para uma crítica radical das tendências antiestéticas da civilização tecno-científica e a reformulação de um projeto artístico de cultura.

Esse questionamento emerge de um panorama onde a lógica do progresso resulta em uma lógica da destruição; portanto, o dilema do homem moderno ante sua progressiva degradação vital não pode deixar de ser levado em consideração, e

---

<sup>22</sup> SUBIRATS, E., op. cit., p. 25.

encerra seu texto com a proposta de uma filosofia crítica da cultura; de uma pesquisa tecnológica alternativa; de uma recuperação ambiental e urbana, e conclui:

*o ideal de uma cultura artística foi retomado em inícios do século com tentativa de sobrepor-se à alienação, ao vazio e à decadência da cultura moderna. Hoje insere-se novamente como única perspectiva teórica e prática (...) projeta-se como único horizonte possível para o futuro da civilização moderna<sup>23</sup>.*

Aqui, novamente encontramos reflexo com as colocações de Mikel Dufrenne; este, porém, vislumbra o horizonte a que Subirats se refere:

*(...) A arte, tomando consciência de si, aprende que se renuncia a se realizar; ela é potência de mundo, e esse mundo que ela revela é uma expressão do mundo. E, ao mesmo tempo, a técnica se humaniza, tanto nas condições de trabalho, quanto na forma de seus produtos (...) A busca de uma estética industrial tem uma significação considerável: o homem, aprendendo a viver o progresso técnico, pode dominar o mundo sem romper com ele, também pode habitá-lo como sua pátria, pode permanecer no fundamento sem deixar de produzir história<sup>24</sup>.*

Estas considerações dizem respeito ao destino da arte frente ao crescente incremento da técnica. Colocadas no pensamento desses três autores, cada qual com seu enfoque, tratam, basicamente, o mesmo problema: o conflito entre arte e

<sup>23</sup> SUBIRATS, E., op. cit., p. 25.

<sup>24</sup> DUFRENNE, M., op. cit., p. 241.

técnica, entre intuição e razão. É clara a posição dos três em relação à existência do conflito, mesmo dentro das teorias de conciliação e identificação, expostas por Francastel e em Dufrenne, que são propostas de conciliação, o conflito não deixa de existir, pois só se considera conciliação se se parte de um "a priori" de conflito. Em Subirats, o problema é colocado no âmbito da contemporaneidade, porém, também partindo de uma idéia de conflito. Em sua visão, as iniciativas tomadas neste século - que Francastel vê como *"preparadoras do terreno para o renovado estudo das relações da arte e da técnica no âmbito da sociedade contemporânea"*<sup>25</sup> - se deram mais em proveito do pensamento técnico do que do pensamento estético.

O acordo entre eles se dá nas soluções que propõem para a discussão do problema. Francastel fala da necessidade de uma investigação sobre a medida e o modo pelo qual a prática cotidiana das novas técnicas modifica as formas de ação e de representação do universo do homem atual, o que Subirats denuncia, porém em uma via inversa, com a razão de desgaste da arte na cultura moderna: *"a falta de questionamento sobre o poder que as formas e normas estéticas exercem sobre as formas e normas da existência humana"*<sup>26</sup>.

Enfim, os dois teóricos colocam o mesmo problema: o viés que deve permear as discussões não seria o da visão

25 FRANCASTEL, P., *op. cit.*, p. 138.

26 SUBIRATS, E., *op. cit.*, p. 23.

simplista do conflito: - técnica adversária da arte e das formas elevadas da cultura - mas sim o das relações de fato e de princípio que existem, atualmente, entre o desenvolvimento da arte e das formas de uma civilização que se considera essencialmente tecnicista. Uma discussão, porém, mais profunda - filosófica, como propõe Subirats - para que, tanto o entendimento da arte como emanção irracional de uma função mística que se sobrepõe a outras atividades humanas, ou a técnica e a máquina, como monstruosos inimigos surgidos no campo da atividade humana, percam um pouco de sua coloração radical em função de uma maior interdisciplinaridade.

*Os artistas não representam numa sociedade o papel de isolados, à parte dos técnicos e dos pensadores. A concepção de histórias separadas das diferentes disciplinas e das diferentes atividades humanas deve suceder uma concepção global das capacidades de expressão dum sociedade que se forma exprimindo-se<sup>27</sup>.*

-----  
<sup>27</sup> FRANCASTEL, P., op. cit., p. 139.

2 -

## TÉCNICA E TÉCNICAS

*A técnica, como universo de instrumentos, pode aumentar tanto a fraqueza como o poder do homem. No estágio atual, este se apresenta talvez como mais impotente com relação ao seu aparato do que jamais o fora antes.<sup>1</sup>*

MARCUSE

É importante, neste momento, desfazer-se uma dúvida que muitas vezes permanece quando se discute as relações entre arte e técnica: a distinção entre a técnica, forma geral da atividade de uma época - que Habermas relaciona dentro de um contexto global com o "*agir racional-com-respeito-a-fins*"<sup>2</sup> - e as técnicas por si mesmas.

Esta distinção, apoiada no conceito de Habermas, torna-se clara, quando se trata da técnica da arte, na afirma-

---

<sup>1</sup> MARCUSE, Herbert, Apud HABERMAS, J., Técnica e Ciência enquanto ideologia, In: Textos escolhidos/Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 319.

<sup>2</sup> HABERMAS, J., op. cit., p. 313.

ção de Francastel: *"O que separa o artista do técnico não é a técnica, é a finalidade"*<sup>3</sup>.

Ora, existe uma questão das técnicas próprias da arte que suscitam problemas distintos daqueles a que conduz o estudo das técnicas industriais, porém, o que queremos mostrar aqui é que aquela, muitas vezes, se influencia por estes.

*"Cada espécie de atividade implica uma técnica; a arte, em particular, é sempre técnica"*<sup>4</sup>.

Quando Eduardo Subirats refere-se à criação artística, expõe que, para a elaboração de uma determinada experiência estética, o artista se vale de meios. Entre esses meios, estão o seu acervo de conhecimentos, os meios técnicos e materiais e um conjunto de decisões formais de natureza tecno-científica. Há, portanto, na arte, forçosamente técnicas, materiais e intelectuais.

Mas não é só isso. Francastel diz que

*não é possível conceber, em última análise, o exercício livre, absoluto, da função técnica fora de um certo plano de ação positiva, determinado, não pelo puro exercício no absoluto duma capacidade de ordenamento mecânico, mas por fins onde a parte da imaginação se manifesta também*<sup>5</sup>

e aqui retoma o tema da oposição entre arte e técnica, afir-

-----  
<sup>3</sup> FRANCASTEL, P., *Arte e técnica, nos séculos XIX e XX*, Lisboa: Livros do Brasil, p. 325.

<sup>4</sup> FRANCASTEL, P., *op. cit.*, p. 270.

<sup>5</sup> FRANCASTEL, P., *op. cit.*, p. 325.

mando que a verdadeira oposição é de outra origem:

*não está entre a arte, considerada como uma das formas imaginativas do homem, e as técnicas, mas entre certos objetivos momentâneos que se concretizam pela arte e outras formas imaginárias que se concretizam atualmente por meio das técnicas da indústria mecanizada<sup>6</sup>.*

Então, retomando Subirats, o núcleo da criação artística está no ato individual e subjetivo que determina a natureza expressiva daquela manifestação. Vamos, portanto, tratar, a partir de agora, a arte em relação às suas técnicas específicas: as técnicas de expressão ou Linguagens.

A arte é, acima de tudo, factura, diz Francastel, os problemas que se põem a um artista são, em primeiro lugar, problemas de ofício e de enriquecimento dos meios e, a seguir, problemas de inteligibilidade. É da associação de atividades intelectuais e manuais que nasce a obra.

Argan, por sua vez, discute a natureza dessa técnica em seu texto "A crise das técnicas artísticas"<sup>7</sup>. Para o autor, a crise da arte moderna é a história da crise do sistema artesanal de produção, que se dá a partir da industrialização.

As hipóteses que coloca para confirmar tal tese sus-

---

<sup>6</sup> Idem, p. 325.

<sup>7</sup> ARGAN, G. C., Arte e crítica de arte, Lisboa: Estampa, 1988, pp. 91-103.

citam questões da necessidade de uma mudança radical das técnicas específicas da arte.

A primeira hipótese colocada é a de que

*a arte é o produto de uma técnica "sui generis", que varia consoante as diversas artes, mas é constante na estrutura e na finalidade; a técnica artística é a única a produzir o "valor" estético (qualidade), realizando-o no processo irrepitível e continuamente reinventado na operação artística;*

na segunda hipótese, é posta a idéia de que

*não podem existir técnicas especiais, exclusivas do artista, porque o único sistema técnico legítimo é aquele que a sociedade vai organizando e realizando consoante as necessidades da vida: se a arte é uma necessidade da vida, o artista deve valer-se das técnicas "sociais", assim como delas se deve valer a sociedade para tornar utilizáveis, por parte da comunidade, os valores produzidos pelo artista<sup>8</sup>.*

O dilema que se coloca se deve ao fato de que a técnica da produção econômico-social não ser mais a do artesanato e sim da indústria, mecânica e repetitiva. Afirma o autor que a técnica "sui generis" da arte não é uma técnica diferente, mas sim uma técnica atrasada, um resíduo na era industrial, do sistema tecnológico de uma época anterior e ultrapassada. Observa, porém, que a indústria nada produz de artisticamente válido, produz objetos que queriam ser artis-

---

<sup>8</sup> ARGAN, G. C., op. cit., p. 91.

ticos, mas se revelam decadentes, talvez por trazerem o elemento estético como um caráter acessório, conforme observa Francastel em sua crítica aos objetos industriais que pretendem ser artísticos.

Portanto, expõe então, a necessidade de mudança radical: *"das técnicas específicas da arte - para que deixem de ser retardatárias ou anacrônicas; e das técnicas industriais - para que estejam abertas aos impulsos criativos da arte"*<sup>9</sup>.

Faz uma exposição desta renovação no âmbito das técnicas especiais, que têm sua primeira grande realização no cubismo e, logo depois, pelas vanguardas históricas. No cubismo,

*o quadro já é representação, mas, realidade em si, que o artista faz e coloca no mundo (...) A imagem faz corpo com o quadro e seu espaço real e concreto passa a relacionar-se com o espaço da existência. Aquilo que o quadro manifesta é sua própria gênese como objeto pictórico*<sup>10</sup>.

O quadro adquire força para atrair e integrar fragmentos da realidade externa como, por exemplo, nas colagens.

A técnica da "collage", segundo Argan, permanece como uma das técnicas fundamentais da arte moderna mesmo depois do cubismo e independente dele. Reflete a experiência da visão fragmentária, composta por várias situações, divulgada

---

<sup>9</sup> Idem, p. 92.

<sup>10</sup> Idem, p. 92.

pela fotografia e pelo cinema. Podemos dizer que, ainda hoje, aparece combinada com as mais diversas "medias" dentro e fora da arte.

Derivada da "collage", a técnica da "Merzbau" consiste em agregar no plano pictórico, objetos "encontrados", cuja forçada existência na obra, analisa Argan, define um tempo vivido, uma situação de existência.

A antítese da técnica projetada pela indústria encontra-se no automatismo surrealista, tanto a "frottage" e a "grattage" como as técnicas convencionais, que são, segundo Argan, não tanto técnicas mas comportamentos infantis, instintivos, que podem ser praticadas sem qualquer controle mental sobre as mãos, que devem traduzir os impulsos inconscientes.

As técnicas tradicionais, na escultura, tiveram processos evolutivos bastante lentos: Rodin e Roso procuraram adequar a imagem plástica à vitalidade cromática e luminosa da pintura impressa mista; em Boccioni, as esculturas apresentam-se como estruturas dinâmicas reveladas pela luz sobre os planos.

A escultura negra influencia e determina grandes modificações nas técnicas tradicionais por se utilizarem do princípio técnico do encavo, que se vê na obra de Morre. Mais do que uma renovação, a proposta da escultura moderna é um retorno às técnicas primitivas.

Argan vê nessa recuperação artesanal a intenção polê-

mica para com a tecnologia industrial, o que já não acontece nas correntes construtivas em que o fazer artístico é o projetar em função do sistema tecnológico existente.

*Na medida em que conhece aquele sistema e dele dispõe, o artista é "a priori" integrado no ciclo das atividades produtivas e, portanto, no corpo social; mas é também autorizado, aliás é lhe pedido que proponha variantes ao mecanismo do sistema, para o habilitar a produzir aqueles valores pelos quais é responsável como artista<sup>11</sup>.*

A atividade artística qualifica-se como metodologia projetual.

Em oposição, as técnicas do informalismo querem ser técnicas espontâneas não-programadas e não-projetadas. Sua diferença em relação ao surrealismo reside na não transcrição do inconsciente, mas sim do dinamismo profundo da existência. Evita-se processos e materiais tradicionais: tintas respingadas e borrifadas misturam-se a matérias para criar grumos e crostas,

*a imagem resultante, aparentemente casual, realiza sobre a superfície o movimento do artista em torno dela, com um ritmo que se traduz nas variações dos signos cromáticos<sup>12</sup>.*

Novamente, a idéia da existência vivida é colocada, agora

---

<sup>11</sup> Idem, p. 96.

<sup>12</sup> Idem, p. 98.

através das marcas, sinais, corrosões na matéria aparentemente não elaborada.

As correntes posteriores não colocam qualquer questão técnica. A arte é uma atividade rejeitada, o que se justifica apenas à medida que se demarca o sistema e o contradiz. Argan vê que as imagens do consumo - através dos múltiplos canais de informação de massa - paralisam a imaginação das pessoas e, ao artista, resta selecioná-las apresentando-as como simbólicas da sociedade de consumo; amostragens. É também o artista uma amostra de comportamento.

*Os seus gestos são os gestos irrefletidos do consumo indiscriminado: a apropriação, a acumulação, eventualmente a destruição cega. A objetualidade da arte "pop" não consiste na produção projetada de objetos, mas no consumo ostensivamente irrefletido e gratuito das coisas - notícias produzidas ininterruptamente pelo sistema, ou seja, por uma tecnologia que já não é a tecnologia do produzir mas a do consumir, e que, por consequência, já não se dedica ao valor mas ao não-valor<sup>13</sup>.*

"Assemblages" e "décollages" são alusões ao rosto efêmero da cidade moderna; à poética dadaísta do objeto encontrado sucede a poética do detrito.

*Esses e outros processos análogos - analisa Argan - que, aos olhos do público habituado à impecável precisão da tecnologia industrial, parecem escandalosamente antitécnicos, pertencem de fato a um tipo de técnica: a chamada técnica do "Bricolage", que o an-*

---

<sup>13</sup> Idem, p. 99.

tropólogo Lévi-Strauss indica como própria dos "primitivos recoletores" e que contrapõe às técnicas sociais, projetadas, dos povos evoluídos. O primitivo "Bricoleur" é um ser pré-social, que colhe no ambiente natural aquilo que lhe serve para viver, acumula e destrói sem discernimento: praticando a técnica do "Bricoleur", que é a antítese da do engenheiro, os artistas pretendem significar que a "sociedade de consumo", embora dotada de técnicas aperfeiçoadas, coloca os consumidores na situação pré-social ou pré-histórica do homem das cavernas e das florestas, determinando assim um extremo de barbárie a partir daquele que deveria ser o extremo da civilização<sup>14</sup>.

A "arte pobre" recusa categoricamente as técnicas "ricas" da sociedade de hoje, consiste substancialmente num ato, que pode até ser só mental, como que se determina na sociedade de consumo uma situação de não-consumo.

O fim da obra de arte como objeto coincide com o fim da idéia de que o objeto constitua um valor. A sociedade deixa de identificar o valor com os objetos destinados a constituir um patrimônio a ser conservado e transmitido de geração em geração. O desenvolvimento tecnológico leva à substituição do objeto individualizado e individualizante pelo "produto" padronizado: o trabalho coletivo da indústria não pode tomar como modelo o trabalho individual do artista.

O salto do nível tecnológico colocou em crise a arte como ciência dos objetos-modelo - esta é a tese de Argan. O início dessa crise é a passagem da tecnologia dos objetos (o artesanato) para a tecnologia dos produtos (a indústria);

-----  
<sup>14</sup> Idem, pp. 100-1.

com a chamada "Segunda Revolução Industrial", passou-se da tecnologia dos produtos para a tecnologia dos circuitos: a tecnologia da informação. A informação e a comunicação constituem o sistema nervoso da sociedade contemporânea.

Argan coloca então:

*A inserção da exigência estética na tecnologia da informação e da comunicação não é teoricamente impossível, assim como não era impossível sua ligação com a tecnologia da produção. Mas choca-se contra a finalidade do sistema, que, visando a determinar uma ânsia de consumo ilimitado, faz de tudo para desestimular nos consumidores a tendência de formar juízos de valor, a qual, pelo contrário, é incentivada e multiplicada pela exigência estética<sup>15</sup>.*

Argan dá respostas às questões que coloca: a produção de obras de arte, segundo os meios tradicionais, não pode prosseguir independentemente de sua relação com o sistema, pois, assim, não teria nenhum desenvolvimento e morreria; a sociedade contemporânea, sendo uma sociedade de massas, nunca deixaria de se constituir de componentes estéticos, porque, se a cultura estética é cultura de imagens, nossa época sofre de inflação, mas não de carência de imagens; não seria possível realizar, com suas tecnologias, os valores que, no passado, se realizavam com as técnicas artísticas, pois os meios de massa não são os meios de difusão de uma cultura dada, mas são os aparatos que elaboram e difundem uma cultu-

---

<sup>15</sup> ARGAN, G. C., Arte moderna, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 582.

ra estruturalmente nova, isto é, de massa. Resta ainda uma pergunta: a sociedade de massas utilizará suas tecnologias para produzir valores estéticos diferentes e coerentes com suas estruturas? Argan, incrédulo na sociedade contemporânea, dá a resposta:

*A arte vive sua morte em seu ser arte; é claro que não compromete a possibilidade de procurar, utilizando outros sistemas que não o sistema técnico das artes; atender às suas próprias necessidades de experiência estética (se as tiver)<sup>16</sup>*

e conclui:

*Se a sociedade de amanhã ainda considerar que a experiência estética é a única capaz de garantir uma experiência individual livre e reativa com o mundo, e realizar essa experiência com os meios de seu sistema, a arte já não se fará com o pincel ou a argila, mas, enquanto memória e pensamento da arte, influirá positivamente sobre os novos modos de experiência estética. Lembremos que a arte, em todo o seu passado, foi um modo de experiência individual, um trabalho manual transposto numa comunicação conceitual. Numa sociedade de cultura de massa, o pensamento e a memória da arte também poderão ser, se estiver salvaguardada a liberdade dos indivíduos, os impulsos criativos que, provindo das profundezas da história, deverão de gerar uma experiência individual recaptuladora, porém não destruidora, da experiência coletiva.<sup>17</sup>*

---

<sup>16</sup> ARGAN, G. C., op. cit., p. 593.

<sup>17</sup> ARGAN, G. C., op. cit., p. 593.

3 -

### GRAVURA COMO OBJETO-MODELO

*O homem comum não se choca mais com as invenções técnicas, utiliza-as comumente como feito diário e banal<sup>1</sup>*

PHILADELPHO MENEZES

Quando Giulio Carlo Argan diz que a crise da arte moderna é a história da crise do sistema artesanal de produção que se dá a partir da industrialização, podemos confirmar sua tese pela análise da própria história da gravura.

O obsoletismo da xilogravura e posteriormente da gravura em metal e litografia - como meio de multiplicação de imagens de fins informativos - determina seu resgate pela arte. Surge aí uma gravura modificada, renovada. Sua única finalidade, enquanto técnica, passa a ser a produção de um valor estético.

Como meio da arte, ela interessa por seu caráter ru-

---

<sup>1</sup> MENEZES, P., Experimentalismo vira rotina, Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 30 de maio de 1993, p. 3.

dimentar. O expressionismo, considerado uma manifestação da crise, é a corrente estética responsável por esse resgate, e procura conservar, na sua prática artística, algo do ser primitivo, como reação aos conflitos de ordem política, social e existencial, que se desenhavam já como conseqüência da crescente industrialização e que eclodiram com a Primeira Guerra Mundial.

A teoria de Argan, com a qual fundamentamos este texto, coloca que

*o desenvolvimento tecnológico industrial levou à substituição do objeto individualizado e individualizante, feito pelo homem para o homem, pelo "produto" anônimo, padronizado, repetido em séries ilimitadas: para uma sociedade que já não vincula a idéia do valor à realidade do objeto, não há serventia em objetos que sejam modelos de valor; o trabalho coletivo da indústria não pode tomar como modelo o trabalho individual do artista<sup>2</sup>.*

Portanto, como objeto-modelo, a gravura já havia cumprido sua missão, e hoje, o quadro que apresenta como de sua sucessão está contido na indústria gráfica.

Os três processos de gravura se desenvolveram objetivando a produção gráfica. A gráfica moderna trabalha, hoje, com técnicas derivadas da xilogravura, da gravura em metal e da litografia aliadas a processos fotográficos.

A xilogravura, que é a gravura em relevo, determinou

-----  
<sup>2</sup> ARGAN, G. C., Arte Moderna, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 581.

a tipografia, método mais antigo de impressão e ainda utilizado comercialmente. As atuais matrizes tipográficas envolvem fotografia e gravação, são chamadas chapas de impressão fotogravadas e popularmente conhecidas como gravações, clichês ou zincos. As impressoras são de três tipos básicos: as de platina, cujo mecanismo consiste na pressão exercida a partir de duas superfícies planas (impressora usada por Gutenberg); as plano-cilíndricas, cujo cofre plano é pressionado por um cilindro, permitindo maior rapidez de impressão; e as rotativas, de dois cilindros, cuja chapa de impressão envolve um deles, e algumas que podem imprimir ao mesmo tempo os dois lados do papel, atingindo alta velocidade.

A rotogravura é a forma comercial da gravura em metal, água-forte ou baixo relevo. Assim como as chapas para tipografia, as chapas para rotogravura são fotogravadas e envolvem o cilindro na impressão feita por máquinas rotativas de altíssima velocidade. É mais adequada para reprodução de imagens, pois trabalha pelo processo de transformar tons contínuos em reticulado.

Dos três principais processos de impressão, o off-set é o mais recente. Deriva da litografia, em que a pedra é substituída por uma chapa metálica projetada para envolver um cilindro de impressão. As chapas feitas fotoquimicamente são mais baratas, mais rápidas e simples de serem executadas que os demais métodos. Há uma grande variedade de impressoras off-set disponíveis, desde um pequeno duplicador off-set

para escritórios, até enormes rotativas, que podem imprimir um livro inteiro em uma só operação.

Hoje, a indústria gráfica é altamente sofisticada e informatizada, produzindo impressos de grande qualidade e com muita rapidez. Porém anuncia-se como sua sucessora direta não um modo de impressão, mas sim, um novo modo de processar textos e imagens que eventualmente pode resultar em impressão, mas que funcionalmente a dispensa.

Segundo Arlindo Machado, em seu recente texto "Livro perde papel e vai para tela",

*o modo de produção do livro é lento demais para um mundo que sofre mutações vertiginosas a cada minuto. Os atrativos do livro empalidecem diante do turbilhão de possibilidades aberto pelos meios audiovisuais, enquanto sua estrutura e funcionalidade padecem de uma rigidez cadavérica quando comparadas com os recursos informatizados, interativos e multimidiáticos das "escrituras" eletrônicas. Como se tudo isso não bastasse, os custos de produção do livro impresso crescem agora em progressão geométrica (e não apenas no Brasil), chegando mesmo a ultrapassar os custos de muitos novos meios, mesmo dos mais sofisticados<sup>3</sup>.*

O exemplo é importante, pois vale a toda manifestação de natureza gráfica, e, como bem assinala Argan, nos encontramos no momento histórico chamado "Segunda Revolução Industrial", é o momento da passagem da tecnologia dos produtos para a tecnologia dos circuitos, a tecnologia da infor-

---

<sup>3</sup> MACHADO, A., Livro perde papel e vai para a tela, Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 02 de maio de 1993, p. 4.

mação; segundo o autor, a informação e a comunicação constituem o sistema nervoso da sociedade contemporânea.

Em uma outra linha de sucessão, esta no sentido dos impressos e que ainda tem em seu sistema a utilização do papel, podemos considerar as copiadoras eletrônicas. Elas abrem grandes possibilidades aos usuários das pequenas tiragens de impressos, tornando-os mais acessíveis a um grande número de pessoas com custo bem reduzido.

Esta técnica torna ágil e econômica a reprodução de originais, por eliminar os usuais procedimentos fotoquímicos para a gravação da matriz e, ao mesmo tempo, tornar a impressora um objeto de fácil manejo.

Inventada em 1938 pelo americano Chester Carlson, a xerografia foi posteriormente aperfeiçoada, sendo colocada no mercado em 1950, e alcançando, na década seguinte, difusão em larga escala. Nessa ocasião, as copiadoras existentes no mercado empregavam reveladores químicos ou papel especial.

A xerografia é a obtenção de cópias a seco, sem a necessidade de papel sensibilizado por substâncias químicas. Distingue-se dos outros processos por não precisar de uma matriz prévia, sendo a cópia feita diretamente a partir do original. Ainda oferece a possibilidade de utilização da própria cópia como matriz, o que sugere possibilidades infinitas de reprodução.

A xero reúne, em uma mesma máquina, as possibilidades

da imprensa, do fotograma e da fotografia. Seu processo para transferência da imagem original para a cópia baseia-se em dois fenômenos físicos: a Lei das cargas elétricas e o fenômeno da fotocondução. A copiadora é de mecanismo simples e de fácil operação para o usuário: ao simples pressionar de um botão, fornece rapidamente cópias secas em papel comum.

Considerada por alguns como um monumento à burocracia, a verdade é que as copiadoras são fundamentais hoje para o fluxo de informações dentro de empresas, escolas, instituições e comunidades em geral. Para se ter uma idéia de seu potencial de uso, estima-se que o número de usuários por copiadora no Brasil gira em torno de 139, enquanto nos EUA e Japão chega perto de 20 o número de usuários por máquina<sup>4</sup>.

Entre as de última geração, estão as copiadoras que permitem cópias coloridas e colorir originais em preto e branco. Os recursos dessas máquinas permitem criar efeitos especiais como distorções e fundos, e ainda a reprodução de imagens em negativo. Podem também ser conectadas à microcomputação como recurso na editoração eletrônica<sup>5</sup>.

Ao mesmo tempo acessível e sofisticado, esse modo de multiplicação da imagem gráfica não pode ser ignorado como sucessor em funcionalidade da xilogravura do século XV, porém aqui em outro nível de necessidade.

---

<sup>4</sup> SAYÃO, F., Cresce a disputa entre copiadoras, Folha de São Paulo Dinheiro, São Paulo, 12 de outubro de 1992, p. 1.

<sup>5</sup> Idem, loc. cit.

Em nosso tempo, a multiplicação da imagem gráfica se faz pela necessidade de apropriação - ou pirataria como preferem alguns - de textos e imagens, enfim: informação. Esta ocorre em grande escala dando continuidade nos dias de hoje - guardando-se, é claro, as devidas proporções - aos propósitos dos primeiros métodos de manifestações gráficas exatamente repetíveis. Representa, portanto, assim como a informática, um avanço da tecnologia numa direção democrata-consumista.

A xilogravura artística, como se conhece hoje, tornou-se, por sua vez, um anti-método. Recusa-se as técnicas "ricas" de seu tempo, sua opção por manter-se um método rudimentar de produção e multiplicação de imagens equivale a uma atitude radical. Esta é compactuada por toda uma vertente da arte moderna de caráter desconstrutivista e empírica de determinar em uma sociedade de consumo uma situação de não consumo, que se utiliza de técnicas primitivas em reação às técnicas características das civilizações evoluídas. Ainda, em total contracenso à característica multiexemplar de seu meio, dá a sua factura um caráter "*individualizado e individualizante*"<sup>6</sup>. Em sua insistência em caracterizar-se como uma técnica "sui generis" da arte, torna-se, como na análise de Argan,

---

<sup>6</sup> ARGAN, G. C., op. cit., p. 581.

não uma técnica diferente, mas sim uma técnica atrasada, um resíduo na era industrial (e podemos dizer, pós-industrial) do sistema tecnológico de uma época anterior e ultrapassada<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> ARGAN, G. O., Arte e crítica de arte. Lisboa: Estampa, 1988, p. 92.

4 -

## LINGUAGEM XEROGRÁFICA

Nenhuma arte se resume às suas possibilidades técnicas, o homem desenvolve técnicas para aumentar suas possibilidades de expressão. Augusto de Campos, ao falar do "videograma" afirma:

*não é o caso de fetichizar novos "mídia": o simples domínio das suas técnicas, por si só, não transforma ninguém em grande artista ou grande poeta. Mas é certo que sua presença é inspiradora e seu conhecimento é extraordinariamente relevante para a definição dos rumos da poesia<sup>1</sup>.*

A xerografia, portanto, destinada a reproduzir documentos, na mão do artista, ganha "status" de procedimento artístico. Seu grande ganho de recurso, em relação à gráfica tradicional, são as possibilidades de transformação da ima-

---

<sup>1</sup> CAMPOS, A.. Do ideograma ao videograma, Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 16 de maio de 1993, p. 7.

gem que se faz a partir do original. Ela não apenas a repete em sua forma original, como oferece recursos de modificação desta diretamente na máquina de cópias, controlados por sistemas eletrônicos de comando. Pode, ainda, o usuário da máquina transferir regras de copiagem objetivando resultados inusitados.

Segundo Julio Plaza em "Tradução Intersemiótica",

*A lógica ocidental permite organizar os meios em sistemas ou redes universais que são utilizados como suportes de "re-produção" de linguagens, ou seja, como veículos de comunicação, inteligibilidade, representação simbólica e memória. A analógica oriental, entretanto, permite a transgressão desses caracteres e a criação-produção de objetos próprios. É a produção de contracomunicação, o lado sensível da prática tecnológica<sup>2</sup>.*

É nesse sentido que a xerografia interessa ao artista.

Segundo Paulo Bruscky<sup>3</sup>, a xerografia artística tem início com as experiências de artistas norte-americanos em 1964, e, no ano seguinte, surgem as pesquisas do italiano Bruno Munari e do alemão Joseph Beuys. A partir deles, muitos artistas se utilizaram do novo meio com o objetivo de explorar da técnica todas as suas possibilidades expressivas, tanto que, em 1968, uma artista foi convidada por uma fabricante de xerocopiadoras para desenvolver uma série de

-----  
<sup>2</sup> PLAZA, J., Tradução Intersemiótica, São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 66.

<sup>3</sup> Pesquisador da xeroarte no Brasil.

pesquisas com a então recém-inventada copiadora colorida. Em 1970, inicia-se a xerografia artística no Brasil, porém é a partir de 1974 que surge a produção xerográfica em grande escala com a participação de vários artistas brasileiros<sup>4</sup>.

Chamada de eletrografia, copy-art, xeroarte etc., no trabalho de artistas, a xerografia é explorada a partir de dois procedimentos básicos: como recurso - ferramenta aliada a outros meios - e como meio expressivo, de características próprias de produção de imagens.

Como recurso, tem na reprodução de imagens sua principal possibilidade, sendo utilizada também como geradora de imagens. Possibilita a divulgação de trabalhos artísticos, o intercâmbio de trabalhos via correio e via fax, documentação de obras em trabalhos projetáveis, livros de artista etc. É alternativa de baixo custo à reprodução fotográfica e importante recurso para realização de projetos e estudos para obras definitivas.

Os recursos de produção de imagens, códigos próprios desta técnica, aliados às possibilidades de interferência do artista, geram pesquisas sobre uma linguagem autônoma.

O artista trabalha com um dado fixo: o tempo que a luz varre o visor da máquina para efetuar a reprodução; com isso, permite diferenciadas manipulações do material de tra-

-----  
<sup>4</sup> BRUSCKY, Paulo. Xerografia Artística: arte sem original. In: PECCININI, Daisy, Arte, Novos Meios/Multimeios, São Paulo: FAAP, 1985, pp. 131-5.

balho (original, matriz ou objetos diversos). Além deste dado, o artista procura se apropriar dos efeitos e imperfeições da técnica, quando, por exemplo, promovendo sucessivas ampliações, dá à imagem uma nova conformação.

Só a possibilidade infinita de reprodução, a simultaneidade de produção, a manipulação do original, os efeitos técnicos da máquina, a ausência de matriz, ou a cópia da cópia já seriam suficientes para caracterizar uma linguagem própria, mas as pesquisas vão além e muitas possibilidades ainda estão por vir.

**PARTE III**

**XERO / XILOGRAVURA**

1 -

## ASPECTOS COMUNS ENTRE XERO E XILOGRAVURA:

### O CARÁTER MARGINAL

Em meio à análise dos procedimentos técnicos da xilogravura, desde a sua invenção, a partir da história de seu desenvolvimento técnico, podemos observar que a primeira técnica da reprodução gráfica propiciou três linhas evolutivas que lhe conferem três aspectos, a princípio indissociáveis, mas que, para fins de estudo, podemos dividir da seguinte forma:

#### Meio de Multiplicação

Trata-se da primeira linha evolutiva, que resultou no aparecimento de uma indústria gráfica, precursora dos "mass media"; diz respeito ao seu caráter de técnica de reprodução

gráfica, pelo que já foi exposto, seu caráter de objeto-modelo.

### Meio da Arte

A segunda linha é a que criou o "formato gravura", para que uma técnica de multiplicação de imagens gráficas possa ser considerada um meio da arte sem a perda da sua "aura" de objeto estético individualizado e único, apesar de se tratar de um múltiplo; uma categoria artística submetida aos propósitos das correntes estilísticas e da estética das épocas.

### Meio de Linguagem

A terceira linha podemos chamar de linha da marginalidade.

Marginalidade, aí, engloba não apenas as idéias de Baudrillard sobre o objeto marginal ("*o objeto que contradiz as exigências do cálculo funcional para responder a um propósito de outra ordem*"), mas também acrescenta ao termo a idéia de inadequação e reação às normas e regras estabelecidas pela estética, pela técnica, pelas instituições e pelo circuito de arte.

Essa existência marginal, que fez com que a xilogravura não deixasse de existir, apesar da sua história de al-

tos e baixos, em que encontramos um múltiplo com características artísticas especiais, as quais o diferenciam de qualquer outra técnica de reprodução, dadas pelo material empregado e pela atitude do artista em assim considerá-lo. Obsoleta em sua função prática e não atingindo de fato as propostas de democratização dos valores da arte.

Quando colocada em segundo plano pelo circuito artístico e pela indústria da produção gráfica, devido à sua precariedade em relação a outros meios, a xilo retoma seu caráter marginal, liberta-se de funções e se abre para o experimental.

O experimentalismo aí se traduz na herança moderna das vanguardas, pelo que já foi exposto nas análises de Arnan e Eduardo Subirats sobre a morte/crise da arte. Fundadas no experimentalismo, as vanguardas concretizaram seus propósitos de ruptura contra a arte acadêmica e um estado cultural estabelecido, concretizando-se em soluções estéticas que caracterizam a crise das técnicas artísticas. A obra gravada de Picasso, assim como dos pioneiros do expressionismo, e ainda do nosso contemporâneo Mimmo Paladino, revelam essa nova atitude com relação à gravura.

Enfatizando as imperfeições inerentes ao próprio material, a textura e as fibras da madeira; não mais escondendo a resistência que a madeira oferece ao corte, expondo as lascas, esses artistas imprimem ao trabalho um ganho quali-

tativo de linguagem insubstituível. É a parte xilo da xilogravura que se mostra: material fácil de se obter, simples de se trabalhar e com possibilidades expressivas que não podem ser ditas ou traduzidas nem pelo desenho, nem pela pintura ou qualquer outra forma de expressão.

A xilogravura moderna reconhece e assume para a sua arte atitudes experimentais e, ainda hoje, a xilogravura contemporânea mantém uma atitude experimental, visando a valores estéticos próprios do processo rudimentar de gravação de matrizes que não se modificou.

Em questões de reprodução de originais, o gravador contemporâneo se mantém ortodoxo, seguindo regras técnicas e se utilizando de materiais e métodos do passado, as edições, sempre numeradas, são feitas por impressão manual ou mecânica muito próximas às do século XV.

Podemos questionar essas regras técnicas de impressão e multiplicação, colocando-as lado a lado ao desenvolvimento técnico da indústria gráfica moderna, que a própria xilogravura iniciou. Comparando os procedimentos de impressão tradicionais com a acessibilidade, a velocidade e o volume de produção oferecidos pelos meios tecnológicos de reprodução da arte, vemos a xilogravura operando fora do contexto da realidade da nossa época.

Mesmo o experimentalismo que se propõe é questionável nos dias de hoje: Qual o potencial de ruptura que teria a gravura contemporânea se comparada ao momento revolucionário

da xilogravura moderna?

A radicalidade de suas soluções estéticas, promovidas por uma aposta na morte da arte tradicional, perde significação nos dias de hoje. As inovações a que se propõe não trazem nenhuma espécie de questionamento nesse sentido.

Philadelpho Menezes, em seu artigo sobre o experimentalismo na pós-vanguarda, coloca:

*Parece evidente que palavras como "ruptura" e "inovação" estão hoje destituídas de significado. Ruptura e inovação só se processam integralmente em arte quando impactam o público e novos processos e técnicas são dotados de um "pathos" capaz de aglutinar artistas em torno de idéias básicas comuns. O que ocorre, contemporaneamente, é que a arte perdeu a capacidade de gerar esses elementos que a arte moderna provocava<sup>1</sup>.*

Talvez a xilogravura padeça, neste momento, de uma nova crise de estagnação, porém, a herança histórica do modernismo produziu ganhos qualitativos indiscutíveis nesse meio da arte que não podem deixar de ser considerados.

O que se questiona, portanto, é a idéia de experimentalismo com relação à linguagem xilográfica; pelo caminho que agora traça, o que mais há de se experimentar nesse sentido?

Colocada a hipótese da marginalidade da xilogravura, que hoje vive ou revive mais um destes momentos, gostaria-

---

<sup>1</sup> MENEZES, P., Experimentalismo vira rotina, Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 30 de maio de 1993, p. 3.

mos, aqui, de compará-la nesse aspecto à xerografia.

Assim como a xilogravura, que em outros tempos foi amplamente utilizada a serviço da multiplicação de exemplares, a xerografia surgiu em nosso meio e se tornou ferramenta indispensável na vida moderna. Porém, a xilogravura só pôde se desenvolver como uma linguagem da arte, quando caiu em desuso como meio de reprodução. A xerografia, por sua vez, foi logo adotada pelos artistas que trabalhavam a poética das novas tecnologias, a ponto de possibilitar, em muito pouco tempo, a afirmação de uma linguagem. Entretanto, em pouco de tempo, tem seu espaço tomado por novas tecnologias. Com o surgimento de novos meios multimídiais, a pesquisa xerográfica se estancou e os artistas se voltam para o computador, satélite, telefone etc., como meio de realização de seus propósitos estéticos. A xerografia não representa novidade no campo da arte tecnológica. Esta se desenvolveu entre nós de forma autônoma e, assim como a xilo, sob o signo da marginalidade. Atitudes opostas levaram a essa marginalização: aos xilogravadores e adeptos de outras técnicas da gravura tradicional, resignados diante da inacessibilidade do circuito ao múltiplo, e aos artistas que trabalhavam a xerografia, assim como outros processos fotomecânicos<sup>2</sup>, contes-

-----  
<sup>2</sup> São chamados processos fotomecânicos na gravura de arte os que se utilizam de técnicas fotográficas na reprodução das imagens e ou das matrizes, são as photoetchings, silk-screens, clichês, carimbos, eletrografia, off-set, heliografias etc.

tando-os.

Nessa contestação, a xeroarte teve um papel fundamental por subverter a ortodoxia da gravura de arte. A transformação da ordem tradicional da gravura se inicia na ruptura ao rígido sistema de edição. Consiste ele um instrumento através do qual o artista determina a quantidade de gravuras feitas de uma mesma matriz, a fim de regular e para que possa ser regulada a sua atuação no mercado. Com isso, verifica-se o número de série da gravura, o número de exemplares existentes e, pela assinatura do artista - nunca na matriz -, tem-se a garantia de que outras cópias não serão realizadas e, ainda, o aval à sua qualidade.

A xerografia não se adapta a regras de edição, pois cada cópia é suporte da obra e, ao mesmo tempo, matriz para infinitas multiplicações - cada cópia é potencialmente uma matriz -, a assinatura do artista, muitas vezes, não garante um controle rígido na difusão da sua arte, pois faz parte do caráter específico da linguagem a indução à multiplicação - alguns artistas, inclusive, sugerem na própria obra, através de um pequeno texto ou carimbo, que ela seja multiplicada<sup>3</sup>.

A xeroarte não se enquadra aos conceitos que definem

-----  
<sup>3</sup> A atitude, neste caso, é livre de convenções e se modifica de artista para artista e, às vezes, em função da obra; Paulo Bruscky usa as letras CA (cópia autorizada) para autorizar a reprodução de seu trabalho e Arthur Matuck desenvolveu um símbolo em oposição ao Copyright (instrumento legal, que permite ao autor controlar a oferta de seu trabalho intelectual), em que propõe a possibilidade de escolha de cada autor por liberar a informação.

a "originalidade" de uma gravura. São normas que estabelecem "*princípios a serem seguidos pelos gravadores, para evitar manobras de mercado e proteger as obras de arte*" e também "*para que uma gravura seja considerada uma obra de arte original*"<sup>4</sup>. Entre os critérios adotados, estão previstos procedimentos de impressão que excluem totalmente o emprego de processos fotomecânicos, devendo haver o contato direto da matriz com o papel. Entre outros, há um critério que propõe a limitação da edição através da destruição da matriz, atitude inviável em xerografia, uma vez que só destruindo todas as cópias seria possível a destruição da matriz.

A subversão às regras cometidas pela xerografia acabaram refletindo na própria produção da gravura tradicional, em que questões de multiplicabilidade deixam de ser definitivas. Olívio Tavares de Araújo verifica uma "*postura de resistência antimercadológica e política*"<sup>5</sup> em um grupo de gravadores brasileiros da década de 60, que resultou na adoção de processos fotomecânicos. Entre eles estão: Vera Barcelos, Anna Bella Geiger, Marília Rodrigues, Alex Flemming, Cláudio Tozzi.

Outro aspecto da marginalização da xerografia artística diz respeito ao seu precoce obsolescência. Pelo que já

-----  
<sup>4</sup> HERSKOVITS, A., Xilogravura, arte e técnica, Porto Alegre, 1986.

<sup>5</sup> ARAÚJO, O. T. de, Processos fotomecânicos na gravura de arte, In: Catálogo da IX Mostra da Gravura de Curitiba, 1990, pp. 87-8.

foi posto, podemos verificar que ainda é corrente a idéia de que existe uma espécie de competição entre a arte e a técnica. Se considerarmos que a arte se caracteriza pelo uso de técnicas artesanais e que sua associação com as técnicas "sociais" de nosso tempo representam sua morte, a arte é inimiga da técnica por questões de sobrevivência. Há, porém, aqueles que acreditam que a arte morre ao insistir em sua não renovação técnica, e que só sua associação aos meios tecnológicos garantiriam sua sobrevivência.

Poderíamos colocar, nesses dois extremos, o gravador ortodoxo e o artista tecnológico. O primeiro, ultrapassado pela técnica, o segundo, correndo atrás dos avanços tecnológicos para não padecer do mesmo mal que atinge o primeiro.

Ora, na verdade, em nossos dias, essa posição não se processa mais. Em recente artigo no jornal Folha de São Paulo, o autor discute essa questão a partir da seguinte argumentação:

*Quase duzentos anos de fotografia não acabaram com a pintura. Pelo contrário: possibilitaram uma renascença. O cinema tampouco liquidou o teatro, e a televisão, que num primeiro momento parecia cravar pregos no caixão da aparentemente obsoleta "sétima arte", obrigou, a partir de "2001", os cineastas a se tornarem ainda mais cinematográficos (exemplo semelhante ao que se deu com a xilogravura) enquanto o videocassete propiciou a ressurreição de milhares de velhos filmes precocemente sepultados<sup>6</sup>.*

-----  
<sup>6</sup> ASCHER, N., Eletrônica e escrita não são excludentes, Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 02 de maio de 1993, p. 5.

A tese do autor é que novos meios e meios tradicionais não são excludentes (livro e computador dentro de um contexto da escrita, mas que oferece um referencial de equivalência em relação às manifestações gráficas). Entretanto, é patente que o ritmo das transformações tecnológicas é tão vertiginoso que, caso um método de criação venha a se fundar exclusivamente nas possibilidades apresentadas por uma determinada técnica, as possibilidades de criação logo se esgotarão, ou pior, mostrar-se-ão ultrapassadas até mesmo antes de se esgotarem.

A xerografia hoje sofre, portanto, do mesmo mal que assola a gravura por tanto anos, e com desvantagem, por não se respaldar pela idéia de "aura" dada pela fatura artesanal. A oposição arte e técnica aí se dá, em prejuízo da técnica, colocando a xerografia no mesmo estado de marginalidade da xilogravura.

O quadro da gravura hoje se mostra da seguinte maneira:

Muitos gravadores assumem atitudes extremas, optando pela gravura única ou em edições reduzidas, anulando, portanto, o processo de quantificação característico da técnica; outros tratam a matriz como objeto de apreciação e não mais funcional, avançando, assim, o limite da sua linguagem no sentido de uma outra; outros, ainda, gravam peças únicas,

onde não há matriz nem impressão<sup>7</sup>, radicalizando o procedimento tradicional.

Em atitude oposta, alguns artistas optaram por associar às suas pesquisas, dentro dos domínios da gravura tradicional, outros meios como o off-set, a impressão tipográfica, a heliografia etc., a fim tanto de ampliar a circulação de seu trabalho, como de pesquisar novas linguagens.

Hoje, na arte brasileira, há a utilização ampla de processos fotomecânicos combinados a procedimentos de gravura e não faz sentido opor meios tradicionais aos novos meios. Há, sim, uma tendência geral em valorizar as linguagens gráficas, através da interação delas, o que se explica como uma necessidade expressiva da nossa época.

A atitude de muitos xerogravadores é também a de anular o caráter multiexemplar da técnica.

A especificidade da linguagem xerográfica é, como já vimos, também relacionada à multiplicabilidade. As características especiais do meio são também determinadas pelo que o próprio processo permite e que a interferência do artista, no momento da copiagem, pode provocar. Sua poética própria tem possibilidades expressivas tanto nos seus efeitos, quanto nas suas imperfeições, e o resultado - a xerocópia - não

---

<sup>7</sup> Como nas heliografias de Eliane Prolik onde o sol atua diretamente em papel fotossensível, (Cf.: descrição de ARAÚJO, O. T. de, op. cit., p. 90).

é mais um múltiplo, mas já é encarado como um impresso com características particulares, com uma qualidade de imagem própria, resultado de uma experiência que não pode ser repetida com exatidão.

Não existem normas técnicas preestabelecidas para a xerografia, nem todas as suas possibilidades podem ser consideradas esgotadas. Alguns artistas que pretendem dar continuidade às suas pesquisas procuram as novas impressoras, que são lançadas regularmente no mercado, aperfeiçoadas no sentido de ampliar as possibilidades de copiagem e aprimorar a qualidade das imagens.

2 -

## **ANTECEDENTES AS XILOGRAVURAS SECAS**

Relatamos agora os procedimentos técnicos e conceitos que se instalam na poética das Xilogravuras Secas e, para tanto, partimos da descrição da série chamada "Dublê de Corpo", que deixa antever os conceitos que são objetos deste estudo.

"Dublê de Corpo" (nºs 1 e 2) resume-se a uma série de xilogravuras impressas manualmente em papel arroz, cujas primeiras experiências consistiam na utilização de uma única matriz como módulo a ser repetido em uma única composição. Em comparação com o estudo Xilogravuras Secas, já pode ser detectada aí uma atitude de questionamento do processo de multiplicação de imagens no momento em que matriz/imagem é usada como módulo, elemento de composição e não exclusivamente em função da reprodução de exemplares. Ao mesmo tempo, o fenômeno da reprodutibilidade se instala dentro do domínio

da própria representação, determinando, já, parte do caráter auto-referente que irá predominar em todas as séries subsequentes. Com relação à gravação da imagem na matriz, acontece desde já uma preocupação em explicitar cortes e lascas.

Apontamos também que, nessa experiência anterior, se fazia notar - porém não tão explicitamente quanto em alguns trabalhos da série *Xilografuras Secas* - uma referência à história recente da arte dentro dos domínios da arte pop, principalmente às serigrafias em tela de Andy Warhol<sup>1</sup>.

Em outras gravuras da série, uma imagem/matriz principal dá origem a outras matrizes, que são suas cópias por vezes ampliadas, por vezes recortadas ou apenas repetidas. Essas ampliações fazem com que a gravura se aproxime do espectador, dirija-se a ele impondo suas sutilezas, agora explicitando-se. Os sulcos, os talhos, os lascados foram aí reproduzidos e redimensionados, dentro dos procedimentos e das ferramentas tradicionais; induzem, pelo confronto, a uma comparação entre imagem original e imagem ampliada, chamando atenção ao seu aspecto material. Recolocam a questão da multiplicabilidade pela combinação dessas matrizes/imagens em

---

<sup>1</sup> Warhol deu um passo sem precedentes ao usar um processo de impressão e a partir da imagem fotográfica (a serigrafia) para fazer pinturas passando, com isso, a lógica de uma arte baseada nas imagens produzidas em massa. O resultado, combinado com a superficialidade das imagens, foram pinturas totalmente destituídas de sentido e isto foi reforçado pela prática freqüente de repetir as imagens, um grande número de vezes, em uma mesma tela para reduzi-las ao "status" de elemento de composição. (Cf.: WILSON, S., El arte pop, Barcelona, 1983).

uma mesma composição, que resulta numa terceira imagem; a gravura final. Temos aí uma mesma imagem multiplicada a partir de várias matrizes que, por sua vez, propiciam, também, a multiplicação de exemplares. Um dado a mais é acrescentado: a possibilidade de combiná-las diferentemente propicia gravuras diferentes, multiplicando ainda mais o número final de exemplares<sup>2</sup>.

Essa série, portanto, traz em si um conteúdo auto-referente, pois, através dos signos específicos da linguagem xilográfica, tratados de forma redundante, diz sobre multiplicação, impressão e gravação. Esta ênfase será seu elo de ligação com as séries subseqüentes onde os conceitos de multiplicação e linguagem continuarão aparecendo, porém com a intenção de que configurem como material de estudo.

---

<sup>2</sup> Na série Dublê de Corpo esta possibilidade ficou só nos projetos. A dificuldade em realizá-la na impressão tradicional não justificaria a intenção. Só nas xero/xilogravuras ela vem a se concretizar.

3 -

## **XERO/XILOGRAVURA :**

### **A PROPOSTA DE UMA NOVA LINGUAGEM**

A gravura sempre exigiu do artista apuro técnico e dedicação. A gravação requer amplo domínio no uso dos instrumentos, e a impressão, cada vez mais, vem sendo encarada não só como o momento da multiplicação da imagem criada na matriz, mas como um prolongamento da gravação, passível de se dar de forma criativa e não apenas técnica.

Impressores sempre foram considerados "intérpretes" da gravura, porém a interferência nos processos de impressão recoloca o artista trabalhando junto à prensa ou na impressão manual de suas gravuras.

Interferências de várias naturezas são realizadas durante a impressão fazendo com que cada gravura impressa apresente variações em relação à matriz original e entre si.

MOA gravura vem sendo, cada vez mais, feita de imagens únicas, o que retira o seu caráter múltiplo.

O processo de gravar é lento e trabalhoso, isso sempre se justificou pela possibilidade de que, após concluída uma matriz, dela derivaria uma edição numerosa de imagens. Na gravura contemporânea, a lentidão do processo é encarada pelos artistas como uma possibilidade de amadurecimento do processo criativo, já que este não objetiva a multiexemplaridade.

Porém, existem aqueles que encaram a gravura como uma arte democrática.

*A gravura é arte de circulação, diz Renina Katz, multiplicação da matriz, um suporte com vocação democrática, que ainda não atinge os números ideais de impressão, pois as edições são muito limitadas<sup>1</sup>.*

Em oposição à atitude de Renina, temos o processo de trabalho do gravador Evandro Jardim. Este, comentando uma de suas séries de gravuras, diz:

*As imagens evoluem. São gravuras formadas a partir de uma mesma imagem, modificadas através de novas intervenções na matriz, proporcionando uma série de provas únicas, que retiram o caráter múltiplo da gravura<sup>2</sup>.*

-----  
<sup>1</sup> KATZ, R., in AMARANTE, L., A arte democrática de Renina Katz, São Paulo: Gravura e Gravadores, 1986, p. 14.

<sup>2</sup> Da gravação à impressão, todo rigor é preciso, São Paulo: Guia das Artes Plásticas, (3).

Em seu processo, a matriz não perde totalmente a função, porém sua atitude revela uma espécie de subversão à linguagem.

De postura divergente, esses dois artistas obtêm resultados sensíveis em suas obras, porém ambos nos revelam algo do anacronismo da gravura.

Provas únicas, gravuras únicas, sempre existem dentro de um fazer que visa à multiexemplaridade, porém sem o caráter de regra. São as chamadas monotípias, as "provas de estado", as "variantes de tiragem" e até acasos. A imagem definida como a melhor solução plástica resultante dessas interferências é a "eleita" pelo artista como a imagem definitiva, devendo então ser multiplicada. Quando Renina diz que, mesmo visando à multiexemplaridade, as edições são muito limitadas, não nos esclarece sobre o porquê dessa atitude e, como gravadora, estas questões sempre me inquietaram.

Na verdade, e isso vem se refletir em minhas indagações sobre o fazer tradicional, diante dos novos meios de reprodução e multiplicação da imagem, a gravura não cumpre, de fato, sua "vocação democrática", e isso se deve ao caráter extemporâneo da sua técnica; justifica também a atitude de gravadores considerá-la como processo para obras únicas.

Impressores profissionais, como Roberto Grassmann, que trabalha sozinho em seu *atelier* de impressão de metal, revela que "*chega a tirar 300 cópias em um mês*"<sup>3</sup>, número que

---

<sup>3</sup> Cf. POLESI, C. Combinação precisa entre arte e técnica, São Paulo: Gravura e Gravadores, 1987, p. 14.

podemos considerar alto em um procedimento artesanal. José Carlos Paulo, impressor da xilogravadora Maria Bonomi, imprime manualmente uma única gravura de grande dimensão por dia<sup>4</sup>. Diante destes números, chega-se à conclusão de que o artista torna o trabalho de impressão um processo criativo, vivenciando todas as etapas do processo, o que resultará nas gravuras únicas ou, insistindo na edição, ele a inviabiliza pelos custos de seu trabalho, anulando do mesmo modo o seu caráter democrático.

Tendo vivenciado essas dificuldades, meu maior desencanto em relação à xilogravura tradicional sempre se deu quanto à impressão e multiplicação de exemplares. Apesar da paixão pela gravura, sempre tive a sensação de falta de sintonia com o meu tempo, ao trabalhar com esta técnica. Alimentava, portanto, um desejo de tornar a xilogravura mais simples e rápida em seus processos e, ao mesmo tempo, tornar a impressão um processo mais criativo, sem privá-la da multiexemplaridade.

Trabalhando nas xilogravuras tradicionais (a série descrita anteriormente), vinha desenvolvendo algumas idéias de multiexemplaridade nas próprias imagens. Em um dado momento da elaboração de uma gravura, tendo uma matriz recém-gravada, porém sem possibilidades materiais para realizar a impressão, movida pela imensa curiosidade em relação à

---

<sup>4</sup> Cf. Impressor, o intérprete da gravura, São Paulo: Gravura e Gravadores, 1986, p. 16.

transferência da imagem da matriz para o papel, realizei a primeira cópia de uma matriz de madeira em fotocopadora. Um mero acaso, esse lance da intuição vem justapor-se à procura de solução para um real problema material, resultando no desencadeamento de todo um processo criativo que é matéria essencial deste estudo.

Qual não foi minha surpresa diante do resultado extremamente ambíguo - muito próximo e muito distante do meu conceito de gravura. Algum tempo foi preciso para que, olhando para aquela cópia, passasse a considerá-la uma xilogravura.

Enquanto se processava, nas instâncias da reflexão, uma tentativa de codificação, tratei de dar andamento ao fazer, novamente experimentando e utilizando, agora, os recursos da xerografia como um meio de ampliação e redução fotomecânica, em função do trabalho xilográfico em processo tradicional.

Todavia, os processos tradicionais começavam a sofrer modificações. Aconteceu, a princípio, a substituição dos procedimentos artesanais de ampliação de imagens, extremamente demorados, pela rapidez dos meios mecânicos, daí a substituir definitivamente os métodos tradicionais de impressão pelas técnicas da fotocópia, a partir da matriz de madeira, foi um passo.

A impressão a seco substituí a tinta gordurosa e espessa. Diferentemente da prensa - um meio mecânico de pres-

são que promove o contato papel/matriz, obtendo o resultado pela ação da tinta entre eles - a máquina de "xerox" faz a leitura fotográfica da matriz e a transposição da imagem para o suporte, por um processo elétrico, em que o papel que recebe a imagem é exposto a uma temperatura suficientemente alta para fundir o pó tonalizador (a tinta xerográfica), fazendo-o penetrar na folha de papel.

As Xilogravuras Secas partem basicamente dos princípios da série que as precedeu, porém, com a associação aos processos da xerografia, foi possível dinamizar substancialmente a produção, não apenas do ponto de vista material, como também do ponto de vista conceitual.

Nessas gravuras, a gravação - elaborada através da incisão ou processamento da imagem na matriz - seguiu-se de forma tradicional e artesanal. As imagens foram gravadas em pequenas pranchas de madeira com ferramentas comuns - a intenção foi que se mantivessem, agora com uma preocupação maior, as características especiais da gravação em madeira.

A opção pela criação da imagem em método tradicional-artesanal se deu pela consciência de que não estava eu a descobrir retardatariamente a xeroarte, mas sim pela certeza de estar em busca do meu modo próprio de fazer gravuras; e hoje sei que eu só poderia ter feito gravuras assim.

Consciente, portanto, do fato novo que acabava de criar - a impressão xerográfica de uma xilogravura - à medida que pude assimilá-las, constatei que meu interesse por

elas residia na ambigüidade material que emanavam e que, portanto, meu trabalho com xilogravura só havia começado.

Parti, então, para a pesquisa do que seria a característica especial e única da xilogravura, pois, enfatizando-a em meu trabalho, poderia reforçar o caráter material contraditório que nelas me atraía.

Com isso, substituiu-se o interesse técnico por outro de natureza conceitual e poética, que iria determinar o conteúdo da pesquisa que agora se iniciava e modificar profundamente o aspecto formal das imagens.

Essas matrizes, contudo, depois de gravadas, deram origem a inúmeras outras, pois, a partir daí, fez-se a interferência do processo xerográfico participando na produção da imagem ao transformar cópia em original, ampliar, reduzir, recortar, fundir imagens, sobrepor etc. Desse processo, surgiu a segunda matriz, que chamei matriz/colagem ou matriz xerográfica, cuja cópia da matriz em madeira, combinada com outras em uma colagem, torna-se uma nova matriz.

O que nas xilogravuras tradicionais era trabalho exclusivamente manual - ampliar imagens a fim de reproduzir matrizes - na xerografia, é recurso próprio da máquina.

Substituindo a impressão à prensa pela máquina de xerocópias, pude continuar utilizando duas ou mais imagens/matrizes, tanto combinadas em justaposição, quanto fundidas em sobreposição e, ainda, usufruir das facilidades e da rapidez da copiagem, oferecendo, inclusive, grande facilidade na

elaboração dos estudos - as chamadas provas de estado.

Dessa forma, tenho, também, determinada pela máquina, uma qualidade de imagem diferente da impressão tradicional, resultado do processo térmico e da própria tinta, assim como, dentro da mesma impressão tradicional, posso ter qualidades gráficas diferentes, de acordo com o tipo de papel ou tinta usados.

Nas xilogravuras, apenas o plano da superfície é impresso, de modo que o registro da imagem no papel - a gravura - se resume à configuração do relevo, primeiro plano da matriz. Um fator que caracteriza as imagens produzidas pelo meio xeroxilográfico como de qualidade especial é que, através da leitura fotográfica realizada pela máquina, os vários planos gravados são registrados revelando sulcos e concavidades, que não estariam presentes em qualquer outro tipo de impressão. O mesmo se dá quanto ao registro dos veios e da textura própria da madeira, sendo registrada, nesse tipo de impressão, tanto a textura da superfície em relevo, quanto as dos segundos ou terceiros planos. Portanto, nada se perde na transferência da imagem da matriz para o papel suporte, não restam partes invisíveis da gravação no resultado final.

A proposta para que não se perca a riqueza primitiva da linguagem xilográfica, com todas as suas facilidades materiais, foi associá-la a um meio tecnológico contemporâneo de reprodução gráfica, tão acessível quanto a natureza da xilo o é. Que esse meio pudesse conservar suas característi-

cas de imagem produzida a partir do corte na madeira e que tornasse ágil seu processo de reprodução.

Minha pesquisa partiu da xilogravura e seu encontro com a xerografia se deu pela necessidade de solucionar problemas relacionados à reprodução de exemplares. A xerografia, ao ser associada à xilogravura como sua substituta para multiplicação e edição tradicionais, trouxe consigo a poética da sua linguagem. Esta determinou novos rumos no desenvolvimento deste trabalho a ponto de refletir no próprio conteúdo das imagens. Chamei de xero/xilogravura o meio de linguagem resultante desta experiência e de Xilogravuras Secas o conjunto de trabalhos conclusivos deste estudo.

4 -

## XILOGRAVURAS SECAS:

### ESTUDO DE UM MEIO DE LINGUAGEM

*(...) A novidade vem ao mundo  
pela mistura, pela hibridização  
(...) A novidade surge no mundo  
como se fosse uma colcha de re-  
talhos<sup>1</sup>*

WALY SALOMÃO

Grande parte das idéias que me ocorreram, que explorei neste estudo e que direcionaram meu fazer, foram estimuladas e incentivadas pela Teoria da Tradução Intersemiótica concebida por Julio Plaza.

Apesar de não operar de forma direta com a semiótica, esta, inegavelmente, assim como a teoria da tradução de Julio Plaza, serviram-me de instrumento de interpretação para o que se processou nas instâncias do meu próprio fazer e, de

---

<sup>1</sup> SALOMÃO, W., em entrevista publicada pela Folha de São Paulo, Ilustrada, São Paulo, 07 de junho de 1993, p. 8.

certo modo, para um entendimento do que se opera nas práticas culturais contemporâneas.

Não se trata de uma adesão ao projeto tradutor de Plaza, mas sim de observar, em meu fazer, o resgate da história e sua interação com a arte do presente, num contexto sensível e crítico.

Em analogia com a concepção de Walter Benjamin, Julio Plaza mostra a visão sincrônica da história operada pelas consciências; a história vista como possibilidade,

*como aquilo que não chegou a ser, mas que poderia ter sido, é justamente na brecha de uma possibilidade semelhante (vão entre o que poderia ter sido, mas não foi, mantendo a promessa de que ainda pode ser) que se insere o projeto tradutor como projeto constelativo entre diferentes presentes (...) que, ao se instaurar, necessariamente produz re-configurações monodológicas da história<sup>2</sup>.*

Vejo, portanto, no estudo das Xilogravuras Secas, a questão de como a xerografia e a xilogravura já foram exploradas em pesquisas sobre as poéticas de suas linguagens, e como a xero e a xilo podem ser enquadradas dentro de uma possibilidade não explorada ("brecha") de cada uma dessas linguagens.

Plaza fala da contradição em nosso tempo entre

-----  
<sup>2</sup> PLAZA, J. Tradução Intersemiótica, São Paulo: Perspectiva/CNPq, 1987, pp. 4-5.

*a intensa consciência do presente que, por querer se afirmar como tal, tende à negação do passado e a impossibilidade de negar o tempo, pois somos seres habitados de tempo*<sup>3</sup>.

O "vir a ser" não considerado dentro das pesquisas da xeroarte devido à "*intensa consciência do presente*" é sua associação à xilogravura, aqui representada como passado, e a possibilidade não explorada da xilogravura diz respeito à radicalidade latente de sua linguagem.

Este estudo opõe-se à ortodoxia técnica da xilogravura, porém vê, em sua história, os caminhos da arte de hoje. Quando associada à xerografia, faz uma ponte entre passado e presente visando ao reviver dessas linguagem de uma forma nova.

Quando trato de insistir na ênfase do caráter orgânico da madeira, faço-o por entendê-lo como a essência da xilogravura e também na tentativa de recuperar, na história da gravura moderna, afinidades com as questões do presente.

Ao expor os modos de recuperação da história, o autor diz que interessa ao projeto tradutor

*a recuperação da história como afinidade coletiva, como história da sensibilidade que se insere dentro de um projeto não somente poético, mas também político*<sup>4</sup>,

-----  
<sup>3</sup> Idem, loc. cit.

<sup>4</sup> PLAZA, J., op. cit., p. 7.

atuando como reorganização do sistema de relações da percepção e da sensibilidade. Aqui, vemos refletido o pensamento de Walter Benjamin, exposto na primeira parte deste estudo, e Plaza acrescenta "(...) em dialética com o novo, mas não como ideologia do novo a todo custo". Ainda expõe que as operações da tradução intersemiótica fariam

*surgir o signo-novo cuja característica é projetar-se para o futuro, como um pré-sentimento do futuro ao mesmo tempo que nos faz reler o passado com olhos novos<sup>5</sup>.*

O revolucionário momento da gravura expressionista, dentro de sua história, aponta para o futuro. Ao apropriar-se do caráter material do suporte como elemento plástico e expressivo, esses artistas, ao mesmo tempo em que promovem a recuperação do passado através da arte primitiva, preparam um futuro "materialismo", que será explorado pelas vanguardas históricas como tentativa de reestabelecer o elo perdido com a natureza, processado pela industrialização.

Aqui, na proposta das xero/xilogravuras, a dialética com o novo se processa à medida que convivem, em um mesmo contexto, os valores característicos das sociedades primitivas (evocados pelo uso da madeira como signo de rusticidade) e da sociedade pós-industrial (através do uso do meio eletro-mecânico).

---

<sup>5</sup> Idem, p. 9.

A arte contemporânea aponta duas vertentes através dos meios que utiliza; a que enfatiza o fazer artesanal como resultado da expressão humana, e a que valoriza a interação homem-máquina em co-autoria dessa expressão.

Ciente destas duas vertentes, todo intento deste estudo se direciona para enfatizá-las de forma dialética em um só meio. A história analisada permite a recuperação do momento da xilogravura moderna por afinidade eletiva, tomando, portanto, *"elementos de sensibilidade que estão inscritos no passado"* e operando neles modificações por um ângulo de radicalidade: a não-gravação.

A *"reorganização do sistema de relações da percepção e da sensibilidade"*, à qual se refere Julio Plaza, se dá pelo redimensionamento perceptivo operado na xilogravura tradicional pela associação à xerografia.

Quando Julio Plaza diz que

*o processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos*<sup>6</sup>

vejo uma autêntica conjunção entre sua teoria e a proposta das Xilogravuras Secas. Porém, convém deixar claro que, quando o autor fala em suportes e meios empregados, não ape-

-----  
<sup>6</sup> PLAZA, J., op. cit., p. 10.

nas tocas nas questões que este estudo se propõe a desvendar, mas as ultrapassa.

Em seu estudo, Julio Plaza põe clara sua posição entre a influência dos meios de produção em uma transformação radical da arte e aponta a interação entre as linguagens como recuperação de uma cultura intersensorial e não categorizada. Diz:

*A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação<sup>7</sup>.*

Porém, deixa claro que essas relações não se confundem com a tradução intersemiótica, porque esta, apesar de se encontrar em linha de contigüidade desses processos artísticos, distingue-se deles pela atividade intencional e explícita da tradução.

Xilogravuras Secas, portanto, não parte da intenção de traduzir, mas avizinha-se de questões colocadas por esta. Quanto ao caráter das linguagens que Xilogravuras Secas abarca, digo que as proposições da tradução intersemiótica a ultrapassam, à medida que esta segunda privilegia os meios intersensoriais. Enquanto meu trabalho limita-se à linguagem visual, esta, dentro do contexto das linguagens plásticas,

<sup>7</sup> PLAZA, J., op. cit., p. 12.

por sua vez, inclui as diversas materialidades das artes plásticas, isto é, uma linguagem não-verbal, cujo universo signico (mais identificado com a linguagem escrita) reside na sua materialidade.

Acreditando ter justificado a importância da teoria da tradução intersemiótica em meu trabalho, e em quais pontos dela distingue-se, sigo mais à vontade para apropriar-me de alguns conceitos que referencio neste capítulo e, assim, seguir, com maior liberdade, o caminho de fundamentação de Xilogravuras Secas como um meio de linguagem.

Partindo de forma bem abrangente, é importante recolocar aqui o problema da ciência e da tecnologia como tema/meio, que penetra no campo da estética, e suas implicações em um novo modo de fazer e perceber a arte.

Sintetizo, portanto, as colocações sobre a herança das vanguardas históricas - trabalhadas nos capítulos anteriores através da visão de Argan e Subirats - recorrendo a um trecho de artigo do poeta e professor Philadelpho Menezes:

*Há que se distinguir duas vertentes no projeto geral da vanguarda: uma, vitalista, irracionalista, desconstrutiva, empírica, cuja fórmula de inovação baseava-se substancialmente num experimentalismo material, isto é, a experimentação com materiais não-artísticos e técnicas novas, como ocorre fundamentalmente no dadá, surrealismo, poesia futurista italiana; outra, intelectualista, racional, projetualista, cujo método de concepção se fundamentava num experimentalismo formal, novas articulações da linguagem, como no suprematismo, no De Stijl e na poesia e arte concretas. Vale ressaltar que a experimentação com-*

*pleta e mais complexa é aquela que consegue extrair de novos materiais uma nova linguagem que estava ali potencialmente viva, fundindo ambos os modos experimentais.*<sup>8</sup>.

O autor parte dessas premissas para promover o entendimento do debate do moderno e do pós-moderno no contexto do experimentalismo - *"como marca de todo um período, e elemento mais característico de toda arte de nosso século"* - e coloca sua visão de como ele se opera na arte contemporânea. Segundo Philadelpho Menezes, isso se dá graças à possibilidade de acesso crescente do homem comum às novidades técnicas, tornando-se *"regra absoluta da vida cotidiana da sociedade pós-industrial e informatizada"* e afirma: *"Tudo se reúne sob o signo da colagem"*<sup>9</sup>.

Entendemos, portanto, que hoje a arte se faz pela facilidade de aproximação aos novos meios e, principalmente, pela interação destes entre si e com os meios tradicionais.

Justificada a importância do resgate da história, expostas as possibilidades que a história recente da arte apresenta, e detectada na contemporaneidade uma intenção de fusão entre linguagens, resta-nos investigar o papel dos novos meios num projeto estético voltado para uma cultura resultante de crescente tecnificação.

Para tanto, é imprescindível partir de Marshal McLu-

-----  
<sup>8</sup> MENEZES, P., Experimentalismo vira rotina, Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 30 de maio de 1993, p. 3.

<sup>9</sup> Idem, loc. cit.

han e suas formulações teóricas sobre as tecnologias como extensões do corpo e da inteligência do homem.

Sua análise dos meios de comunicação e implicações no plano humano interessam a este trabalho no sentido em que trata da era da eletrônica como profunda modificadora da experiência e da visão do homem, do mundo, de si mesmo e dos outros. Seus conceitos básicos fundamentam as buscas, encontros e desencontros de uma visão poética de mundo processada pelas Xilogravuras Secas.

Por tratá-la como um meio de linguagem da arte - meio este que chamei de xero/xilogravura - Xilogravuras Secas é estudada a partir das características especiais dos meios que a envolvem, que se colam para configurá-la. Conforme coloca McLuhan, "*o meio é a mensagem*": uma nova tecnologia resulta em um novo padrão introduzido em nossas vidas. A mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas.

Analisando a xerografia, vemos que seu advento não introduziu a multiplicabilidade de impressos, mas acelerou, ampliou e tornou acessível a uma infinidade de pessoas as possibilidades de copiagem, o que criou, em escala urbana, novas funções e, acima de tudo, uma grande necessidade de seu uso.

McLuhan coloca que o conteúdo de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo, e exemplifica:

*O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo. Se alguém perguntar, "Qual é o conteúdo da fala?", necessário se torna dizer: "É um processo de pensamento, real, não-verbal em si mesmo"<sup>10</sup>.*

O "conteúdo" ou "usos" dos meios, diz o autor, erroneamente atribuídos como sua mensagem, "são tão diversos quão ineficazes na estruturação da forma de associações na estruturação da forma de associações humanas". As copiadoras eletrônicas são ampla e diversamente utilizadas em nossa era, porém, o que as caracteriza como meio tecnológico é que, associadas à energia elétrica e à automação reduzem ou eliminam os fatores de tempo e espaço da associação humana. Enfim, o conteúdo da copiadora eletrônica é a velha prensa de Gutenberg, sua mensagem, o processamento, em alta velocidade da informação.

Ao comparar a era industrial à pós-industrial, McLuhan diz que a grande revolução promovida pela eletricidade é a eliminação da seqüência tornando as coisas simultâneas. O maior ganho da impressão xerográfica, em relação às outras formas de impressão e multiplicação, reside no fator "simultaneidade" propiciado pela máquina. A partir de cada cópia realizada, outras podem ser produzidas, ao mesmo tempo, em muitos lugares. A compatibilidade com o Fax (fac-sí-

---

<sup>10</sup> McLuhan, M., Os meios de comunicação como extensões do homem, São Paulo: Cultrix, 1969, p. 22.

mile: do latim "facere", que significa fazer, e "simile", similar) possibilita, ainda, que a produção realizada no estúdio do artista seja enviada - via telefone - para diversas partes do mundo.

*"Os efeitos da tecnologia se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção"*<sup>11</sup> diz McLuhan. Como extensões do homem que são, os meios podem ser classificados como prolongadores de apenas um único de nossos sentidos, e, em "alta definição" (um estado de alta definição de dados), chamados pelo autor como meios quentes; e os meios frios, que envolvem mais de um sentido fornecem pouca informação, deixando muito a ser preenchido.

Meios frios e quentes têm efeitos diferentes sobre seus usuários, explica McLuhan, *"um meio quente permite menos participação que um frio: uma conferência envolve menos que um seminário e um livro menos que um diálogo"*<sup>12</sup>.

Além do envolvimento em profundidade, McLuhan coloca que as formas frias são inclusivas. Isso quer dizer que as tecnologias da era da mecanização eram parciais e fragmentárias, excluindo suas formas anteriores, a elétrica é abrangente e inclui suas anteriores.

Para caracterizar as formas tecnológicas da atualidade como formas tecnológicas tradutoras, Julio Plaza recorre aos conceitos de McLuhan e analisa o computador como meio

---

<sup>11</sup> McLUHAN, M., op. cit., p. 34.

<sup>12</sup> McLUHAN, M., op. cit., p. 39.

que concretiza, através do seu uso sensível, de forma bem abrangente, a recuperação da história, a inclusão de outros meios, a combinação, em um mesmo meio, de códigos verbal, visual, musical, pictórico etc., e ainda a interação com o usuário propiciada pelo seu caráter frio. Esse autor, que tão bem soube entender McLuhan, entre suas colocações, explica:

*O caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente das formas eletrônicas permite dialogar em rito "intervisual", "intertextual" e "intersensorial" com os vários códigos da informação<sup>13</sup>.*

Compara ainda a imagem da TV e da imprensa sob o aspecto quente/frio:

*A trama mosaica de pontos luz, que nos ilumina e que produz em nós a sinestesia como unificação dos sentidos e da vida imaginativa, enfatiza a participação ocular do espectador como meio frio que é em contraposição aos outros meios oculares como o cinema e a fotografia. Estes, mais quentes, acentual, por isso mesmo, a "alta definição" (...) a imprensa como construtora de pontos de vista únicos, em alta definição, como meio quente - diz citando McLuhan - vive conflitos de opiniões, de pontos de vista únicos e do não envolvimento sensorial em profundidade<sup>14</sup>.*

Concluimos, portanto, que a xerografia, apesar de se processar através de uma máquina criada com o objetivo de

-----  
<sup>13</sup> PLAZA, J, op. cit., p. 13.

<sup>14</sup> Idem, p. 55.

aceleração na produção de cópias, inclui a imprensa caracterizada como meio quente, no entanto, no campo das experimentações estéticas permite maior participação do autor do que os processos tradicionais de impressão e multiplicação. Proporciona, neste caso, um diálogo com o produtos de imagens através da co-autoria, permite, por meio de soluções próprias de sua linguagem, um envolvimento intenso do autor, assim como do espectador. Apesar de tratar-se de um meio de repetição/multiplicação pode, a partir da vontade do usuário, produzir um diálogo pouco repetitivo. A xerografia, através do fax ou arte postal, dá uma nova dimensão ao processo de criação, permitindo que um grande número de pessoas participe de sua elaboração e pode, ainda, ser "esquentada" ou "esfriada" através das características da imagem obtida, permitindo produzir imagens tanto de alta quanto de baixa definição. Sua compatibilidade com meios mais abrangentes permite a potencialização de sua poética.

Assim, através dessas considerações, podemos concluir que o meio xerográfico é frio em relação ao xilográfico de impressão manual ou mecânica.

McLuhan fala também da intensidade obtida não por alguma força poética, mas pela simples adaptação de situações de uma cultura a outra, sob forma híbrida.

A xilogravura é a introdutora do homem na era do industrialismo mecânico; era do homem tipográfico. Se não tivesse havido a impressão e as gravuras em metal e madeira, a

fotografia não teria aparecido, diz McLuhan. A fotografia, por sua vez, representa a ruptura com este estado de coisas e início da era gráfica do homem eletrônico.

As xero/xilografuras nascem do encontro de dois meios e duas culturas: a artesanal, passando também pela industrial - mecânica - e pela gráfica eletrônica.

A exceção da luz, diz McLuhan, todos os meios andam aos pares, um atuando como "conteúdo" do outro, e diz ainda: *"nenhum meio tem existência ou significação por si só, estando na dependência da constante inter-relação com os outros meios"*<sup>15</sup>. O fato de se inter-relacionarem determina a nova geração de meios.

É da interpenetração de um meio em outro que nascem os novos meios, os meios híbridos:

*O cinema incorporou o romance, o jornal e o palco - todos de uma vez. A televisão conquistou o cinema, devolvendo ao público o teatro de arena. (...) Os meios estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, como também entre si, na medida que se inter-relacionam*<sup>16</sup>.

Julio Plaza põe, de forma muito clara, o conceito de McLuhan em uma visão dos nossos dias:

*No movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um*

-----  
<sup>15</sup> McLuhan, M., op. cit., p. 42.

<sup>16</sup> Idem, p. 72.

*deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõe e combinam, produzindo a intermídia e a multimídia. O emprego de suportes do presente implica uma consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõem*<sup>17</sup>.

As xero/xilogravuras têm em si uma intenção de hibridismo, trata-se de uma experiência estética que resulta em uma associação de meios de linguagem diversos. A xerografia reúne as possibilidades da imprensa, da fotografia e do fotograma em uma única operação; é, portanto, em si mesma, resultado de uma soma de meios; as xero/xilogravuras, por sua vez, reúnem meios que têm função semelhante em suas origens, se levarmos em conta a era tecnológica a que cada um pertence. Essa afinidade se resume à multiplicação de impressos, porém o caráter material resultante de cada um desses processos é bem diferente, promovendo, em sua soma, uma terceira materialidade.

Esta surge como uma nova poética dos meios de linguagem plástica, resultado de um modo de fazer gravuras em sintonia com o presente, visando também às características específicas dos meios, em diálogo entre autor e veículo, considerando sua mensagem.

Quando analisa o objeto técnico e o objeto estético, Mikel Dufrenne diz que novos meios sugerem novos fins - no

-----  
<sup>17</sup> PLAZA, J., op. cit., p. 13.

caso da arte, fins estéticos -, e que o desenvolvimento da técnica

*descortina novos horizontes à arte, e não somente à atividade do artista, que é dotado de novos meios de expressão, mas também da sensibilidade do espectador, que descobre novos domínios*<sup>18</sup>.

O esteta francês usa a música experimental como exemplo:

*(...) esta solicita mais técnica, isto é, o fornecimento duma nova matéria; os ruídos são filtrados, convertidos em sons, estocados, e o músico trabalha diretamente neles em lugar de trabalhar num instrumento - o qual já fora, ele mesmo, um objeto técnico (...). Evidentemente, essa extensão do espaço sonoro pode conferir nova orientação à música: para novo vocabulário, nova sintaxe e, talvez, nova semântica*<sup>19</sup>.

Voltando às considerações de Philadelpho Menezes sobre o experimentalismo na pós-vanguarda, este, mais enfático, diz que *"é possível se pensar numa síntese entre (ou superação dos) momentos material e formal da experimentação para que se produza um experimentalismo de fundo semântico"*<sup>20</sup>.

É importante, porém, deixar claro que, enquanto a comunicação se preocupa mais com a semântica, para a arte, a importância maior está na sintaxe. Cada meio expressivo traz idéias de sintaxe próprias.

-----  
<sup>18</sup> DUFRENNE, M., Estética e Filosofia, São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 248.

<sup>19</sup> Idem, p. 247.

<sup>20</sup> MENEZES, P., op. cit., loc. cit.

No entanto, ao associar xero e xilogravura, promovo ganhos e perdas em cada uma das linguagens em função de uma nova. As Xilogravuras Secas trazem das linguagens que se interpenetram suas qualidades essenciais. Da xilogravura, a materialidade do suporte/matriz onde se configura a imagem, da xerografia, a potencialização da multiplicação de impressos e, ainda, a qualidade especial resultante de seu modo de produção de imagem.

As gravuras, em sua maioria, se fazem em dois momentos: gravação e impressão. Na xilogravura, a imagem é definida no momento da gravação da matriz e, apesar da impressão contribuir para a qualidade da imagem resultante, esta permite pouca ou nenhuma interferência. Já na xerografia, é possível ao artista a participação nos dois momentos; sua atitude pode ser explorar a máquina apenas como copiadora - deixando o trabalho de criação do original só no primeiro momento - como também possibilita que a imagem se configure, no momento da impressão, em uma atitude de co-autoria com o meio.

A soma desses dois modos de produção e multiplicação de imagens permite ao artista agir nos momentos de gravação e de impressão, promovendo, do ponto de vista da gravura em madeira, ganhos qualitativos e de potencialização.

Mas não é só a xilogravura que "ganha" com essa interação. Observamos, agora, então, o que traz a xilogravura como qualidade para esse novo meio.

A xerografia, por tratar-se de um processo fotomecânico de produção de imagem, inclui a imprensa e a fotografia. Esta última aparece entre nós como substituta da gravura nas suas funções de reprodução de imagem. McLuhan analisa a sua influência em nosso modo de percepção e as conseqüências dessa nova técnica para a arte.

*Durante séculos, as gravuras em madeira e metal haviam dado configuração ao mundo por uma disposição especial de linhas e pontos que possuía uma sintaxe extraordinariamente elaborada. Muitos historiadores dessa sintaxe visual, tais como E. H. Gombrich e William M. Ivins, tiveram grandes dificuldades para explicar como a arte do manuscrito impregnara a arte da gravura até que, pelo processo do meio-tom, os pontos e linhas súbitamente caíram abaixo do limiar da visão normal. A sintaxe ou rede da racionalidade desapareceu das últimas gravuras (...)*

*Foi em 1839 que William Henry Fox Talbot, perante a Sociedade Real, procedeu à leitura de sua comunicação intitulada "Notas sobre a arte do desenho fotogênico, ou processo pelo qual os objetos naturais podem ser delineados sem a ajuda do lápis do artista". Ele tinha plena consciência de que a fotografia era uma espécie de automação que eliminava os procedimentos sintáticos da pena e do lápis. Mas provavelmente não tinha tanta consciência de haver alinhado o mundo pictórico com os processos industriais<sup>21</sup>.*

O importante, nos dados coletados por McLuhan, é a confirmação - do ponto de vista dos meios - de que a xilogravura pode então se libertar da imagem visual exata e da sintaxe do desenho, tarefas, a partir de então, da fotografia. Não só a gravura como as artes plásticas em todas as

---

<sup>21</sup> McLuhan, M., op. cit., pp. 215-6.

suas manifestações, a poesia e a literatura deslocaram-se da descrição para fornecer ao espectador de suas obras meios de envolver-se no processo do fazer

*(...) A maior revolução introduzida pela fotografia, diz o autor, foi talvez, a observada no mundo das artes tradicionais. O pintor já não podia pintar um mundo fotografado em demasia. Dedicou-se pois à revelação do processo interno da criatividade, no expressionismo e na arte abstrata<sup>22</sup>.*

McLuhan vê então a fotografia como operadora de um processo em nossas vidas, inverso ao que o meio realiza: *"Fornecendo um meio de autodelineamento dos objetos, ou de uma 'formulação sem sintaxe', a fotografia deu impulso ao delineamento do mundo interior"<sup>23</sup>.*

Hoje, a arte, em seus processos e propósitos, vem influenciar a fotografia, pois, ao mesmo tempo em que é aperfeiçoada como meio técnico de registro, é também explorada em seu caráter expressivo. Pelos recursos de alto-contraste, solarização da imagem etc. e, principalmente em sua versão em preto e branco, ganha um caráter transformador da realidade. Esse processo químico e luminoso hibridizado com o processo eletrostático da máquina de reprodução de cópias permite, potencialmente, a modificação do original a ser reproduzido, seja ele uma imagem qualquer ou um objeto. O ar-

-----  
<sup>22</sup> McLuhan. M., op. cit., p. 220.

<sup>23</sup> Idem, p. 228.

tista, agindo em conjunto com a máquina, a transforma em veículo de novas proposições plásticas.

Na gravura contemporânea, podemos observar duas atitudes básicas no modo de se configurar imagens para multiplicação.

Aos processos fotomecânicos, tradicionalmente, associa-se a imagem já pronta, produzida pelos meios técnicos - a imagem fotográfica. Enquanto que os processos técnicos tradicionais de registro/captação e representação de imagem, que ocorrem através da observação ou simples invenção, ainda que esta não seja uma regra, na maioria das vezes, associam-se ao repertório das técnicas artesanais.

Novamente recorro às investigações teóricas do professor Julio Plaza para o entendimento do que se processa na gravura contemporânea e o reflexo desse estado de coisas nas Xilogravuras Secas. Plaza expõe, do ponto de vista da produção signica, a distinção entre "autográfico" e "alográfico":

*Distingue-se entre sistemas de esboço e sistemas de notação, isto é, as artes "autográficas", a pintura, por exemplo, produzem seu objeto em sistemas de esboço como cálculo prévio que antecede ao projeto e que contém a "expressão" autográfica de seu autor. Já as artes alográficas - música, literatura, arquitetura, entre outras - produzem seus objetos dentro de sistemas de notação como sistema signicos mais ou menos familiares e convencionais que possuem, por isso mesmo, caráter coletivo: os sistemas de representação gráfica, a notação musical, o alfabeto fonético, entre outros<sup>24</sup>.*

-----  
<sup>24</sup> PLAZA, J., op. cit., p. 51.

é o caráter autográfico da gravura tradicional que interessa à Xilogravuras Secas; vejamos, portanto, como Julio Plaza o define:

*... As artes de autor caracterizam-se mais pela polissemia e ambigüidade de seus códigos (...) o autográfico, ao capturar os caracteres do autor estabelece os signos de qualidade diferencial que caracterizam as "diferenças" artísticas (...) enquanto o autográfico tende ao idioleto, o alográfico tende ao código, à lei, à invariância. (...) O artista autográfico está menos limitado do que o alográfico, ao inscrever e "expressar" sua diferença com traços pessoais. Esses traços, se não são normatizados em termos de código, são paradigmáticos aos gestos da espécie humana. O que chamamos de "individual" são os aspectos humanos (coletivos) de comportamento. É nessa fresta que o artista inscreve a sua diferença como marca de si mesmo<sup>25</sup>.*

Portanto, na xilogravura convencional, a matriz gravada à mão pelo artista, em uma substância natural, primária, densa e dotada de calor, significante do tempo inerente a ela mesma, dá à gravura uma qualidade orgânica evidenciada ainda pelo processo de impressão manual, com instrumento de madeira ou palha em um tipo de papel fibroso, obtido por processo artesanal.

A xilogravura, apesar de multiplicada tecnicamente, tem, no momento da gravação/criação da imagem, seu caráter autográfico, em uma relação olho/mão característica dos métodos artesanais, acrescentada à xerografia possibilita no-

---

<sup>25</sup> Idem, loc. cit.

vamente ao artista inscrever, agora em uma relação artista/meio, novamente seu traço. Temos aí um choque de codificações internas, que resultará em uma maior ambigüidade de leitura da obra.

A terceira materialidade que Xilogravuras Secas inaugura como nova sintaxe tem, na ambigüidade dos sentidos que denota, sua maior possibilidade expressiva. Trata-se, portanto, de um híbrido resultante do processo artesanal e do processo eletro-mecânico, a marca do traço criador opõe-se à co-autoria com a máquina.

Verifica-se também um sentido de contraditoriedade pelo choque entre a funcionalidade da xerografia e o obsoleto da xilogravura; pode-se, ainda, atribuir a ela a referência aos signos excêntricos, das sociedades primitivas - pelo uso da madeira - e aos signos da sociedade industrial - pelo uso da máquina, promovendo uma relação dialética entre arcaico e moderno.

As matérias que a compõem denotam um sentido de oposição entre matérias quentes e frias (quente e frio aqui fundamentados na classificação dos objetos de Baudrillard<sup>26</sup>). A madeira/quente opõe-se à imagem eletrográfica/fria.

Na última série de trabalhos do conjunto Xilogravuras Secas, a série "Tempo Gravador", temos, de forma enfática, o

-----  
<sup>26</sup> Ver "Linguagem Xilográfica (da Linguagem)" na Parte I deste trabalho.

caráter auto-referente. Por considerar esta série como a síntese construtiva de Xilogravuras Secas, é importante tornar claras algumas considerações sobre auto-referência. Para tanto, recorro a Julio Plaza, quando este trata da especificidade do signo estético: *"Produzir linguagem em função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre suas próprias qualidades"*. As línguas ganham qualidade à medida que perdem sua função representativa e comunicativa. *"É no âmago destas qualidades"*, diz o autor, *"que se cria a diferença entre o signo autônomo, auto-referente e a linguagem funcional de uso comunicativo"*<sup>27</sup>.

Fundamentado na classificação dos signos de Pierce, o autor observa que o signo estético funda não mais do que a expressão da idéia de possibilidade, indeterminação, talidade (qualidade), essência e auto-referência e diz:

*Na medida que o signo estético não está apto a representar, quer dizer, a substituir outro objeto, constituindo-se ele mesmo como objeto real no mundo, ele se caracteriza por sua talidade como fenômeno. O signo estético não quer comunicar algo que está fora dele, nem "distrair-se de si" pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto. Daí que ele esteja apto a produzir como interpretante simplesmente qualidades de sentimento inanalísáveis, inexplicáveis e inintelectuais*<sup>28</sup>.

Completa ainda que as qualidades de sentimento que o signo

<sup>27</sup> PLAZA, J., op. cit., p. 23.

<sup>28</sup> PLAZA, J., op. cit., p. 25.

desperta são inanalisáveis, este, porém, ao mesmo tempo, aspira a ser inteligido.

A auto-referência é, portanto, um apontar para o seu próprio processo construtivo, a relação entre as "*qualidades do objeto que se encontra representado (talidade) e com a substância (suporte) de que a obra é constituída*". Diz o autor:

*No seu desejo de presentificar, tornar concreto o objeto que pretende comunicar, o artista exacerba ou torna proeminentes os caracteres do meio que utiliza, tornando-o auto-referencial. Essa passagem-tensão entre meios que querem comunicar mas que acabam se auto-referenciando toca no que há de mais transgressor e mais sensível na linguagem dos suportes, ou seja, na sua própria materialidade, como elemento detonador de seu sentido como pura semelhança<sup>29</sup>.*

O meio de linguagem utilizado para as Xilogravuras Secas é a xero/xilogravura, sua substância material é a madeira impressa, o sentido que denota é o primitivo, orgânico, rústico. O objeto que se encontra representado é a mesma madeira. O meio tem a função de multiplicação da imagem e o sentido da multiplicação pela acumulação e redundância acontece dentro do domínio da própria imagem. O choque provocado pela soma das linguagens destrói a própria idéia de categoria artística tradicional que a xilogravura encerra. Como resultado, temos um meio de linguagem inusitado, o inusitado

---

<sup>29</sup> PLAZA, J., op. cit., p. 66.

chama-se xero/xilogravura.

**PARTE IV**

**AS XILOGRAVURAS SECAS**

1 -

## A GRAVAÇÃO =

### DESCRIÇÃO DAS MATRIZES

Em processo tradicional de xilogravura vinha, até então, gravando grandes matrizes. Nesta etapa de meu trabalho, as pequenas xilogravuras não me comoviam mais, e vinha, portanto, tentando produzir gravuras de maior impacto pelo tamanho e traços amplos de gravação.

O referencial de partida era a dimensão das maiores folhas de papel disponíveis; elas determinavam a dimensão das matrizes que seriam gravadas.

As matrizes eram construídas em pranchas de madeira compensada e já surgiam idéias de uso repetido dessas matrizes em uma grande composição, conforme o trabalho elaborado para uma exposição em *out-door* do ano de 1989. Devido ao tamanho desses trabalhos, eram impressos de modo manual.

A segunda etapa deste trabalho (descrito como "Ante-

cedentes às Xero/Xilogravuras") partiu da idéia inicial de uma mesma imagem impressa repetidas vezes compondo uma única imagem. Para tanto, reduzi o tamanho das matrizes e passei a compô-las em uma única folha de papel, conforme a série "Dublê de Corpo" (nºs 1 e 2).

Foi a partir de uma dessas matrizes que iniciei as impressões xerográficas. A curiosidade levou-me a copiar em processo xerográfico uma matriz recém gravada como prova de estado.

É a partir daí que se dá uma grande mudança no meu método de trabalho e que, conseqüentemente, determinaria todo um método de criação. Iniciei, então, a gravação de matrizes para a impressão xerográfica.

Essas matrizes deveriam ter pequenas dimensões em função do vidro de exposição da máquina reprográfica; as primeiras mediam 20 x 20 cm. Deviam ainda ser de madeira clara e, antes da gravação, eram preparadas com uma tinta preta (nanquim) em toda a superfície de gravação. Esta preparação da matriz com preto é usual nos processos tradicionais de xilogravura, sua função é permitir que o gravador, à medida que trabalha a madeira, perceba, através do contraste da superfície/escura com a área escavada/clara, as soluções que promovem na imagem.

Foi graças a esse recurso que pude obter cópias xerográficas de matrizes gravadas em madeira.

As matrizes elaboradas a seguir tiveram como princi-

pal finalidade abranger, em dimensão, toda a área disponível de leitura da copiadora, além de trabalhar com um tamanho padrão que facilitasse os projetos de ampliação e redução de cópias; para isso, elaborei matrizes nos formatos das folhas de papel usadas comercialmente para trabalhos de fotocópias (ofício, duplo ofício, carta, duplo carta etc.).

Com o tempo, esse empreendimento se mostrou desnecessário, pois já começava a elaborar as matrizes-colagens, matrizes construídas por cópias xerográficas das matrizes originais de madeira, que chamei de matrizes xerográficas. Com esse expediente, pude utilizar matrizes de madeira maiores que o vidro de exposição da copiadora, pois podiam ser copiadas em partes e, posteriormente, reconstruídas através da colagem. Essas, por sua vez, foram reproduzidas em outras copiadoras que permitem cópias maiores, porém não aceitam originais tridimensionais.

A partir daí, tenho definido como procedimento para as xero/xilogravuras dois tipos de matrizes: as de madeira gravada e a colagem de cópias de madeira gravada - a matriz xilográfica e a matriz xerográfica. Muitos trabalhos só puderam ser realizados ao passarem por estas duas etapas, como "Lança" (nº 38), "Dormente III e IV" (nºs 56 e 57), "Ferreira" (Composição 2) (nº 17), "Textura 1" (nº 33), e outros.

O tamanho das matrizes representavam limite ao meu trabalho e começaram, então, a serem elaboradas em várias dimensões.

O que vinha se perdendo nas impressões xerográficas era o registro dos veios da madeira. Essas marcas, que caracterizam a xilogravura e que, em processo tradicional de impressão manual, são sempre registradas, por mais sutis que sejam, na impressão xerográfica, não ofereciam contraste à varredura do carro ótico da copiadora.

Essa limitação permitiu uma série de reflexões sobre o método das xero/xilogravuras na busca de soluções.

Impressão em xero e xilogravura ocorre através de princípios diferentes, mesmo quando usamos uma mesma matriz de madeira.

O registro da imagem no papel em processo xilográfico se dá por contato do papel com a matriz, tendo como veículo a tinta colocada nas áreas em relevo dessa matriz. No caso das xero/xilogravuras, a impressão xerográfica se faz por processo fotográfico e o que define a imagem que é transferida para o papel é o contraste de claro e escuro.

A imagem gravada resultante da matriz preparada em preto força, na xerografia, a solução da impressão xilográfica. Outro elemento que contribui para a identificação entre xero e xilogravura é a cor preta na impressão; tanto um quanto o outro processo são passíveis de efetuar cópias em cor, porém o preto está, de certo modo, incorporado ao universo expressivo destas duas linguagens. Portanto, a preparação da matriz é fundamental para que a imagem gravada possa ser lida pela máquina, não pelo relevo resultante da gra-

vação, mas sim pelo contraste produzido na matriz por essa gravação.

O que a máquina não lê e que a impressão tradicional registra - pois trata-se de relevo - são as marcas que a matriz já traz em si.

A intenção primeira, que se manteve como um dos eixos principais desta pesquisa - o estudo da linguagem xilográfica - via-se ameaçada pela limitação em retirar do material usado toda a sua qualidade expressiva. A solução encontrada foi a preparação da matriz de uma forma semelhante à da entintagem para impressão na gravura em metal. Esta caracteriza-se por permitir a impressão da imagem que é concebida em baixo relevo na matriz; para tanto, a tinta é colocada e depois retirada da superfície, enquanto a que ficou nas áreas em profundidade mantém-se.

Para que a copiadora pudesse fazer a leitura dos dois planos da matriz com clareza, trabalhei com tinta preta e branca, à base de água, na preparação das matrizes. Em primeiro lugar, como já vinha fazendo, cobrindo a superfície da madeira de preto e depois gravando. Após gravada, a matriz recebia a tinta branca em toda a sua superfície que, posteriormente, era retirada do primeiro plano, deixando novamente a superfície preta à mostra e permitindo que a tinta branca penetrasse em qualquer marca - produzida por ferramenta ou não - que a madeira possuísse.

Com este recurso, pude finalmente forçar a impressão

em relevo, em todas as suas sutilezas, através de um processo fotográfico. Todas as gravuras da série "Gestos e Marcas" (de nº 22 a 32) são resultantes de impressões com este tipo de matriz.

A partir do momento em que foi possível esse registro, as marcas, os veios e os nós da madeira passam a ter importância no critério de escolha das matrizes, tornando-se elementos expressivos e composicionais das imagens elaboradas.

É o momento em que se verifica um salto qualitativo no imaginário das Xilogravuras Secas, decorrente e responsável por uma mudança de eixo nos processos perceptivos de até então. Digo decorrente e responsável pelo fato de que propósitos expressivos e soluções plásticas ocorrem simultaneamente nas instâncias da razão e da intuição, do fazer e da reflexão.

As matrizes perdem a dimensão (as menores chegam a medir 15 x 15 cm) e ganham expressividade. São as pequenas pranchas de madeira descartadas ou por "defeitos", nós e veios - justamente o que procuro - ou por já terem sido usadas e recebido marcas de prego e rachaduras pela ação do tempo.

Estas marcas sugerem imagens e a gravação segue um estímulo proporcionado por elas: são traços, gestos, marcas sobre o fundo negro em uma grande economia de recursos.

À medida que o repertório de "matrizes achadas" se

enriquece, uma nova mudança no imaginário das Xilogravuras Secas se instala.

A ação do tempo vem tornar-se a protagonista das imagens, a não gravação torna visível a madeira, o ato de gravar deixar de ser físico e torna-se mental.

As primeiras gravuras da série "Tempo Gravador" são resultantes da impressão de matrizes apenas preparadas em alto contraste.

O tempo é o principal recurso de gravação e sua ação sobre as matrizes é provocada, à medida que me limito a acumulá-las sobre o telhado para que recebam sol e chuva. A economia de recursos agora se radicaliza e abandono definitivamente goivas e facas e tenho o tempo como ferramenta de gravação.

As matrizes tornam-se imagens e deixam de ser, portanto, apenas suportes para criação de imagens, adquirem um caráter objetual, mas não perdem suas qualidades de matrizes por serem passíveis de impressão exatamente repetível.

O interesse por elas não se limita mais apenas à textura do plano impresso mas também à forma em que foram recortadas como nas gravuras "Dormente III e IV" (nºs 56 e 57), "Lança" (nº 38), "Pirâmide" (nº 46) e "Disco" (nº 52).

Algumas matrizes de madeira compensada ao racharem abrem-se em planos de texturas em vários sentidos como nas gravuras "Textura I e II" (nºs 33 e 35), "Subterrâneo" (nº 36), "Semente" (nº 40) e "Fontana" (nº 43), revelando sur-

presas ocasionadas pela baixa qualidade da madeira.

São essas pequenas pranchas de madeira compensada que apresentam dados novos ao processo de criação e desenvolvimento da série "Tempo Gravador".

Ao racharem revelam, além da textura, as cores próprias do material; o relevo não se limita mais apenas a dois planos, ele é formado por inúmeros planos decorrentes das lascas, da deformação e cortes do material. Portanto, as cores da madeira e os valores gráficos resultantes da sua textura expõem uma grande riqueza de elementos que a preparação da matriz poderia ocultar; deixo então de promover qualquer ação sobre essas matrizes, levando-as a serem impressas em sua cor natural.

Nesse momento, é seu caráter objetual que novamente determina e induz a atitude no processo criador (a ação do artista se faz pela não ação) e fica unicamente a critério da máquina xerocopiadora a transformação do objeto em imagem.

As reflexões que dessa experiência decorrem fecham as séries de Xilogravuras Secas. A transgressão da linguagem xilográfica estoura os limites das xilogravuras.

A partir daqui, as gravuras resultantes dessas matrizes de - e apesar de - madeira ganham valores e sintaxes das linguagens da gravura em metal e da fotografia. Tornam-se imagens de resolução requintada, pela inversão dos contrastes, em oposição à qualidade tosca e primitiva da xilogravu-

ra tradicional.

A madeira protagonista mostra sua própria beleza, totalmente despojada, deixando ver sua alma.

2 -

## A IMPRESSÃO:

### DESCRIÇÃO DAS MÁQUINAS

Na xerografia, cada copiadora possui características especiais. Adequadas a muitos casos, elas vão desde as portáteis, pessoais, de mesa, às de última geração: coloridas, com processador de imagens, recursos de software de edição eletrônica como criação de efeitos especiais, fundos e distorções, reprodução de imagens em negativo ou invertidas e a combinação de dois originais em um só, além de zoom, que varia de 50% a 400% sobre o tamanho original etc.<sup>1</sup>.

Seria inútil listar aqui as diversas máquinas disponíveis no mercado, são as mais comuns, portanto, que a este trabalho interessam - as encontradas em qualquer escritório comercial. Mesmo as mais simples são bem velozes, chegando

---

<sup>1</sup> Sobre a X-5-775, copiadora lançada no Brasil pela Xerox, na Folha de São Paulo, 07 de outubro de 1992.

algumas a fazer até trinta cópias por minuto. O que define, porém, a qualidade da imagem xerográfica é o número de pontos por polegada - algumas chegam até a 400 - e a boa regulação da máquina feita por técnicos especializados.

As copiadoras que utilizei nas Xilogravuras Secas foram as mais comuns, encontradas em qualquer casa comercial prestadora de serviços de fotocópias.

A princípio, foi usada a 3510/Xerox, que já me permitia explorar os principais recursos de interesse em toda esta pesquisa, além, é claro, da multiplicação de exemplares, que são os recursos de ampliação e redução de originais.

A maioria das copiadoras possui dispositivos de redução e ampliação com percentuais pré-ajustados para tamanhos padrão (por exemplo: tamanho carta, duplo carta, e assim por diante, conforme o tamanho do papel fornecido pelo fabricante) em papéis de cópia também padrão. Outras apresentam, também, possibilidades de variação de percentuais para o caso dos originais e das cópias que não se adequam aos padrões pré-ajustados. Isso tornou possível a execução de matrizes em tamanhos diversos e sua ampliação e redução.

Outra possibilidade foi trabalhar com os percentuais pré-ajustados, porém efetuando cortes nos originais; ampliar ampliações, reduzir reduções, ampliar partindo de reduções e vice-versa, obtendo com isso cópias de dimensões diferentes das padronizadas.

Outra possibilidade explorada foi a da regulação do

toner para obtenção de cópias mais claras (acinzentadas) e mais escuras (muitas vezes de um preto intenso "aveludado") como nas gravuras "Miles I" (nº 6) e "Miles II" (nº 7), e outras cópias que utilizei posteriormente em colagens. Nessas colagens, a ênfase se deu justamente na possibilidade de diferentes valores - do cinza mais claro ao preto mais intenso - como nas composições da primeira série "Máscaras" nos trabalhos: "Ferreira com olhos" (nº 15), "O Maestro" (nº 11), "Terence" (nº 13), "Ferreira" (Composições 1 e 2) (nºs 16 e 17), "O Feio" (Composições 1 e 2) (nºs 19 e 20), entre outros, culminando na grande colagem "Miles" (Composição 2) (nº 10), onde uma única imagem é o módulo da composição, resultado de exercício obsessivo de acumulação de cópias diferenciadas pelo tamanho, corte e valor tonal.

Algumas dessas experiências foram realizadas com máquinas similares das marcas Sharp e Minolta, porém sem grandes diferenças nos resultados. A maior limitação, no caso da copiadora 3510 para as xero/xilogravuras, residiu na dimensão do papel do qual é abastecida, folhas de tamanho máximo de 28 x 43 cm ou bobina com largura máxima de 35 cm.

Além da dimensão do papel de cópia, a dimensão do vidro de originais (também chamada placa de exposição de originais) se apresentou como limitadora para a copiagem das colagens de maiores dimensões. Para tanto, a copiadora 2510/Xerox foi a mais apropriada.

A Xerox 2510 é a primeira copiadora de grandes docu-

mentos e plantas de engenharia de processo xerográfico lançada no mercado brasileiro. Antes dela, usava-se, para tais fins, máquinas heliográficas com papéis perecíveis e sensíveis à luz, bem como reveladores químicos.

Essa copiadora faz impressões em papel comum ou outros tipos, tais como papéis especiais para desenho de projetos ou vegetal, porém seu melhor desempenho ocorre com o uso de papel comum.

Meu grande interesse em utilizá-la nas xero/xilografuras se deve à sua possibilidade de trabalho com originais e papéis de cópia de grandes dimensões. A 2510 tem a capacidade de copiar em papéis de qualquer tamanho entre 20,3 a 91,44 cm de largura e 28 a 3 metros de comprimento. Com ela, pude obter reproduções das matrizes xerográficas maiores, podendo, até mesmo, editá-las. Isso representou um avanço qualitativo em meu trabalho, rompendo, inclusive, com os limites de dimensão da gravura tradicional.

Chamo matriz xerográfica à colagem resultante da justaposição de várias xerocópias de matrizes xilográficas. Em processo de impressão tradicional, uma matriz de madeira nessas dimensões deveria ser construída e gravada, sua impressão só seria possível de forma manual.

Um dado significativo nesse modo de trabalho é que, muitas vezes, parti de um original de madeira pequeno (15 x 15 cm). Usando outras copiadoras, foi possível ampliar significativamente a imagem que, posteriormente montada em co-

lagem, pode, por sua vez, ser copiada na 2510, alcançando grandes dimensões.

O limite apresentado pela 2510 é o da espessura (apenas 3 mm) e flexibilidade do original para cópia, o que elimina qualquer possibilidade de copiagem diretamente das matrizes de madeira. Porém, com as pequenas matrizes, o resultado é dos mais satisfatórios em qualidade, o que permite boa qualidade também nas ampliações.

As fotocopiadoras são projetadas e aperfeiçoadas de acordo com as funções que executam em maior escala, no serviço comercial e em empresas. Nem sempre as copiadoras novas se prestam ao trabalho do artista, cabe a este encontrar, nessas poderosas copiadoras, possibilidades e vantagens que normalmente são pouco exploradas.

Um exemplo é a copiadora 5050/Xerox. Projetada principalmente para facilitar o trabalho em grandes quantidades de cópias, esta máquina é capaz de executar uma maior variedade de operações.

Com painel de controle sofisticado, possui indicador de mensagens para orientação do operador, além de um sistema de recirculação automática de originais (de até 50 originais por vez), alimentador lateral de originais, podendo ainda ser alimentada manualmente direto sobre o vidro de originais. Seu sistema de ampliação e redução varia de 141% a 65% em percentuais pré-ajustados e variáveis. Copia formulários contínuos, além de possuir características adicionais pro-

gramáveis como inserção de capas, inserção de folhas e edição seletiva de cópias. Equipada com três bandejas de papel, a 5050 comporta até 2.000 folhas em sua bandeja principal e podem ser utilizados papéis de dimensões variadas entre 20,5 x 25,5 cm e 28 x 43 cm. Possui ainda uma bandeja de alimentação manual de papel para folhas avulsas e especial para outros papéis, como os mais encorpados, papéis de pouco peso e transparências.

Apesar de todas essas possibilidades - que, como podemos observar, são direcionadas aos serviços comerciais -, o que mais me interessou nessa copiadora, e que resultou no grande uso dela em meu trabalho, é a qualidade da imagem de suas cópias. De contraste elevado em preto e branco, foi fundamental seu uso para a impressão das matrizes não preparadas, como as que resultaram nas gravuras "Semente I" (nº 41), "Pirâmide II" (nº 47), "Disco" (nº 52), "Disco I e II" (nºs 54 e 55) e "Terra" (nº 53).

Essa máquina tornou possível nessas gravuras, devido à sua qualidade de imagem, a unificação do fundo, através de um preto intenso, dado pela abertura da tampa no momento da copiagem.

Foram utilizadas, ainda na edição de Xilogravuras Secas, as copiadoras Triunfo 2255 BR e Mita DC 2255. Assim como a Xerox 5050, essas copiadoras possuem grande versatilidade na copiagem de serviços comerciais, apresentando ainda alguns outros recursos que foram úteis ao meu trabalho. En-

tre eles, está o dispositivo de "Ajuste fino de exposição", que serve para clarear ou escurecer as cópias. Sua vantagem em relação a outras máquinas é permitir um maior controle da intensidade do preto nas cópias. O valor de exposição pode ser alterado por meio de teclas de ajuste de exposição em seu painel de controle: para tirar cópias mais claras, aumenta-se o valor, para cópias mais escuras, reduz-se o valor. Com esse dispositivo, foi possível obter bons resultados de matrizes xerográficas montadas com redução que, pelas características das imagens careciam de maior definição, como "Solar" (nº 27) e "Noturno II" (nº 24).

Fiz também algumas experiências com cópias em duas ou três cores com estas copiadoras. A princípio, apenas sobrepus cores na reimpressão de uma mesma imagem, como, por exemplo, a impressão em vermelho acrescida de impressão em azul sobre o vermelho com um pequeno deslocamento de registro. Outras vezes, utilizei a função "edit" da copiadora para copiar um original, excluindo uma parte, ou copiar um original apenas parcialmente para, posteriormente, combinar com uma impressão em cor exatamente na área excluída da imagem. O resultado é uma imagem em duas ou três cores, como a "cor gravada" no processo xilográfico tradicional.

Nas Xilogravuras Secas, essas experiências figuram apenas como "provas de estado" (gravura em fase de execução, em estado não definitivo para edição), pois não acrescentam valores essenciais à pesquisa como um todo, e poderiam pro-

mover um desvio das questões de interesse que me propus explorar.

Meu interesse, como expus anteriormente, partiu da xilografia tradicional que tem, nos valores do preto e branco, sua expressão mais sensível. A cor gravada aparece com excelência na gravura japonesa e na obra de alguns gravadores ocidentais como Hekel, Picasso e Goeldi. Vejo nas copiadoras eletrônicas, como a Triunfo 2255, que possuem unidades de revelação em cores - porém não a reprodução da cor real do original - uma grande semelhança com os princípios da impressão da gravura tradicional em cores, e é sob este aspecto que ela me interessa. O limite que essas copiadoras apresentam ao trabalho do artista reside na pequena variedade de cores de toner que elas utilizam e, muitas vezes, na impossibilidade de variação dos valores que, nos sistemas de ajuste de exposição, funcionam bem com o preto, mas com cor, os melhores resultados são mais difíceis de se obter.

Ainda a título de experiência, trabalhei com papéis de qualidade e cores diferentes, e ainda com a impressão xerográfica sobre impressão em off-set. Em especial, as experiências de copiagem sobre off-set, devido à qualidade dos resultados, sugerem uma nova orientação ou aperfeiçoamento desta pesquisa no sentido das novas possibilidades gráficas e de associação de meios, porém, que ficam, para uma etapa posterior. Por não se enquadrarem ao corpo final de Xilografuras Secas, considero-as um momento autônomo dentro do pro-

cesso, carecendo de atenção e reflexão particulares.

Voltando à Triunfo 2255, esta tem ainda dispositivos de eliminação de bordas escuras, execução de margens e produz cópias nas dimensões que variam de 13,9 x 21,5 cm e 27,9 x 43,1 cm, trabalhando com papel comum. Já os papéis especiais permitem melhor desempenho quando em menores dimensões.

Os artistas que pesquisaram a linguagem xerográfica tiveram como principal atitude a interferência no processo de execução das cópias. Diferentemente dos processos tradicionais de gravura, em que os procedimentos de impressão só repetem ou interpretam o trabalho executado na matriz, a xerografia permite produzir imagens - diferenciadas das da matriz - no momento da impressão. O resultado é a transformação da imagem e, com isso, atribui-se à máquina também a execução da imagem e não só a cópia desta.

Dentro das minhas pesquisas, procurei limitar a transformação da imagem ao recurso tradicional de ampliação, redução e cortes no original que a máquina pode executar sem que se interfira em seu processo de copiagem. Houve sempre a preocupação da criação da imagem na matriz de madeira, e que sua transformação, através da cópia xerográfica, se desse apenas pelas possibilidades de tradução do próprio meio. Esses limites foram impostos pela necessidade de se preservarem as características da linguagem xilográfica.

Comparando as gravuras "Dormente III" (nº 56) e "Co-

La-Cola" (nº 61), observamos como essas possibilidades de ampliação e redução - que poderiam ser consideradas como extremamente limitadoras em termos de transformação -, através de uma grande economia de recursos compositivos, promovem soluções plásticas altamente diversas, produzindo cada qual, mesmo partindo de uma mesma matriz, qualidades sensíveis particulares, sem que se descaracterize a linguagem xilográfica.

Um exemplo da situação limite da descaracterização aparece na gravura "Feio" (Detalhe) (nº 21), onde a imagem é resultante de sucessivas ampliações, e isso podemos detectar através dos inúmeros pontos brancos nas áreas onde o preto é mais fechado, e nas linhas que se dissolvem em manchas que denunciam as imagens ampliadas xerograficamente. Mesmo assim, a gravura ainda guarda as marcas e cortes produzidos pelas goivas e facas sobre a superfície da madeira.

Essa seria uma transformação promovida pelos recursos de ampliação, outras, portanto, ocorrem devido a acasos resultantes de problemas técnicos no momento da impressão. São pequenos "defeitos" nas cópias, alguns tão comuns que fazem parte do universo gráfico da linguagem. Um exemplo são as pequenas manchas brancas reunidas em áreas concentradas da imagem, resultado da umidade no papel de cópia; outro são as linhas finas e pretas no sentido em que o papel corre na máquina, resultado de manchas no cilindro; às vezes, aparecem em áreas escuras da imagem finíssimas linhas brancas devido

a riscos também no cilindro, e outros.

Cabe ao artista selecionar e apropriar-se desses acasos em proveito da sua criação. Na gravura "Porto" (nº 23), vemos uma perfeita integração entre as pequenas manchas brancas localizadas à direita na imagem, resultantes de falhas de definição na impressão e, à esquerda da mesma imagem, nitidamente reproduzidos, os veios da madeira. Neste caso, o "defeito" enfatiza uma questão colocada pelas Xilografuras Secas como concepção: o diálogo entre duas linguagens. O resultado é de extrema felicidade conceitual e plástica.

Ainda os problemas de atolamento de papel podem provocar alguns acidentes felizes, como na gravura "Miles II" (nº 7), cujas linhas horizontais paralelas são resultado de um desses acasos e dão à imagem uma dinâmica antes inexistente, não produzidas na matriz, mas harmonizando-se com a imagem gravada. Surge, novamente enfatizado, o caráter de diálogo entre elementos das duas linguagens.

Com relação à interferência provocada na impressão, não mais acidental, temos a gravura "Solar II" onde, em máquinas para projetos como a 2510/Xerox (e mesmo nas comuns), pode-se forçar a saída do original em velocidade maior que a programada, ocorrendo, portanto, uma distorção e um alongamento das linhas da imagem original.

Acasos e interferências apresentam um dado novo: o exemplar único. Quando se trabalha com esta atitude, as ex-

periências são quase impossíveis de se repetirem e aí a máquina assume de fato parte da responsabilidade pela autoria. O artista, ao subverter o uso comum da copiadora, acaba por negar-lhe sua principal função: a multiplicação. Porém, é ainda possível, em xerografia, considerar a cópia única, produzida na máquina e pela máquina, uma matriz. Volta-se à multiplicação. Quanto à definição das edições, não faz sentido o uso das normas convencionadas. A atitude do xerografador, nessas questões, é muito livre e variável, depende do artista ou do trabalho. Datar, assinar e sugerir ou não a continuidade da multiplicação é talvez a atitude mais coerente com o meio.

No caso das Xilogravuras Secas, uma mesma matriz/imagem é utilizada inúmeras vezes, em diversas composições, prevalecendo, portanto, a data em que estas composições foram realizadas. Elas receberam títulos e foram editadas em pouco exemplares, as edições poderiam ser efetuadas à medida que fossem solicitadas, sem que fosse necessária a preocupação com espaço para armazenagem e com a conservação. Podem receber, ainda, carimbo e assinatura.

A justificativa para a pequena edição das séries Xilogravuras Secas é a de que se trata de um trabalho de pesquisa e, portanto, experimental. O meu posicionamento, em um âmbito geral, é o da postura ética do artista, segundo a qual sua assinatura garante a autoria e o controle da distribuição do seu trabalho, sendo a numeração questão secun-

dária.

Podemos concluir, portanto, que quanto ao uso das copiadoras, muitos dos seus recursos gráficos e funcionais foram utilizados e sempre com a preocupação de adequação entre imagem gravada e recurso de produção/reprodução, entre forma e função.

O bom conhecimento do meio reprográfico possibilita explorá-lo ao máximo e as soluções podem mostrar-se surpreendentes aos olhares sensíveis e atentos.

As copiadoras coloridas, que reproduzem as cores dos originais, são lançamentos recentes no mercado nacional, ainda muito raras e de serviços muito caros. A copiadora 5775/Xerox é um desses modelos, tem monitor com tela *touch screen*, sensível ao toque, que possui 13 microprocessadores internos. O usuário pode programar a qualidade da cor, aumentando ou diminuindo os tons desejados. Pode, ainda, aumentar o tamanho da cópia e colocar cores a partir de originais preto e branco, chamando, na tela, o quadro de cores oferecido e, com uma caneta eletrônica, apontar, no original, o lugar que quer colorir e apertar com o dedo na tela a cor desejada. Essa máquina possui 64 cores, mais quatro variações de densidade, o que totaliza 256 tons diferentes.

Sem dúvida, as cores representam o salto que faltava para as experiências em xeroarte, e muitos artistas passam agora a utilizá-las.

Meu interesse por elas, dentro da pesquisa Xilogravu-

ras Secas, teve início quando deixei de preparar as matrizes com preto e branco para a impressão. Foram poucas as experiências, porém suficientes para constatar que o resultado da imagem produzida, no caso das matrizes de madeira, aproxima-se demais do realismo fotográfico. Com isso, perdeu-se totalmente o caráter transformador que o processo permitia, reduzindo-se ao simples registro documental de um objeto.

A tecnologia avança e o artista a coloca a seu serviço. Há muito, a arte se utiliza dessas possibilidades técnicas, principalmente nos países do primeiro mundo, onde o fato já não se trata de novidade.

Minha pesquisa se fundamentou no fazer xilográfico e xerográfico a partir de recursos de que dispunha. Suas qualidades de acessibilidade e multiplicidade foram estimulantes desta intenção. Seria leviano tentar, de imediato, abranger esta pesquisa até as reprográficas coloridas, mesmo porque este salto implicaria reflexões em outras bases que não as que este estudo iniciou, correndo o risco de torná-lo enfadonho. Só um contato maior com essas copiadoras - e isso implicaria popularização das mesmas - forneceria bases para um fazer artístico reflexivo e, aí sim, possibilitaria concluir sobre sua pertinência no universo das Xilogravuras Secas.

3 -

## A POÉTICA:

### ANÁLISE FORMAL DAS SÉRIES

A descrição dos trabalhos, que chamei Xilogravuras Secas, contempla agora a análise formal das gravuras agrupadas nas séries "Máscaras", "Gestos e Marcas" e "Tempo Gravador".

Como "fazedor" da obra, opto pela análise formal associada à análise do processo de criação. Para tanto, traço alguns parâmetros de análise extraídos das etapas que constituem a criação artística.

Entendo criação artística como uma ação de caráter específico, individual e subjetivo. Ela é resultado e resultará em uma experiência estética que, por sua vez, é intuitiva, emocional e sensível. Acontece num tempo e espaço determinados e nisso reside sua historicidade.

Para a elaboração de uma determinada experiência es-

tética - como bem expõe Eduardo Subirats<sup>1</sup> em "A flor e o Cristal" - o artista, além de se colocar com toda a sua personalidade, se vale de meios.

É através de uma ação física e reflexiva sobre esses meios que o artista confere uma forma aos objetos de seu ambiente cultural. Dentro dos meios de que dispõe, estão o seu acervo de conhecimento: o repertório cultural, histórico e filosófico, que lhe permite fundar sua práxis a partir de uma tomada de posição reflexiva e crítica de seu tempo; os meios técnicos propriamente ditos, que possibilitam promover processos de transformação, em que a criação tem origem nas diversas matérias com a qual lida, trata-se do fazer, das técnicas e dos materiais; e ainda dispõe o artista de um conjunto de decisões formais ou compositivas de natureza tecno-científica, trata-se da ordenação dos elementos de linguagem que vão configurar a expressividade da obra.

O artista, ao atuar sobre esses meios, o faz de modo simultâneo e a todo momento uns determinam os outros.

Nesse aspecto, as Xilogravuras Secas cumprem sua função de estudo sobre um meio de linguagem da arte que, portanto, se dá dentro de um processo de criação artística.

Observa-se, por esta análise, como se integram e interagem criação e forma, procedimentos técnicos e reflexão crítica: em alguns momentos, o fazer determina a busca da

---

<sup>1</sup> SUBIRATS, E., A flor e o cristal..., São Paulo: Nobel, 1988.

história através de uma determinada corrente estética, outras vezes, uma atitude assumida sugere um modo técnico. Trabalhando de um modo atento, o fazer torna-se mais prazeroso, permitindo um envolvimento não só emocional mas também crítico do próprio trabalho e reflexivo de seu tempo e sua cultura.

Para exemplificar, tomo a história da gravura dentro de uma constelação de referências do repertório cultural, histórico e filosófico das Xilogravuras Secas. Este enfoque determina uma atitude do fazer técnico e formal quando tomo, na corrente expressionista, um referencial de linguagem xilográfica. Assim como as discussões sobre problemas de reprodutibilidade técnica em arte estimulam uma atitude relacionada à função da multiplicação da imagem na cultura de massa, que acaba se configurando dentro dos domínios da imagem pelo uso de elementos de composição como ritmo, repetição e redundância e, ainda, determinando a opção por um meio técnico de difusão de imagem mais eficaz.

É através desses relacionamentos que pretendemos descrever as séries que compõem o conjunto Xilogravuras Secas.

O conjunto de trabalhos reunidos sob o título Xilogravuras Secas compreende três séries diferenciadas quanto ao processo de criação da imagem. O tema não é uma preocupação - não há conflito entre assuntos figurativos e abstratos, podendo figuração e abstração coexistirem em uma mesma imagem - são os "modos" de gravar e multiplicar imagens que

determinam a sua configuração final. Esta sim é a preocupação que orientou a realização destas séries.

Partimos, portanto, de um modo técnico (gravação) para conceber a forma e de uma intenção determinada (difusão), que também orienta as soluções formais e propõe novos modos técnicos.

A procura da especificidade da linguagem xilográfica, com a intenção de construir um repertório da gravação na madeira em seu aspecto essencial, fez nascer, uma após a outra, as séries "Máscaras", "Gestos e Marcas", "Tempo Gravador".

#### **Máscaras (nºs 3 a 21)**

Como em xilogravura o gesto, ao gravar, subtrai matéria, a concepção dessas imagens deve prever uma execução ao inverso.

Na primeira das séries, a atitude, ao gravar a matriz, privilegia a obtenção de brancos, a superfície cavada é maior que a superfície original - as áreas negras. As linhas da composição que configuram a imagem acontecem, portanto, nas áreas não trabalhadas: é o que se convencionou

chamar xilografias<sup>2</sup>.

Dentro da constelação de referências, a série "Máscaras" mantém estreita ligação com a xilogravura tradicional em termos formais. É a tradição figurativa/expressionista da gravura em madeira que se impõe. O imaginário da série é a representação de rostos, faces masculinas e graves vistas de frente em uma só cor. O processo de criação dessas imagens segue (de forma não proposital, a princípio) o caminho percorrido pelos gravadores expressionistas do início do século.

O ponto de partida são as máscaras africanas e indígenas (n<sup>os</sup> 3 e 4) que, usadas como sugestão temática, vão orientar a procura pelas máscaras urbanas contemporâneas. A apropriação de reproduções fotográficas de "personas" públicas e anônimas nas páginas de jornais determinam o repertório de imagens dessa primeira série de trabalhos.

O resultado de imagem, muito próximo ao esquematismo expressionista, é acrescido de outro referencial, este determinado pela opção técnica da xerografia. Sua interferência se faz nesse primeiro momento, pelo caráter compositivo

-----  
<sup>2</sup> É um critério de atitude ao gravar e, portanto, de resolução da imagem que define a diferença entre xilogravura e xilografia. Na primeira, a superfície não gravada é maior que a escavada e, na segunda, a superfície cavada é maior que a original. (Cf. Pequeno Vocabulário dos termos da gravura, São Caetano do Sul: Artis, (3):28-33, jul., 1975).

por ela determinado: multiplicação, ampliação e redução.

A partir do momento em que esses dados de linguagem xerográfica passam a agir no domínio da imagem, o referencial expressionista sofre interferência e produz ambigüidade de sentidos. As gravuras sofrem, portanto, influência de outra corrente estética, o movimento pop, que tem sua arte baseada nas imagens produzidas em massa e que se utilizou da repetição como elemento de composição comentando urbanidade e consumo.

A ambigüidade de significados que aqui se esboça desenvolve-se em graus diferenciados, em todas as séries de gravuras, e traz uma questão que permeia todo este estudo, no seu caráter questionador e crítico. Ela é determinada pela insuperável dialética do moderno-arcaico, do primitivo-tecnológico, do fazer artesanal (ao gravar) e do elemento-mecânico (do repetir e multiplicar).

Já verificamos, nessa primeira série, uma economia de recursos de composição pelo tratamento da imagem gravada como elemento a ser repetido. O elemento de dinamismo é determinado pelas gradações de cinza, enfatizado em alguns trabalhos como "Ferreira" (Composição 2) (nº 17) e "Miles" (Composição 2) (nº 2), só possíveis graças ao novo modo de impressão. Portanto, não são só os altos contrastes se fazem

presentes nesta série, mas as gradações de cinza<sup>3</sup> compõem com áreas de pretos e brancos.

Essa primeira série é, portanto, figurativa, auto-referente (refere-se às Linguagens xero e xilográficas e ainda à multiplicabilidade das técnicas), é também referente às correntes históricas de orientação opostas (expressionismo e arte pop) pela temática que aborda.

#### Gestos e Marcas (n<sup>os</sup> 22 a 32)

Na série "Gestos e Marcas", predominam as áreas planas que resultam no negro da gravura final. A atitude, ao gravar, intenciona a obtenção de uma grafia em negativo - linhas brancas sobre o negro intenso. Nessa série, o sujeito da representação é o gesto gravado, difícil de se obter, pois enfrenta a resistênciã da madeira que deve ser cortada, aberta e, por isto mesmo, dá à linha ou forma intentada uma visualidade especial. Em algumas pranchas, porém, compondo com a caligrafia gravada aparecem os veios, rachaduras e imperfeições da madeira - as marcas.

Sua referência histórica remete novamente à gravura

-----  
<sup>3</sup> Em xilogravura, as gradações de cinza - considerando-se apenas uma única impressão em preto - são determinadas pela incidência de áreas gravadas e não gravadas em maior ou menor proporção; pela mistura ótica de brancos e pretos temos a variação de cinzas.

expressionista dentro do aspecto de resgate do caráter primitivo da gravura em madeira. Não é mais a "temática" expressionista que interessa ao meu trabalho, mas sim a atitude de seus artistas com relação à matéria que empregam em suas obras. Na série "Gestos e Marcas", esta atitude determina uma procura pelo que pode ser considerado essencial na linguagem xilográfica<sup>4</sup>.

Aqui, novamente temos a associação de uma a outra corrente histórica, agora, com o propósito de não mais se opor ao caráter primitivo da xilogravura, mas sim de enfatizá-lo. Trata-se das correntes da abstração que encaram a materialidade do suporte (no caso da expressão bidimensional) como elemento expressionista. O elo mais estreito de Xilogravuras Secas com o abstracionismo das vanguardas históricas se faz no informalismo. Essa corrente tem suas origens conceituais no expressionismo, tanto que é chamada também de expressionismo abstrato. Suas técnicas querem ser espontâneas e não programadas, para tanto, os artistas utilizam em suas pinturas *"matérias que são ou parecem não elaboradas"*. É de G. Argan a análise do que pretendem significar.

*Os sinais, as abrasões, as queimaduras, as corrosões, as lacerações, as contusões e as marcas pretendem significar o gasto, a consumpção de uma existência vivida, com a qual se identifica a própria existência do artista, como homem deste tempo histórico, em que a lógica abstrata e inflexível do sistema reduz o in-*

-----  
<sup>4</sup> Ver Cap. I, "A Gravação (Descrição das Matrizes)".

*divíduo a um fragmento de matéria humilhada e ofendida<sup>5</sup>.*

Retomo os procedimentos de composição da série anterior, porém a repetição cede um pouco o espaço à associação de diferentes imagens e fragmentos de imagens dentro de uma mesma gravura. As imagens gravadas não mais necessitam da repetição para que a linguagem xerográfica se imponha; o diálogo se faz presente mesmo nas gravuras resultantes da impressão de uma só matriz e ainda pela ampliação, redução e interferências da máquina.

A economia de recursos novamente faz-se notar; as soluções formais são sugeridas pela própria materialidade da madeira e caracterizadas pela madeira/matéria; as formas, assim, novamente caracterizam a madeira, transformando-a através da materialidade da xerocópia.

Temos, portanto, como características principais da série "Gestos e Marcas", soluções formais em estado abstrato, a auto-referência e ainda a referência ao expressionismo e informalismo pelo caráter material.

Tempo Gravador (n.ºs 33 a 61)

São marcas próprias da madeira, seus nós, veios, além

---

<sup>5</sup> ARGAN, G. C., Arte e crítica de arte, Lisboa: Estampa, 1988, p. 98.

das marcas provocadas pela exposição do material à chuva e ao sol por um grande período, o repertório da série "Tempo Gravador". Pequenas pranchas, tábuas e paus encontrados trazem em si o testemunho do tempo e sua ação sobre o material. Denunciam uma utilização anterior pelas marcas de pregos, cortes, rachaduras, recortes para encaixe etc. Essa matéria, há muito descartada, exposta ao tempo, com imperfeições que impediram sua utilização para outros fins, é a matriz dessas gravuras. A gravação não se dá por meio de ferramentas, mas sim pela atitude em escolher este ou aquele detalhe, nesta ou naquela matriz. Chega-se a uma xilogravura sem goiva, faca ou gravação. O assunto de interesse é o código próprio da madeira, agora, explicitando-se, sem a interferência dos códigos da representação.

É o momento em que Xilogravuras Secas chega ao limite de sua linguagem. Os aspectos característicos das matérias xero e xilográficas servem de referencial para avaliarmos o sentido expressivo da ampliação processada nos termos dessas linguagens. "Tempo Gravador" coloca este limite à medida que a matriz não mais é concebida de modo xilográfico tradicional (as matrizes, diferentemente das matrizes das duas séries anteriores, não mais se prestam a uma impressão de modo tradicional); o resultado de sua impressão xerográfica propõe uma nova sintaxe: ao caráter ideográfico das séries anteriores sucede, nessa última fase, a predominância de uma visualidade fotográfica.

Estas últimas gravuras, portanto, se aproximam de uma sintaxe ao mesmo tempo fotográfica e próxima da imagem produzida pela gravura em metal, pela transformação da qualidade da linha (ver gravuras "Semente", nº 40, "Disco", nº 52, "Fontana", nºs 43 e 44 e "Pirâmidade" (Detalhe) nº 48).

As matrizes não preparadas revelam uma possibilidade expressiva da matéria traduzida em linha que não se obtém na xilogravura tradicional, uma solução plástica inédita por toda a sua história, em seus momentos mais férteis.

O que resta, nesses últimos trabalhos da linguagem xilográfica é, portanto, o caráter expressivo da madeira como matéria. A subversão da xilogravura se dá a partir do momento em que a madeira, de meio para a criação da imagem, torna-se ela própria imagem. Protagonista da obra, expressa de modo auto-referente, seu elogio e morte.

"Tempo Gravador" traz a sintaxe das Xilogravuras Secas, a economia de recursos chega ao seu máximo limite. O caráter primitivo, nas primeiras séries, assume aqui o valor de antitécnica em oposição ao sentido de assepsia que o meio eletro-mecânico por ventura tente imprimir à xilogravura.

Argan, quando analisa "A crise das técnicas artísticas", comenta a tendência moderna de oposição aos materiais convencionais que, podemos observar, inaugura um rompimento com as categorias tradicionais da arte e da qual Xilogravuras Secas é decorrência natural.

*Os próprios materiais tradicionais da arte, diz o autor, são postos em causa e contestados como agentes de um processo de idealização que se diz mistificante; por isso são utilizadas as matérias mais diversas<sup>6</sup>.*

Esse processo culmina na poética dadaísta do objeto encontrado que, por sua vez, é sucedida pela poética do detrito. O encaminhamento tomado pelas Xilogravuras Secas sofre influência deste modo de fazer e perceber. Este e outros processos análogos, diz Argan,

*pertencem de fato a um diferente tipo de técnica: a chamada técnica do "bricolage", que o antropólogo Lévi-Strauss indica como própria dos "primitivos recoletores" e que contrapõe às técnicas sociais, projetadas, dos povos evoluídos. O primitivo "bricoleur" é um ser pré-social, que colhe no ambiente natural aquilo que lhe serve para viver, acumula e destrói sem discernimento: praticando a técnica do "bricoleur" que é a antítese da do engenheiro, os artistas pretendem significar que a sociedade de consumo, embora dotada de técnicas aperfeiçoadas, coloca os consumidores na situação pré-social ou pré-histórica do homem das cavernas e das florestas, determinando assim um extremo de barbárie a partir daquele que deveria ser o extremo da civilização<sup>7</sup>.*

"Tempo Gravador", portanto, ao associar a prática do objeto achado a uma técnica social como a xerografia, enfatiza o caráter dialético do mundo contemporâneo. A convivência com situações pré-industriais e, ao mesmo tempo, pós-industriais é característica marcante da sociedade pós-modern-

6 ARGAN, G. C., op. cit., p. 98.

7 ARGAN, G. C., op. cit., pp. 100-1.

na; a única divisão política possível do mundo de hoje, pós queda dos regimes socialistas, é entre pobres e ricos; primeiro e terceiro mundos coabitam os mesmo espaços.

Toda cultura e arte contemporâneas refletem esse estado de coisas pela convivência de manifestações que retomam técnicas "pobres" e valores arcaicos e outras que buscam as técnicas "ricas e valores modernos. A intenção que permeia a poética das Xilogravuras Secas coloca essa questão.

"Tempo Gravador" traz uma idéia de existência em suas imagens e, apesar dessas se fazerem por meio de máquinas, são objetos dotados de valor humano. "Tempo Gravador" é, portanto, objetual e auto-referente; síntese da poética das Xilogravuras Secas.

Analisadas segundo a intenção e concepção das imagens gravadas, podemos sintetizar o processo criador comum a todas as séries.

O trabalho de elaboração das gravuras finais segue um mesmo princípio de procedimento para cada uma das séries. Como resultado, tenho composições de várias matrizes de uma mesma série, combinadas. Em algumas gravuras, tratei de manter a imagem e variar o tamanho em que foram impressas; em outras, várias imagens de vários tamanhos, combinadas, resultam na composição final. Essas composições, por sua vez, podem ser combinadas entre si, resultando em uma grande concentração de imagens e adquirindo um caráter monumental - podendo até tornarem-se objeto de uma instalação, principal-

mente na séries "Máscaras" - muitas delas, entretanto, funcionam sozinhas. São os recursos de ampliação, redução, fragmentação e fusão, e até acasos da xerografia, que regem os procedimentos das composições. Como as impressões são feitas exclusivamente pelo processo xerográfico, este interfere com suas possibilidades técnicas, qualidade material e caráter transformador, determinando as soluções plásticas das imagens.

Relaciono, na apresentação a seguir, as gravuras mais significativas do conjunto Xilogravuras Secas, através das séries descritas.

**XILOGRAVURAS SECAS:**

**APRESENTAÇÃO**

**ANTECEDENTES:**

**DUBLÊ DE CORPO**

**DUBLÊ DE CORPO**

- . Xilogravura com 2 matrizes sobre papel arroz
- . 91 x 61 cm
- . 1985



2/10



"Duelo de Corpo"

Dezembro 1964  
em Salvador

**DUBLÉ DE CORPO II**

- . Xilogravura com 4 matrizes sobre papel arroz
- . 67,5 x 86,5 cm
- . 1985



9/10

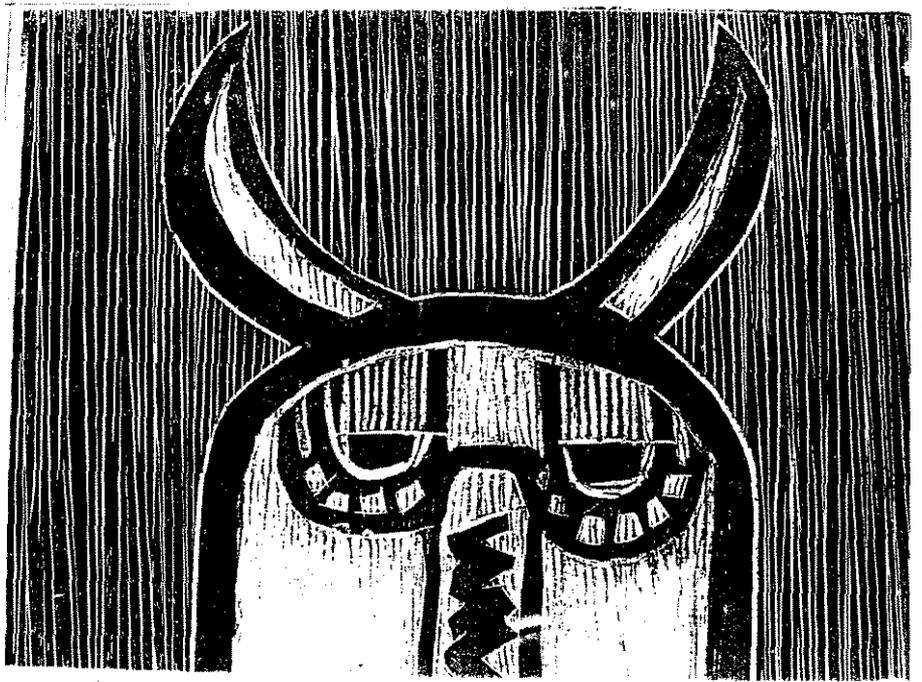
Dick Cavett

John  
2/10/68

**MÁSCARAS**

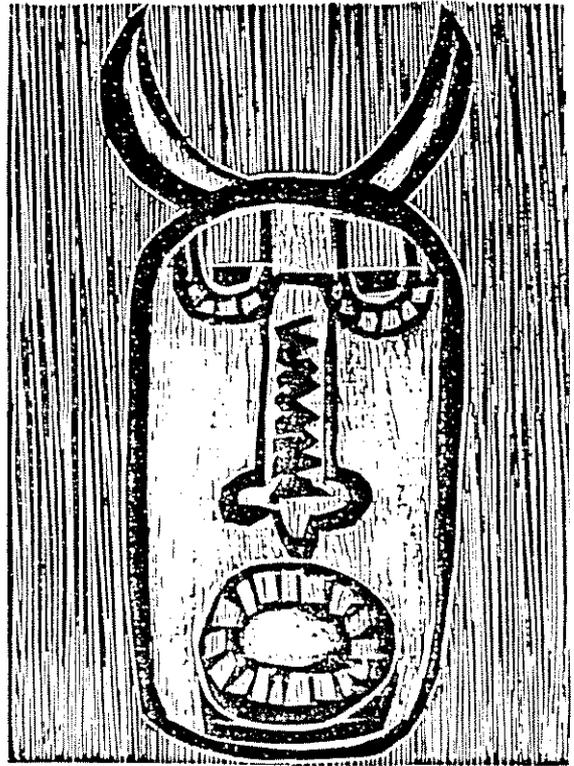
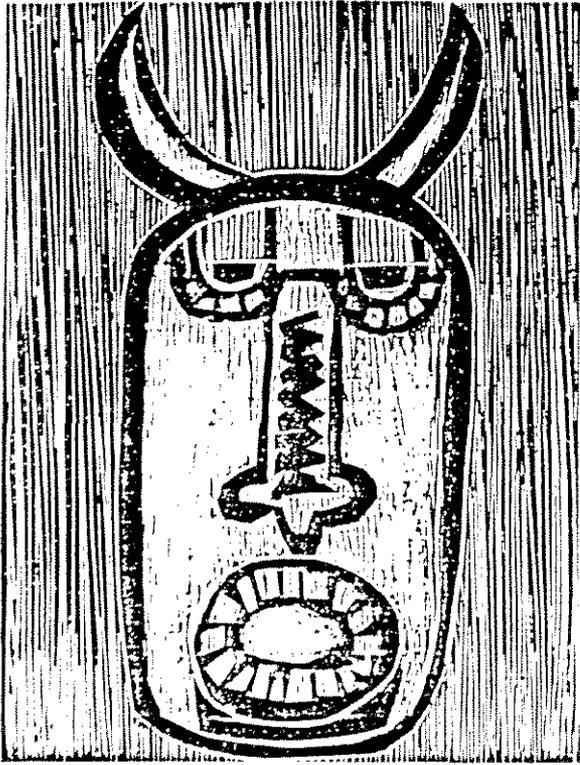
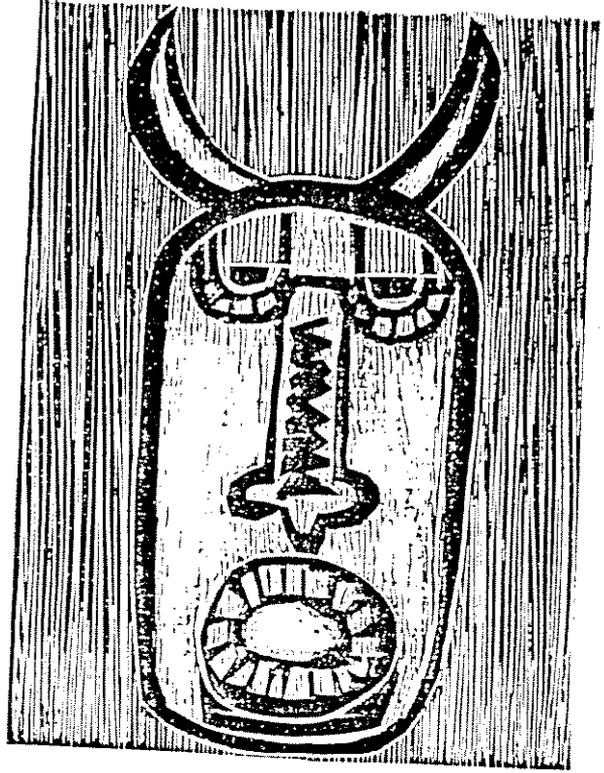
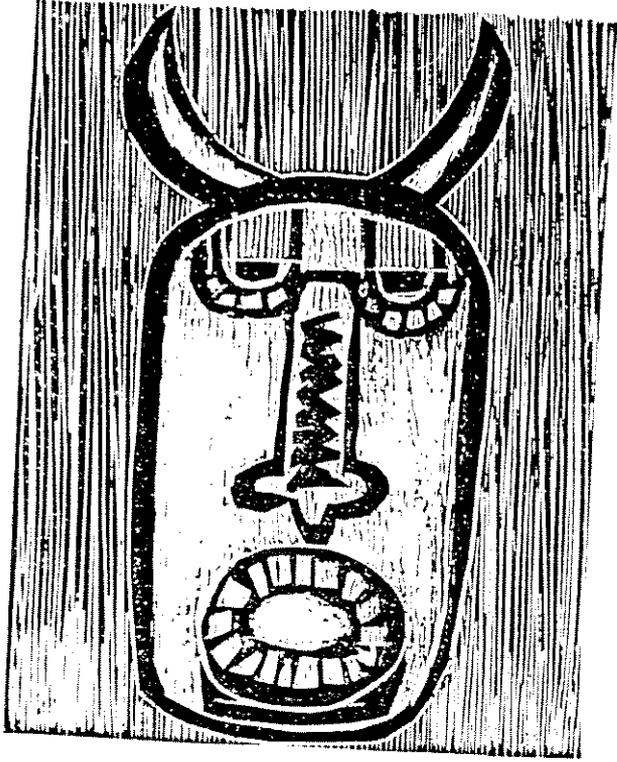
**MÁSCARA (Corte)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 37 x 27 cm
- . Matriz: 22 x 30 cm
- . 1990



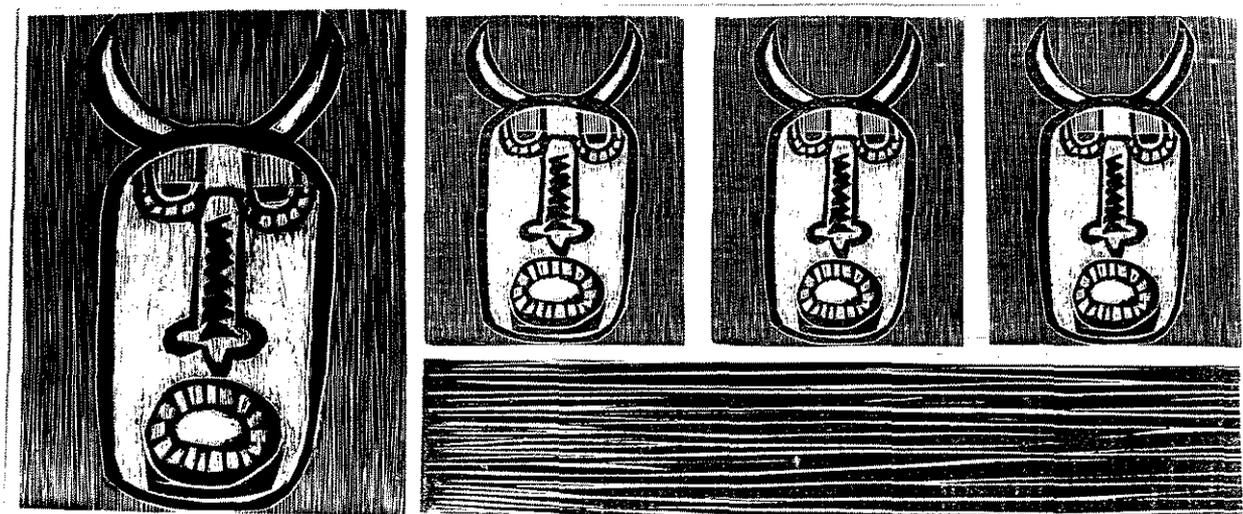
**MÁSCARA (Composição simétrica)**

- . Xero/xilogravura em papel canson
- . 22 x 32 cm
- . Matriz: 22 x 30 cm
- . 1990



**MÁSCARA (Composição horizontal)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 45 x 20 cm
- . Matriz: 22 x 30 cm
- . 1990



**MILES I**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 21,5 x 26 cm
- . Matriz: 20 x 20 cm
- . 1989



**MILES II (Corte lateral)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 26 x 41,5 cm
- . Matriz: 20 x 20 cm
- . 1990



**MILES DAVIS I E II**

- . Matriz xerográfica
- . 33 x 22 cm
- . Matriz: 20 x 20 cm
- . 1989-90



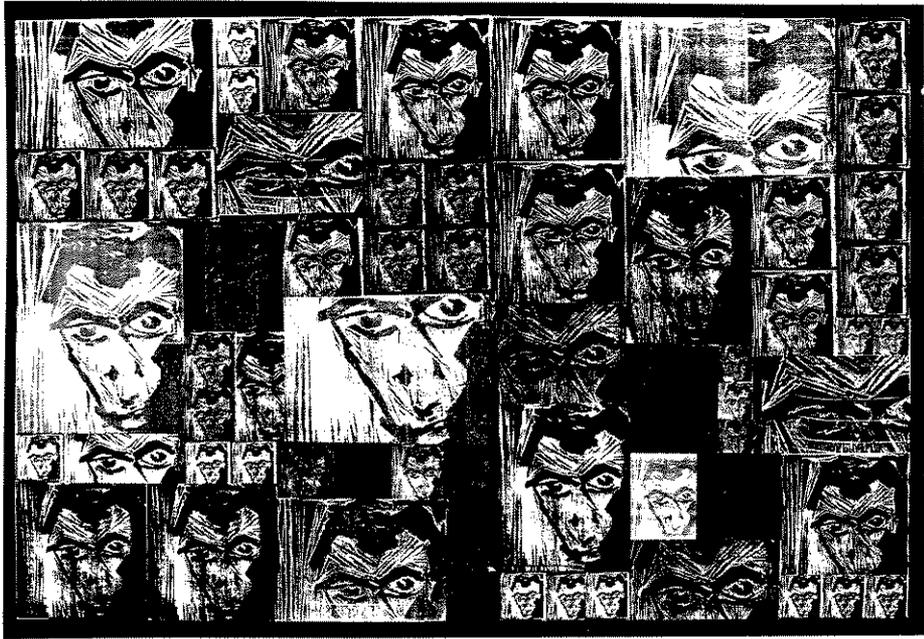
8



9

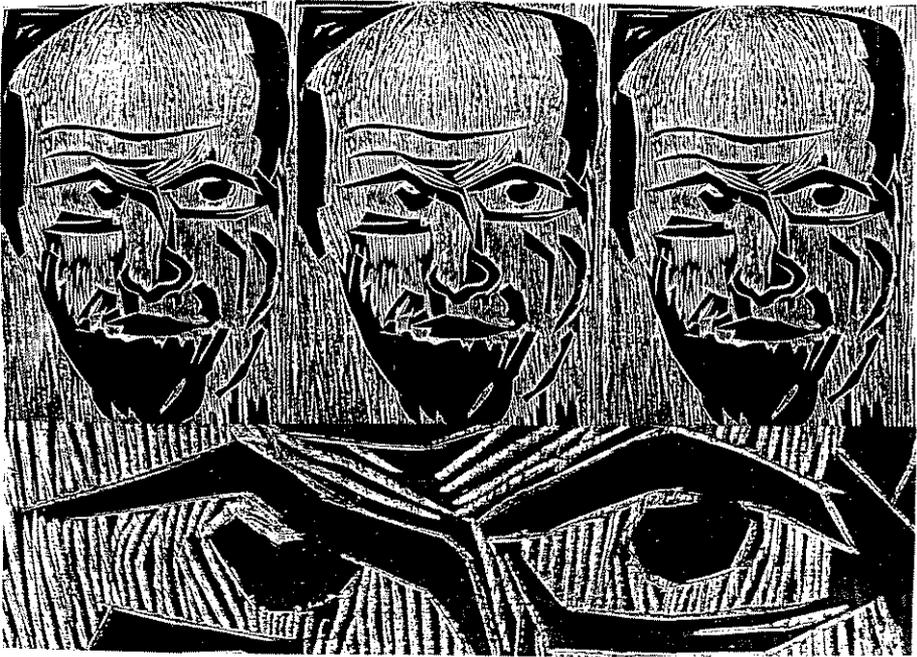
**MILES (Composição nº 2)**

- . Painel/Colagem
- . 192 x 133 cm
- . Matriz: 20 x 20 cm
- . 1990-91



**O MAESTRO**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 43 x 28 cm
- . Matriz: 22 x 30 cm
- . 1990-91



## MEDAGLIA

- . Matriz xerográfica
- . 28 x 43 Cm
- . Matriz: 22 X 30 cm
- . 1990-91



**TERENCE**

- . Matriz xerográfica
- . 43 x 28 Cm
- . Matriz: 22 X 30 cm
- . 1990-91



**TERENCE II**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 28 x 38 cm
- . 2 matrizes: 22 x 30 cm
- . 1990-91



**FERREIRA COM OLHOS**

- . Matriz xerográfica
- . 33 x 22 cm
- . 4 matrizes: 20 x 20 cm
- . 1990-91



**FERREIRA (Composição nº 01)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 60 x 82 cm
- . Matriz: 20 x 20 cm
- . 1990-91



**FERREIRA (Composição nº 02)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 75 x 101,5 cm
- . Matriz: 20 x 20 cm
- . 1990-91



**FEIO (Composição nº 01)**

- . Matriz xerográfica
- . 28 x 43 cm
- . Matriz: 22 x 30 cm
- . 1991



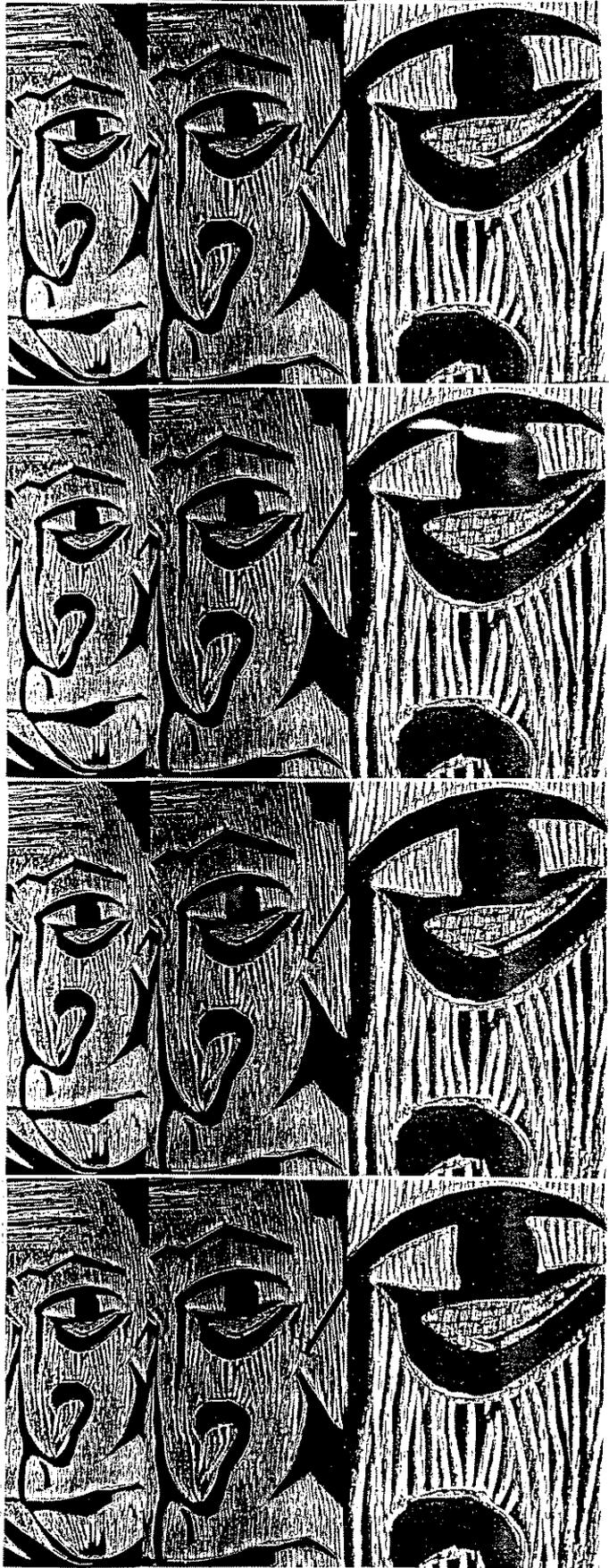
**FEIO (Composição nº 02)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 41 x 28 cm
- . Matriz: 22 x 30 cm
- . 1991-92



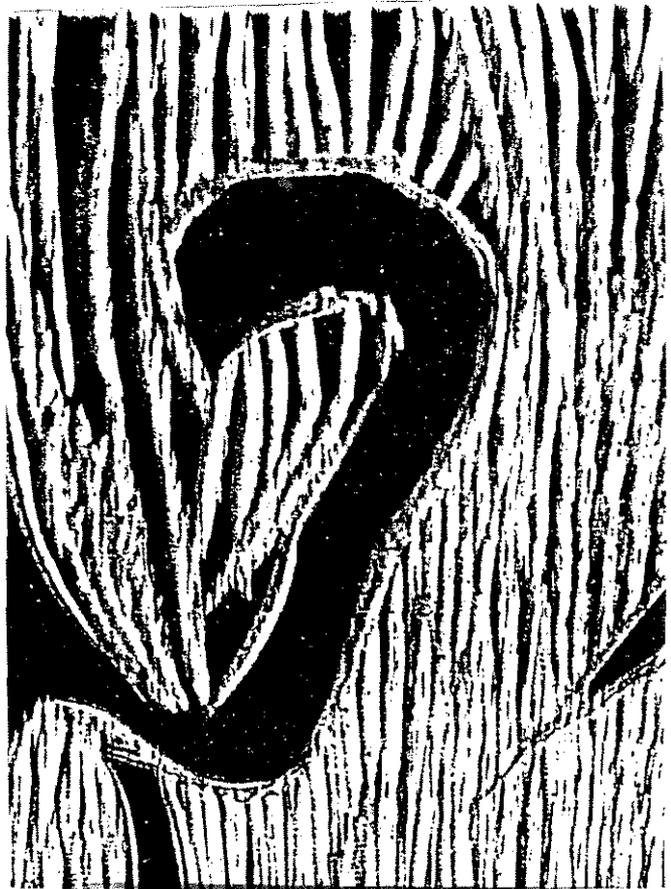
**FEIO (Composição nº 03)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 60 x 100 cm
- . Matriz: 22 x 30 cm
- . 1991-92



**FEIO**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 35,5 x 46,5 cm
- . Matriz: 22 x 30 cm
- . 1991-92



1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

**GESTOS E MARCAS**

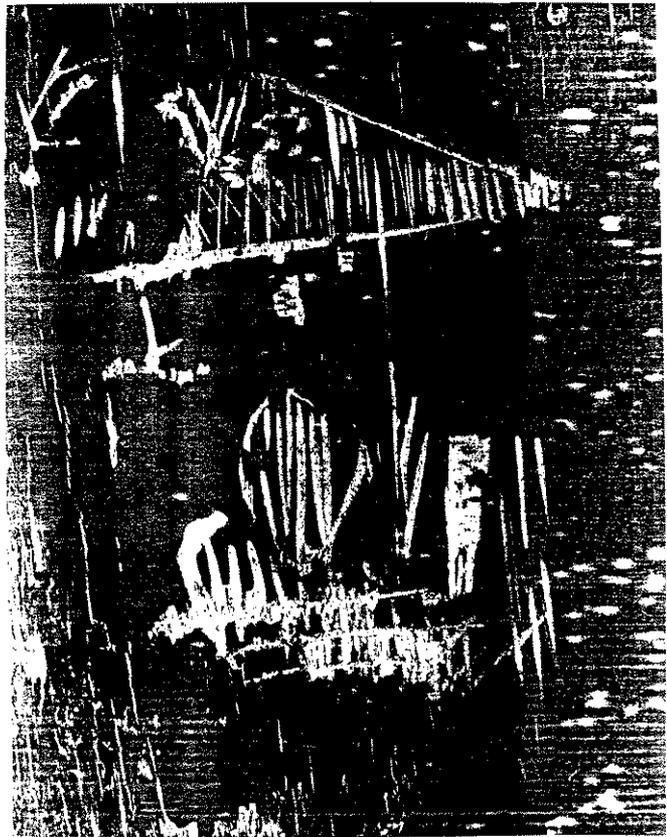
## **TRISTE**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 31,5 x 21 cm
- . Matriz: 20 x 20 cm
- . 1992



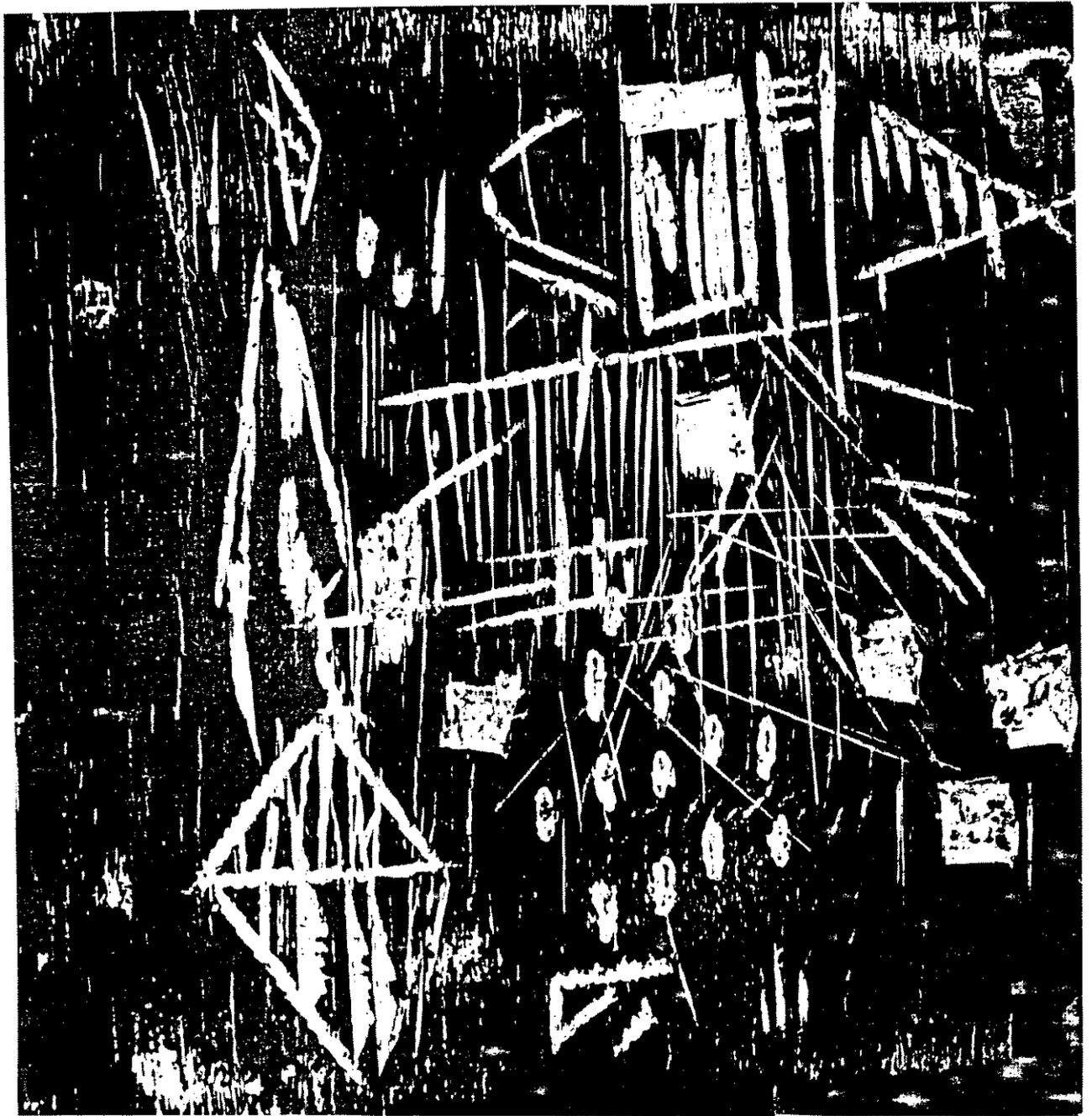
**PORTO**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 27 x 35 cm
- . Matriz: 18 x 23 cm
- . 1992



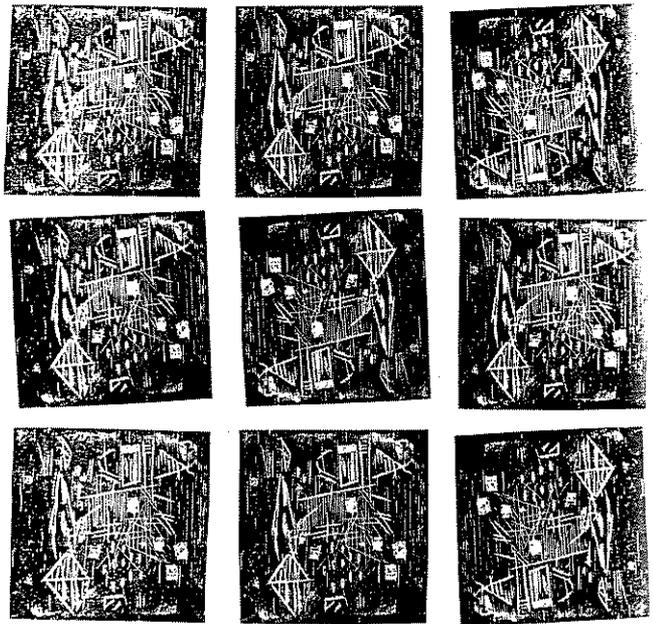
**NOTURNO**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 26 x 28 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



**NOTURNO (Composição)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 35 x 44 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



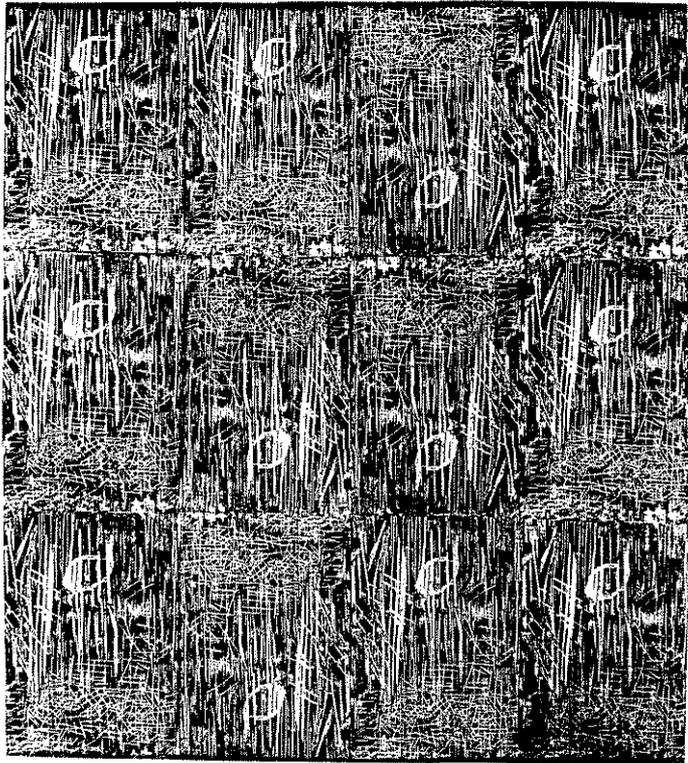
**SOLAR**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 24 x 38 cm
- . Matriz: 15 x 23 cm
- . 1992



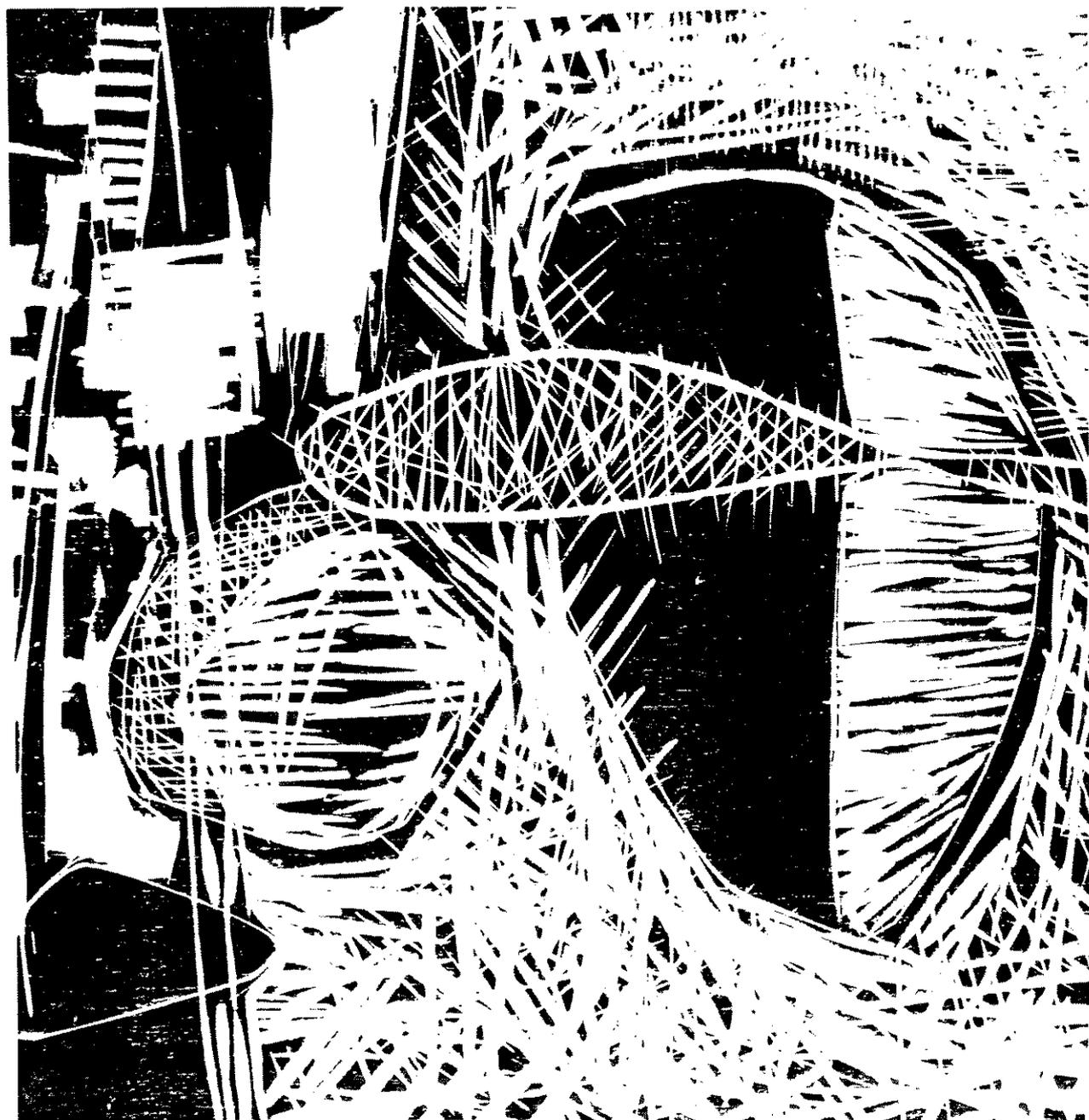
**SOLAR (Composição)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 50 x 53 cm
- . Matriz: 15 x 23 cm
- . 1992



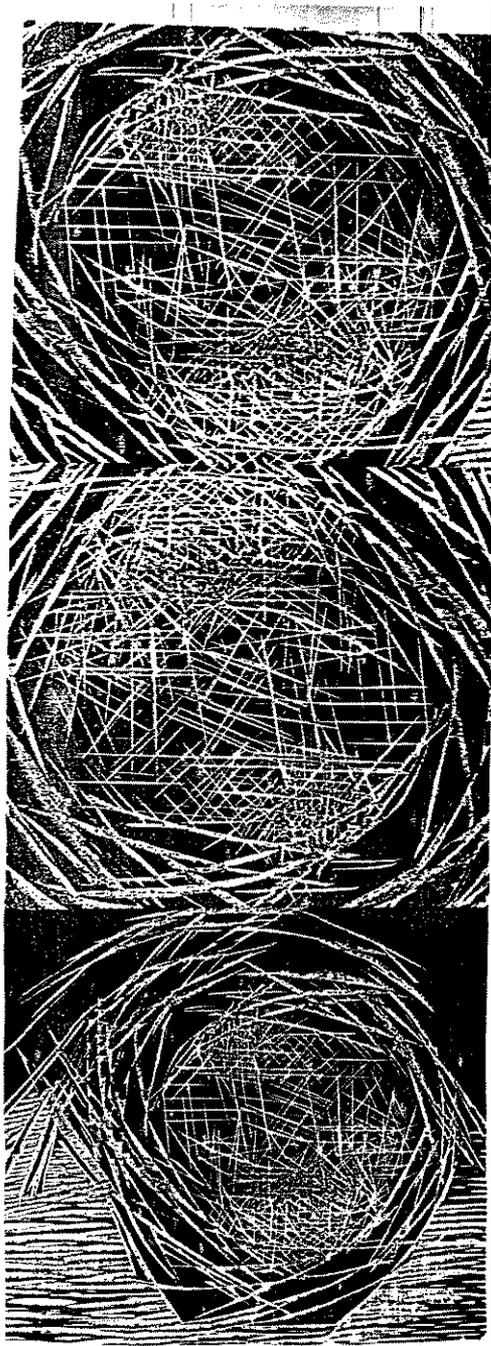
**CACTUS**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 28 x 28 cm
- . Matriz: 20 x 20 cm
- . 1992



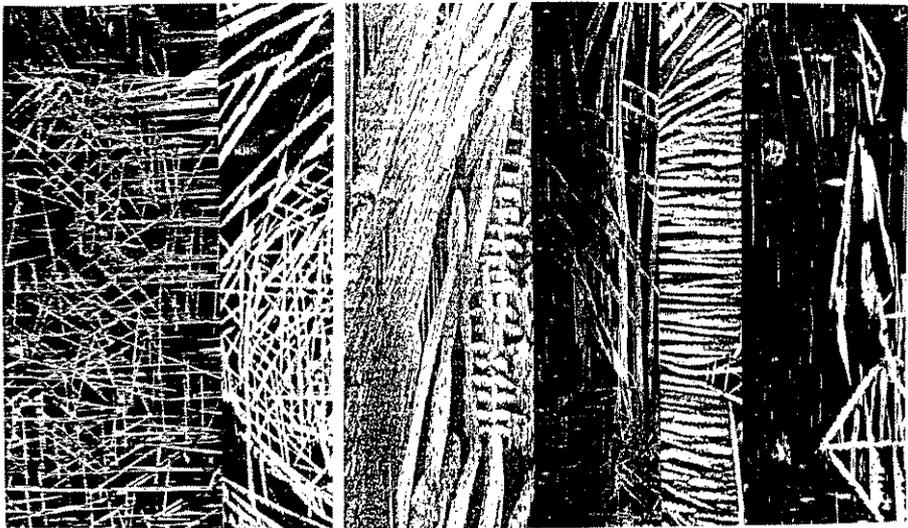
## **BÓLIDE**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 50 x 104 cm
- . Matriz: 20 x 20 cm
- . 1992



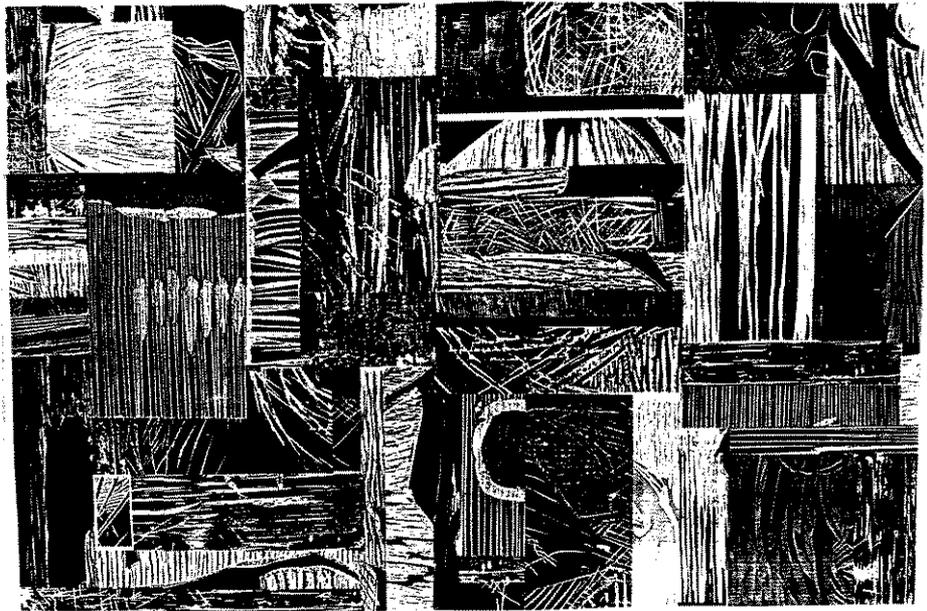
## GESTOS E MARCAS I

- . Matriz xerográfica
- . 44 x 26 cm
- . Várias matrizes
- . 1992



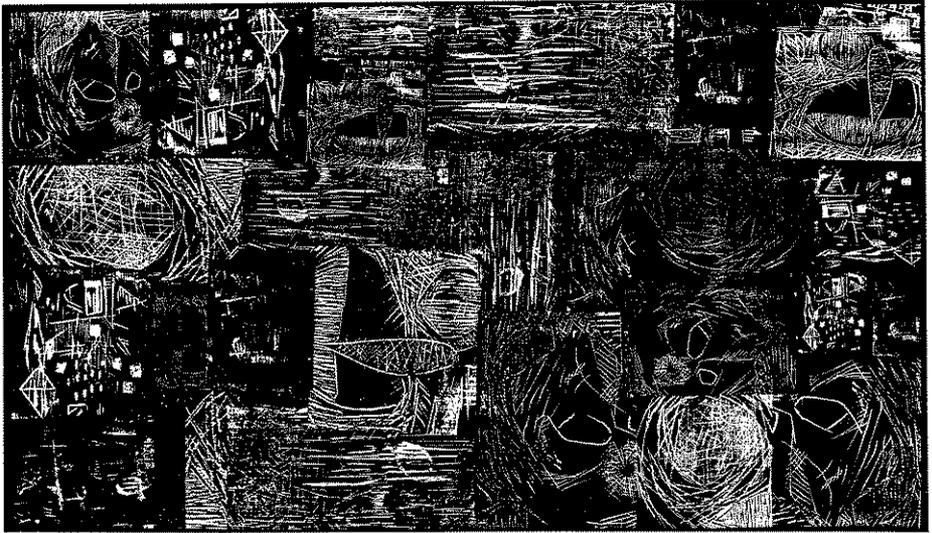
## GESTOS E MARCAS II

- . Matriz xerográfica
- . 96 x 65 cm
- . Várias matrizes
- . 1992



**GESTOS E MARCAS III**

- . Painel/colagem
- . 166 x 107 cm
- . Várias matrizes
- . 1992

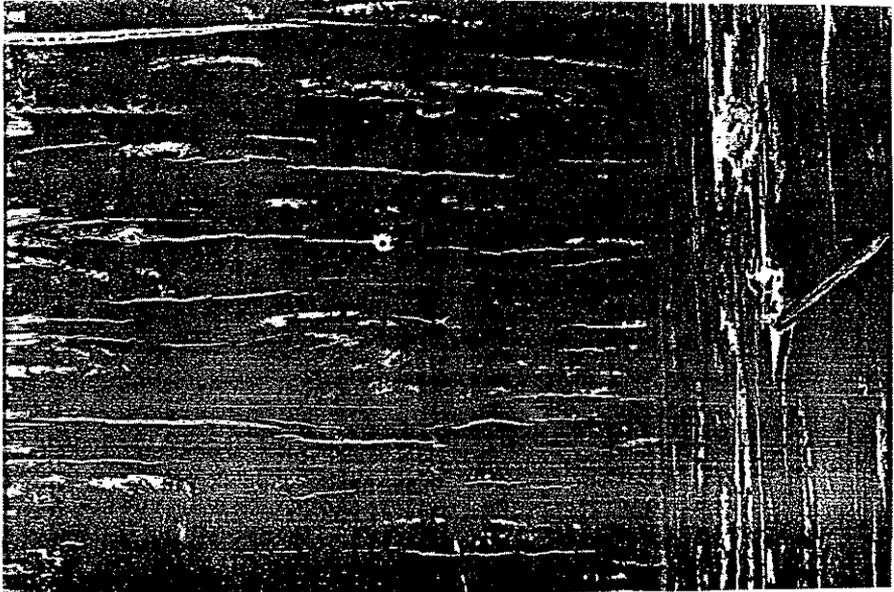




**TEMPO GRAVADOR**

## TEXTURA I

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 49 x 33 cm
- . Matriz: 14 x 10 cm
- . 1992



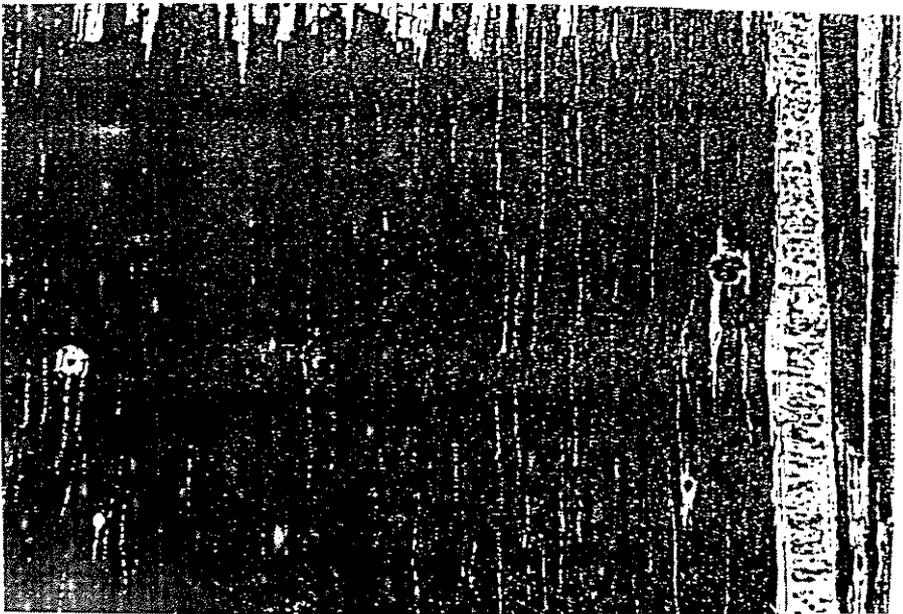
**ANEL**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 43,5 x 28 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



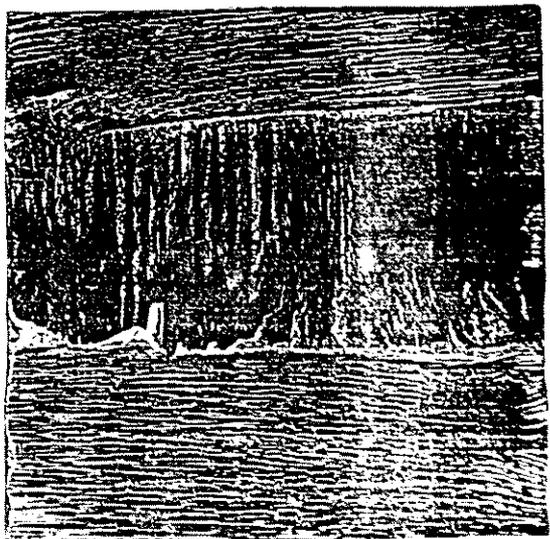
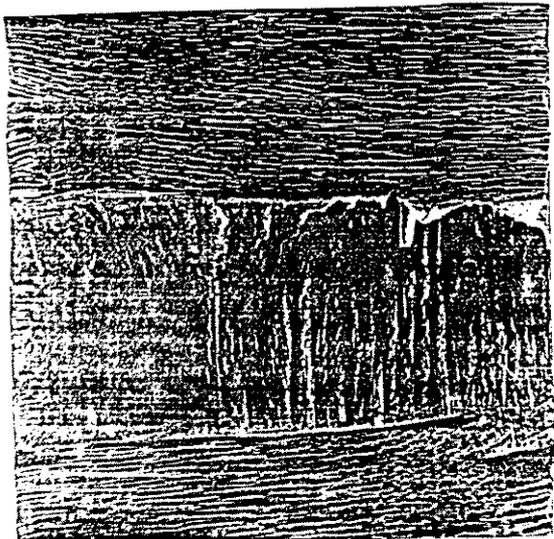
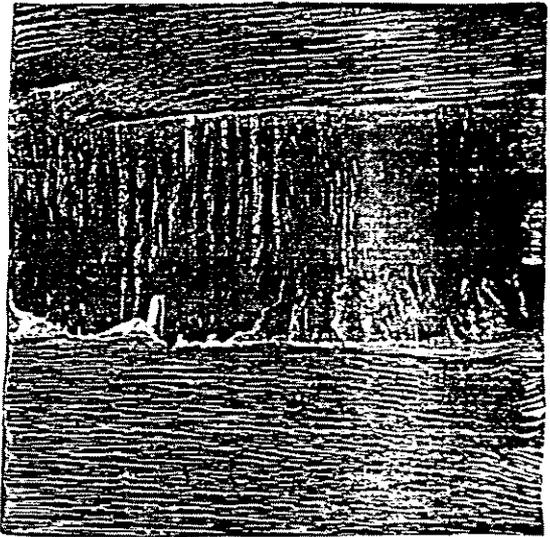
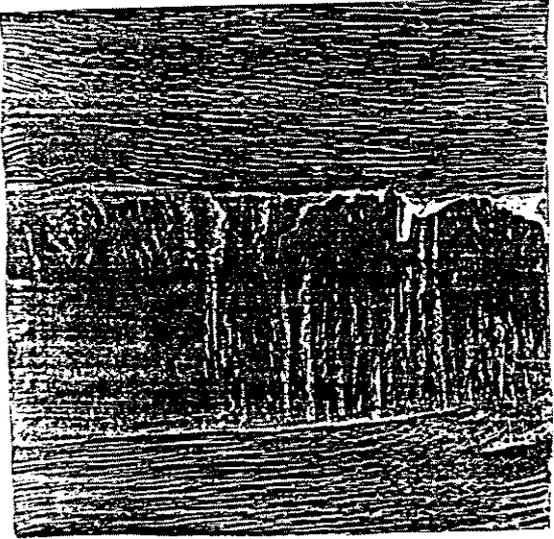
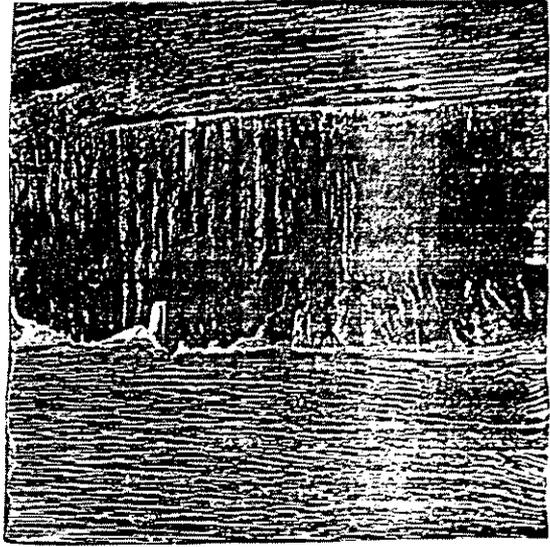
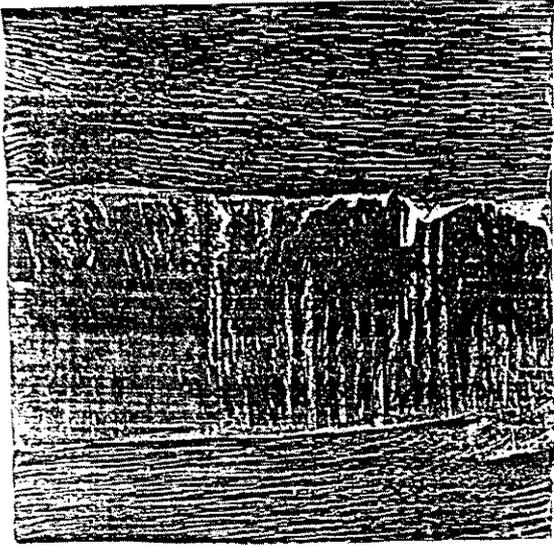
## TEXTURA II

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 32,5 x 21 cm
- . Matriz: 14 x 10 cm
- . 1992



## **SUBTERRANEO**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 33 x 56,5 çm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



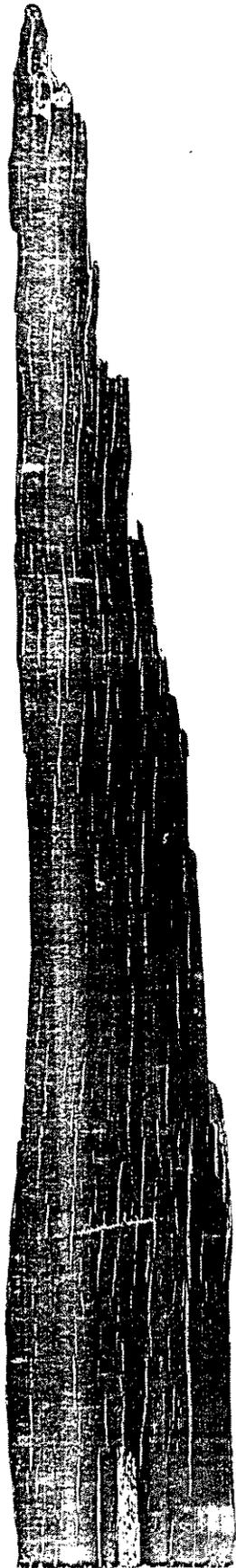
**PAISAGEM**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 43 x 28 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



**LANÇA**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 35 x 91 cm
- . Matriz: 9 x 67 cm
- . 1992



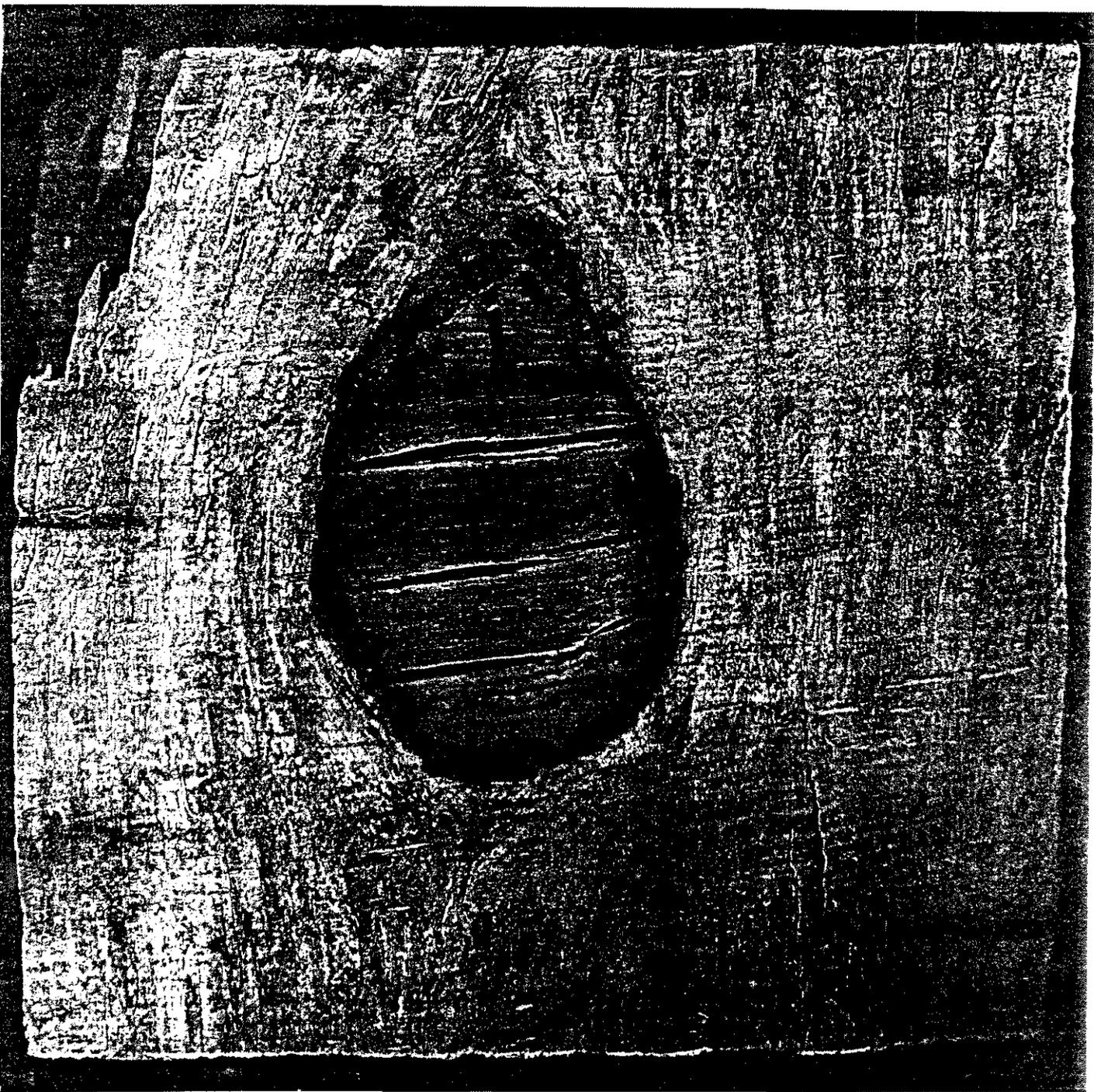
## SEMENTE II

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 37 x 28 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



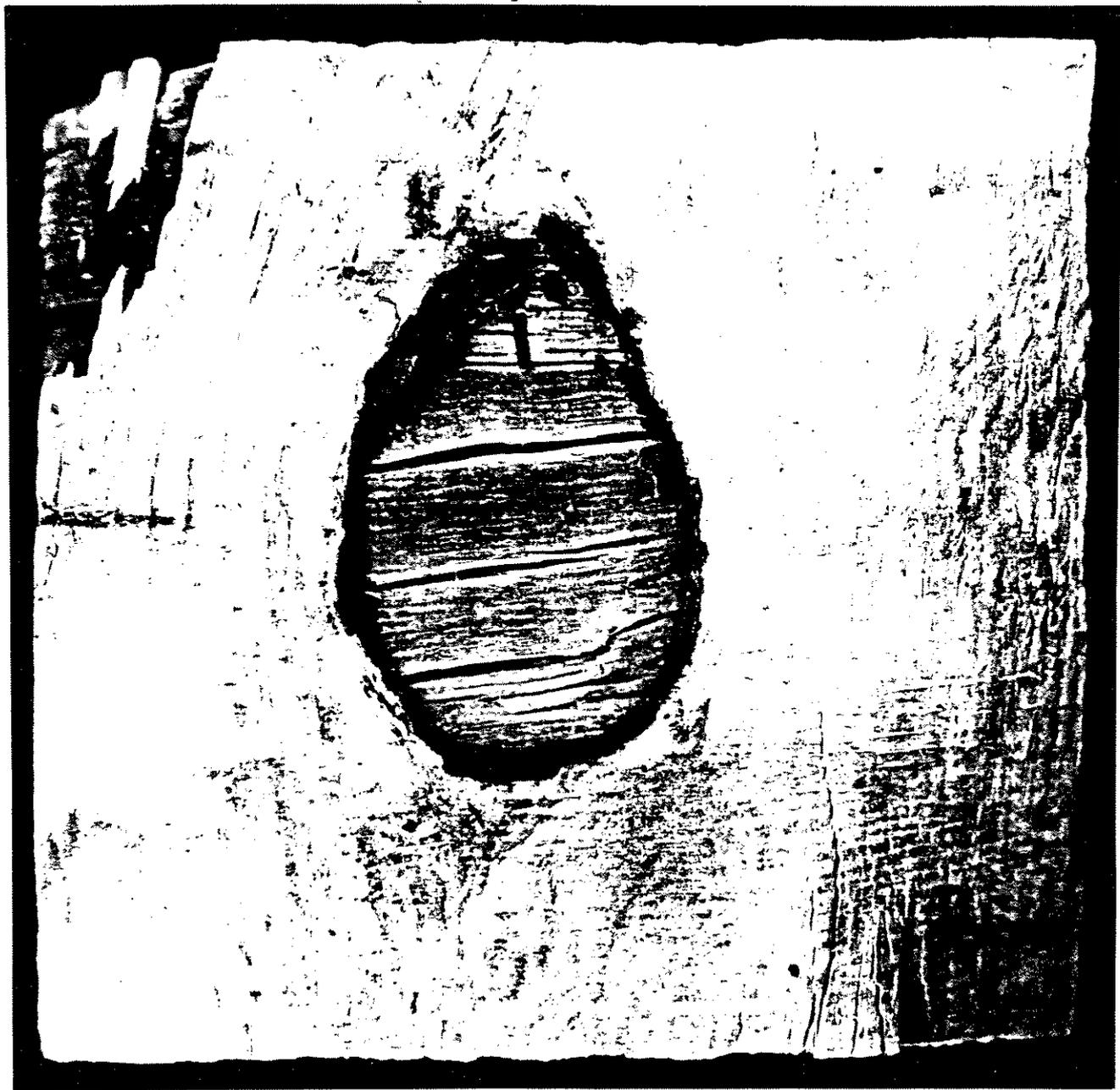
## SEMENTE

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 25 x 25 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



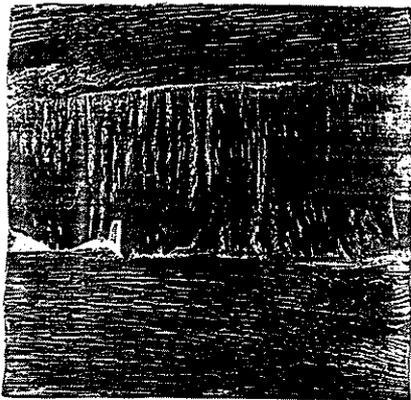
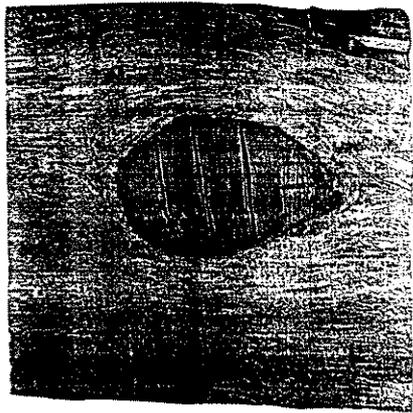
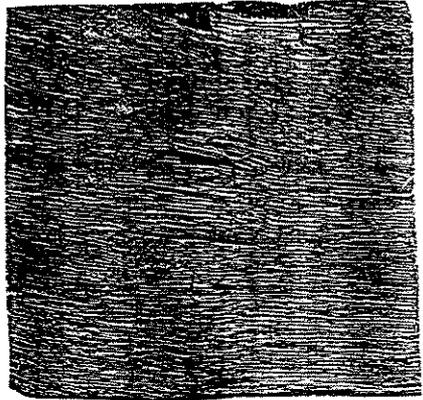
## SEMENTE I

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 25 x 25 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



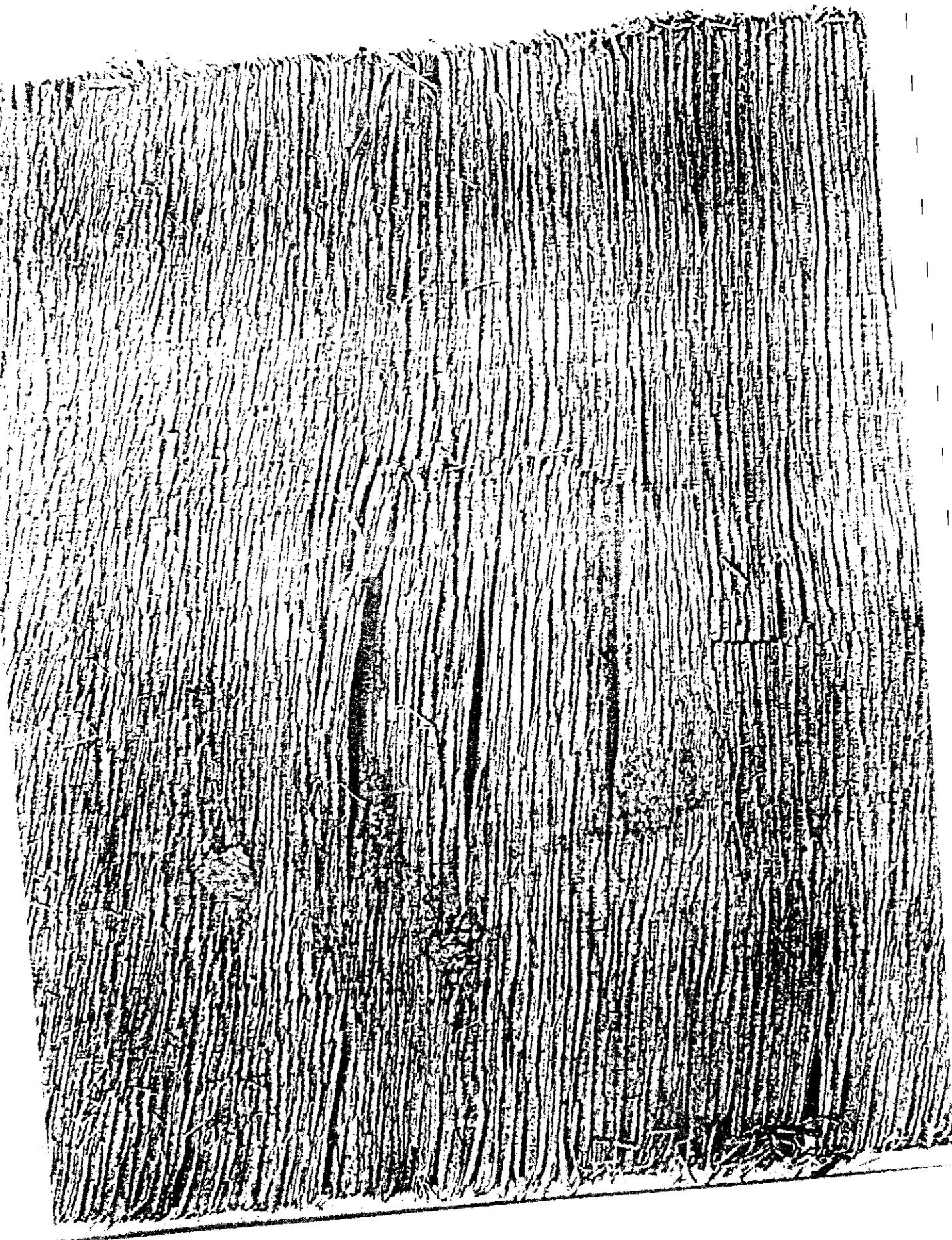
## FACES

- . Matriz xerográfica
- . 40 x 150 cm
- . 4 matrizes: 15 x 15 cm
- . 1993



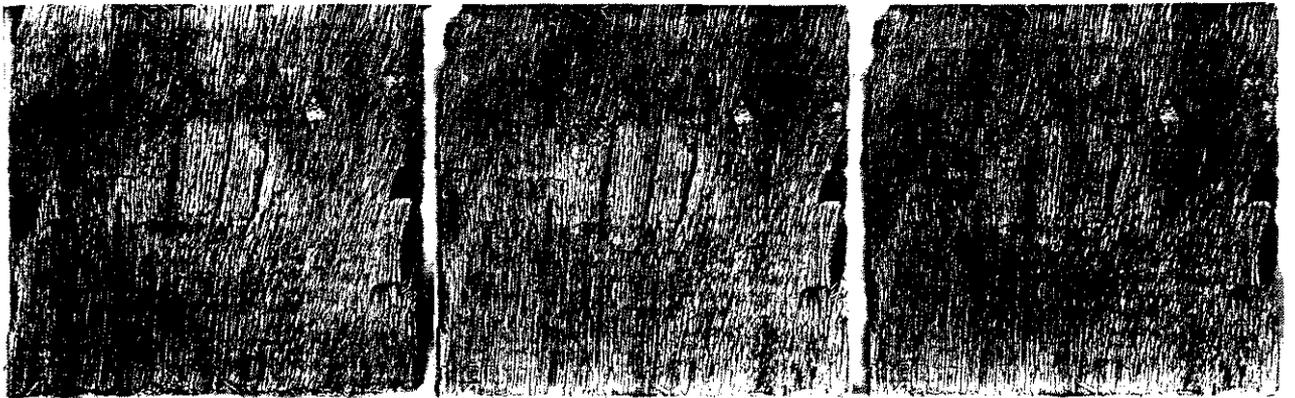
**FONTANA**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 28 x 43 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



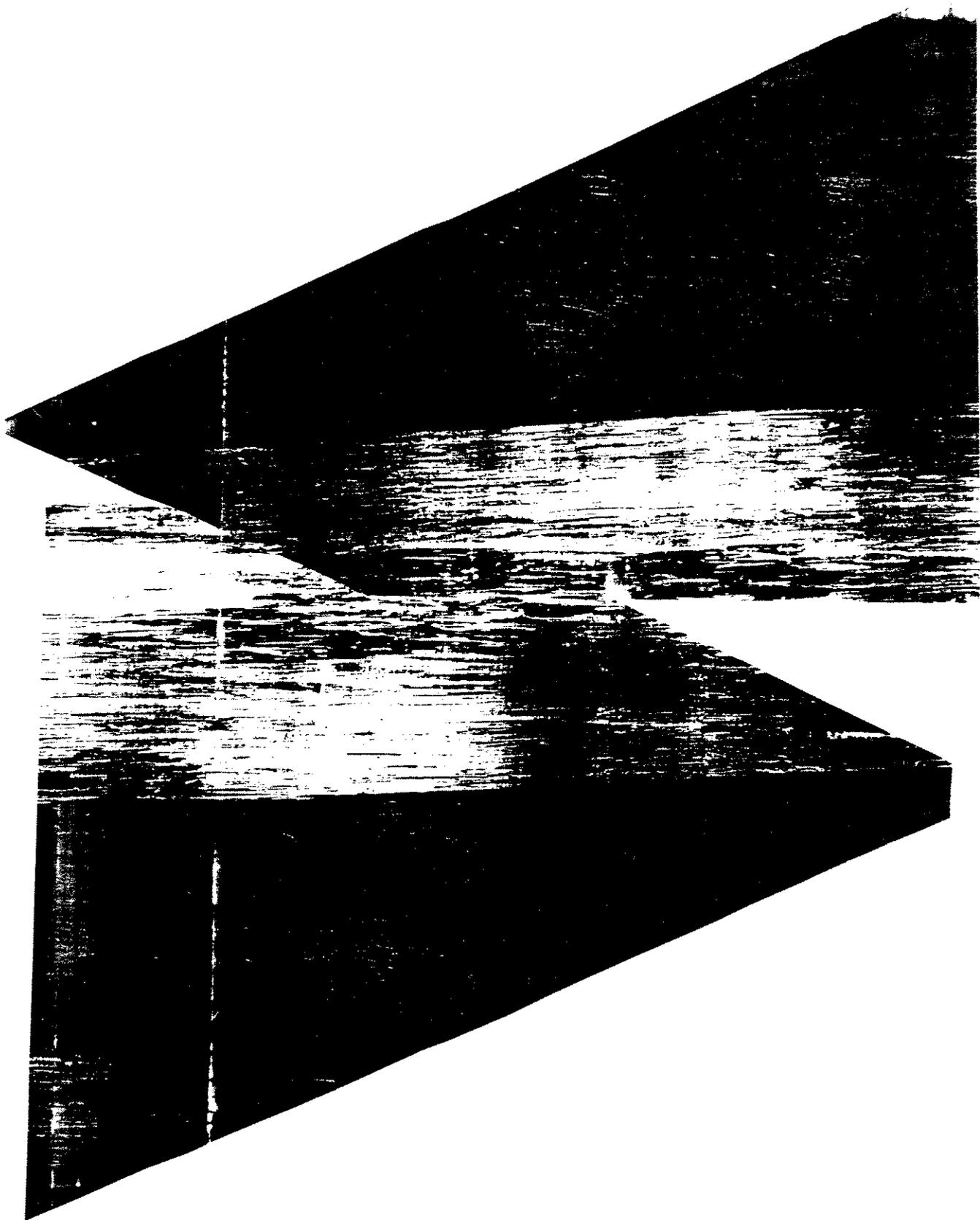
## **ATRAVÉS**

- . Colagem
- . 75 x 21,5 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



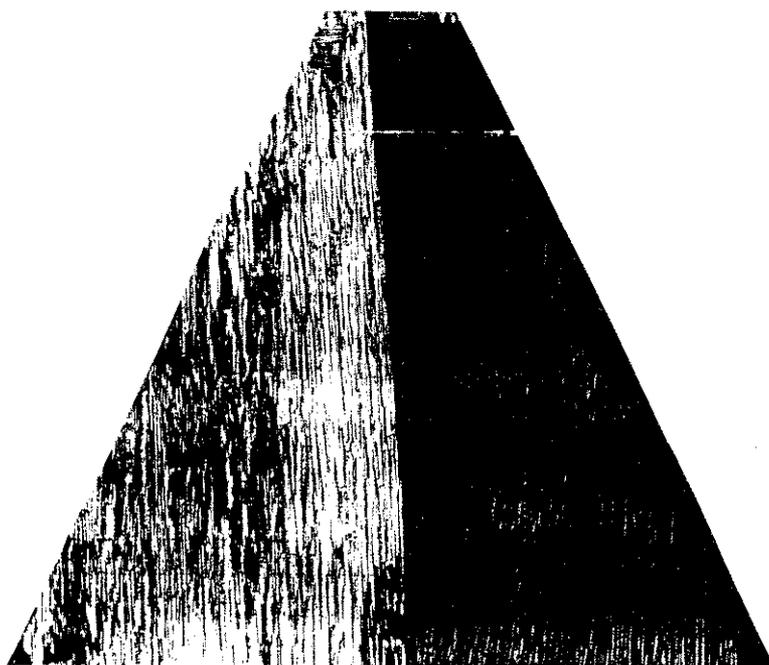
## INVERSÃO

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 47 x 36 cm
- . Matriz: 22 x 23 cm
- . 1993



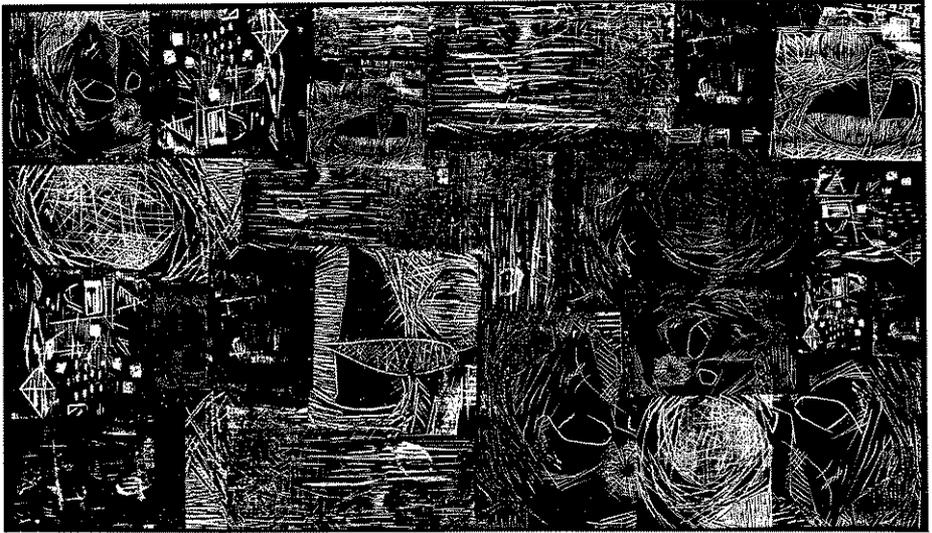
## PIRÂMIDE I

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 46 x 30 cm
- . Matriz: 22 x 23 cm
- . 1993



## **PIRAMIDE II**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 46 x 36 cm
- . Matriz: 22 x 23 cm
- . 1993

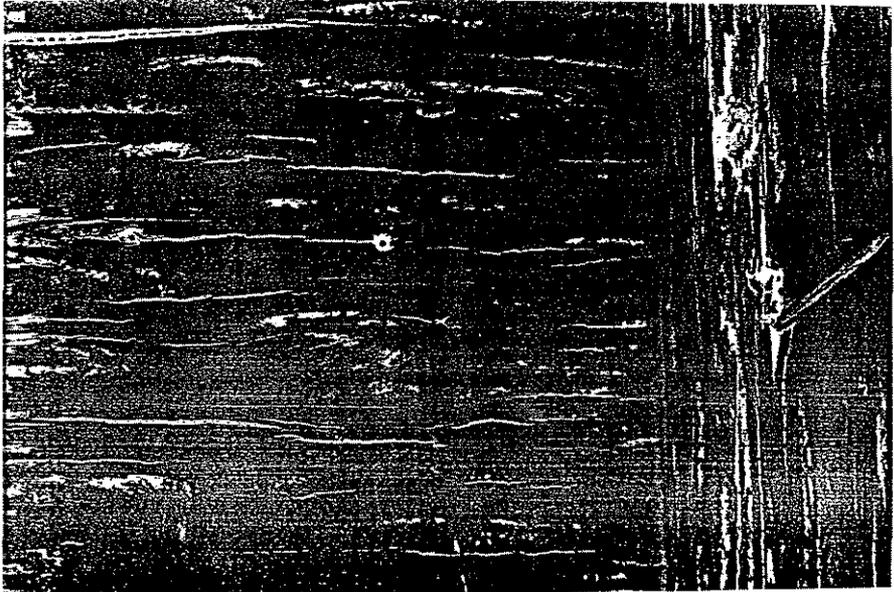




**TEMPO GRAVADOR**

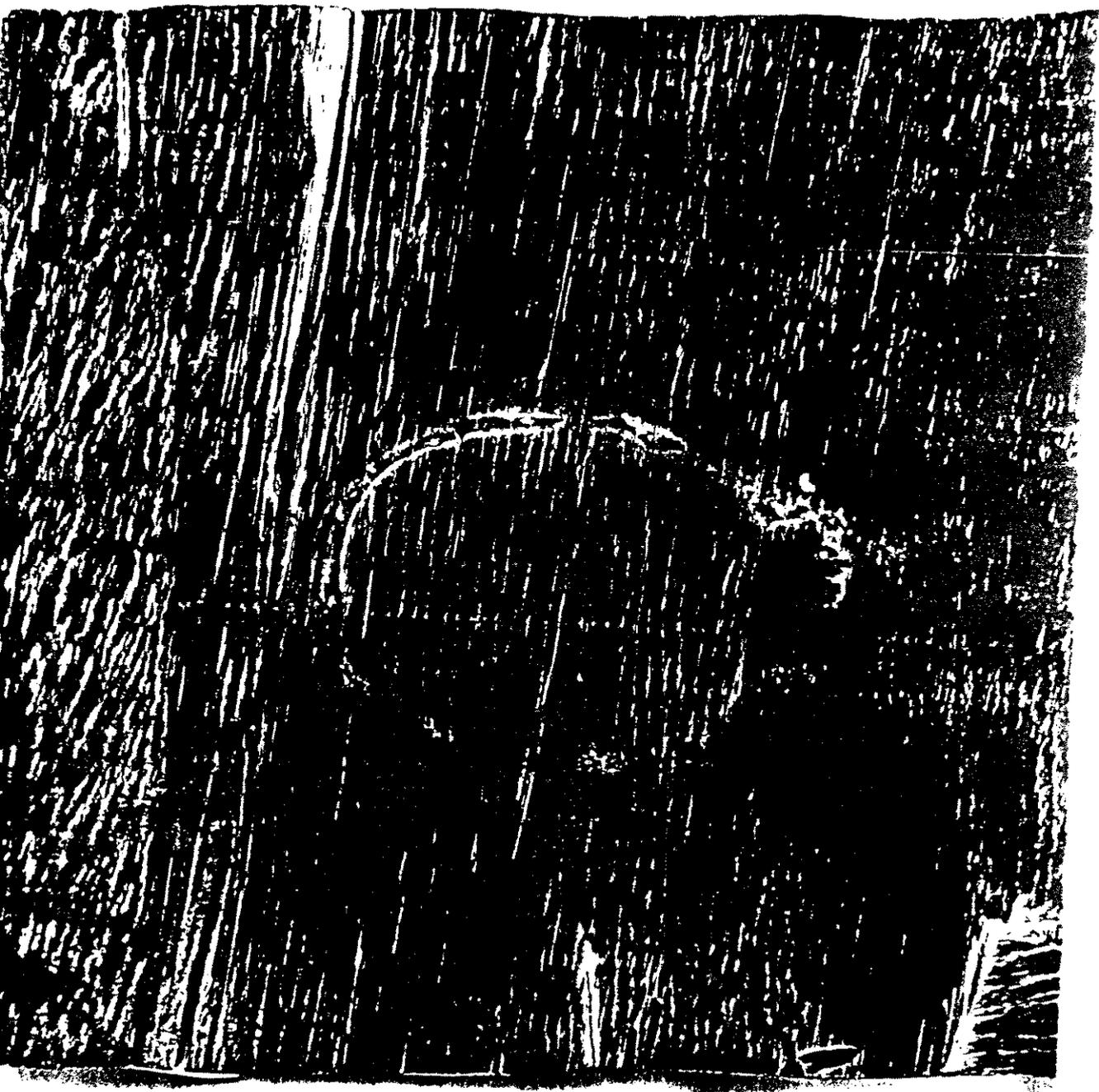
## TEXTURA I

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 49 x 33 cm
- . Matriz: 14 x 10 cm
- . 1992



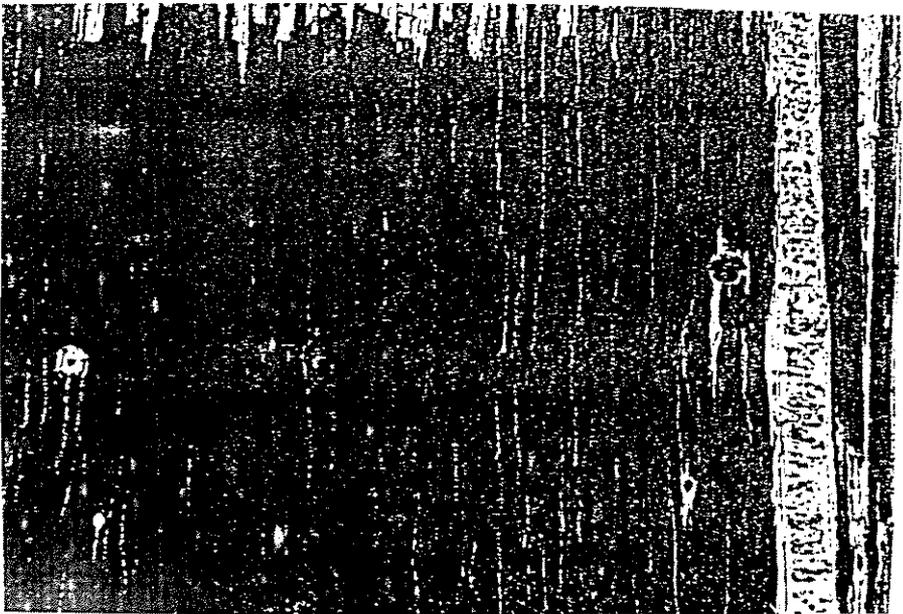
**ANEL**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 43,5 x 28 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



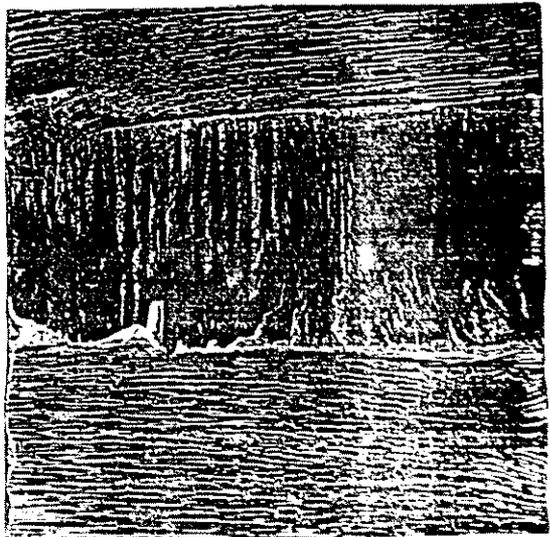
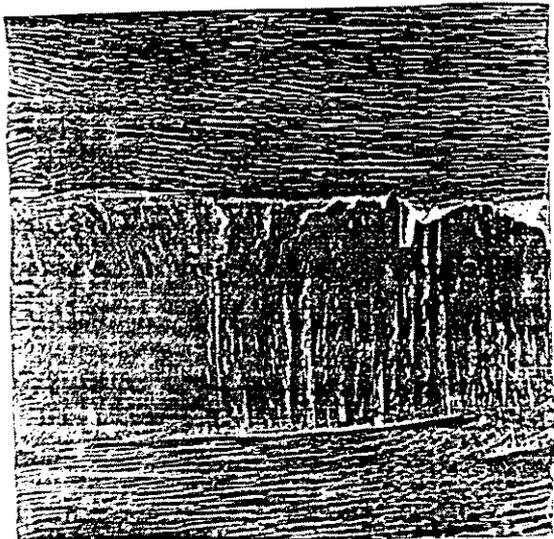
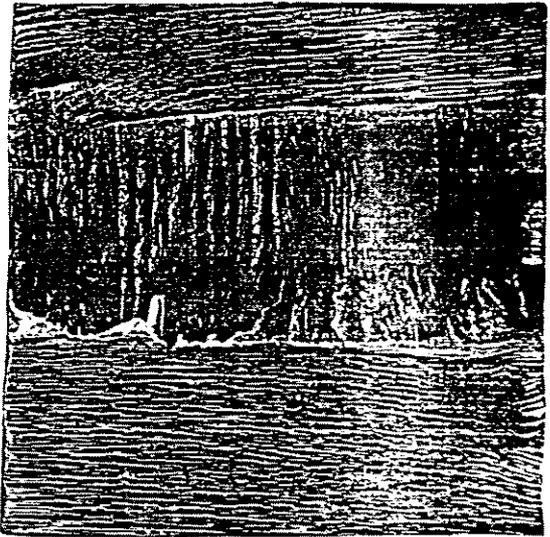
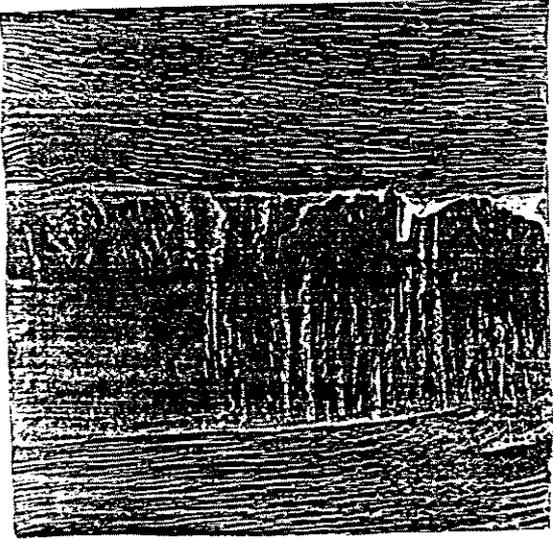
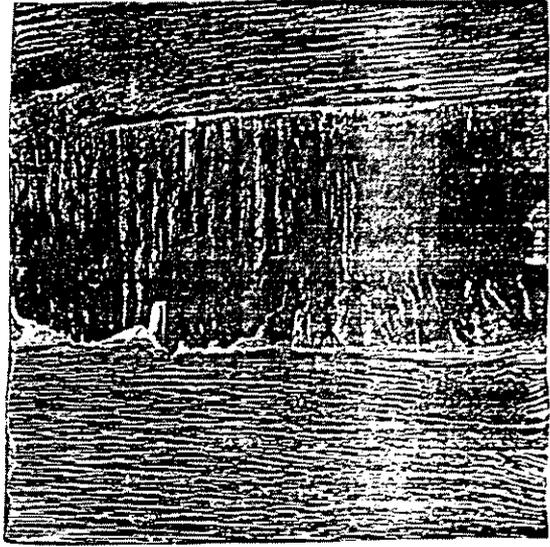
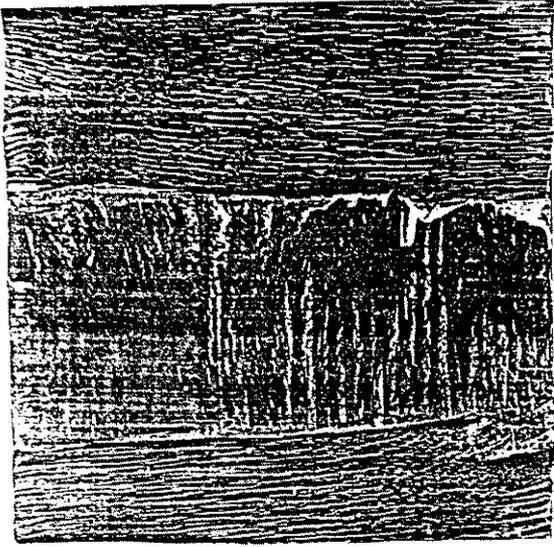
## TEXTURA II

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 32,5 x 21 cm
- . Matriz: 14 x 10 cm
- . 1992



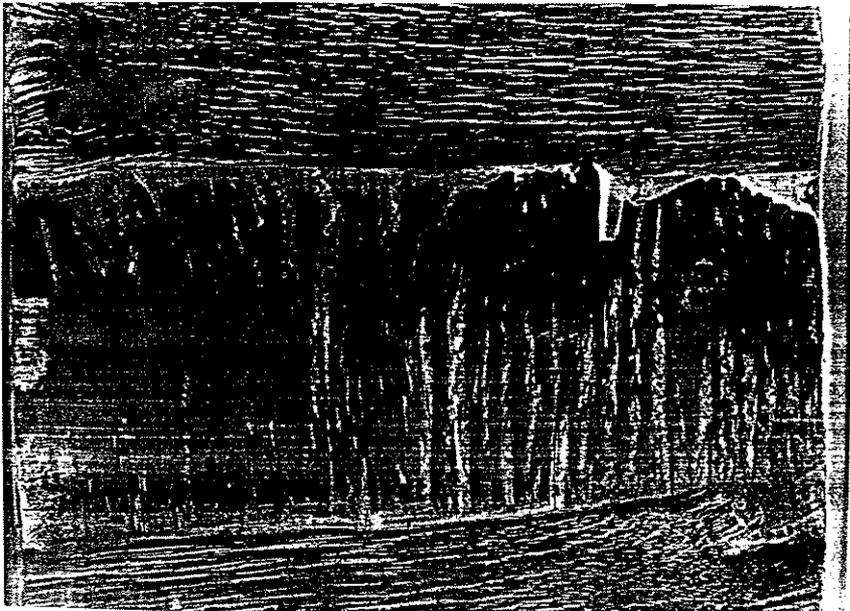
## **SUBTERRANEO**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 33 x 56,5 çm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



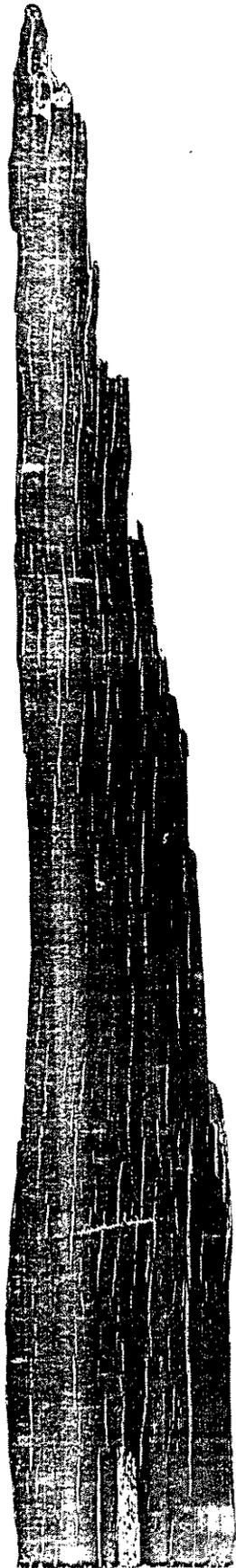
**PAISAGEM**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 43 x 28 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



**LANÇA**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 35 x 91 cm
- . Matriz: 9 x 67 cm
- . 1992



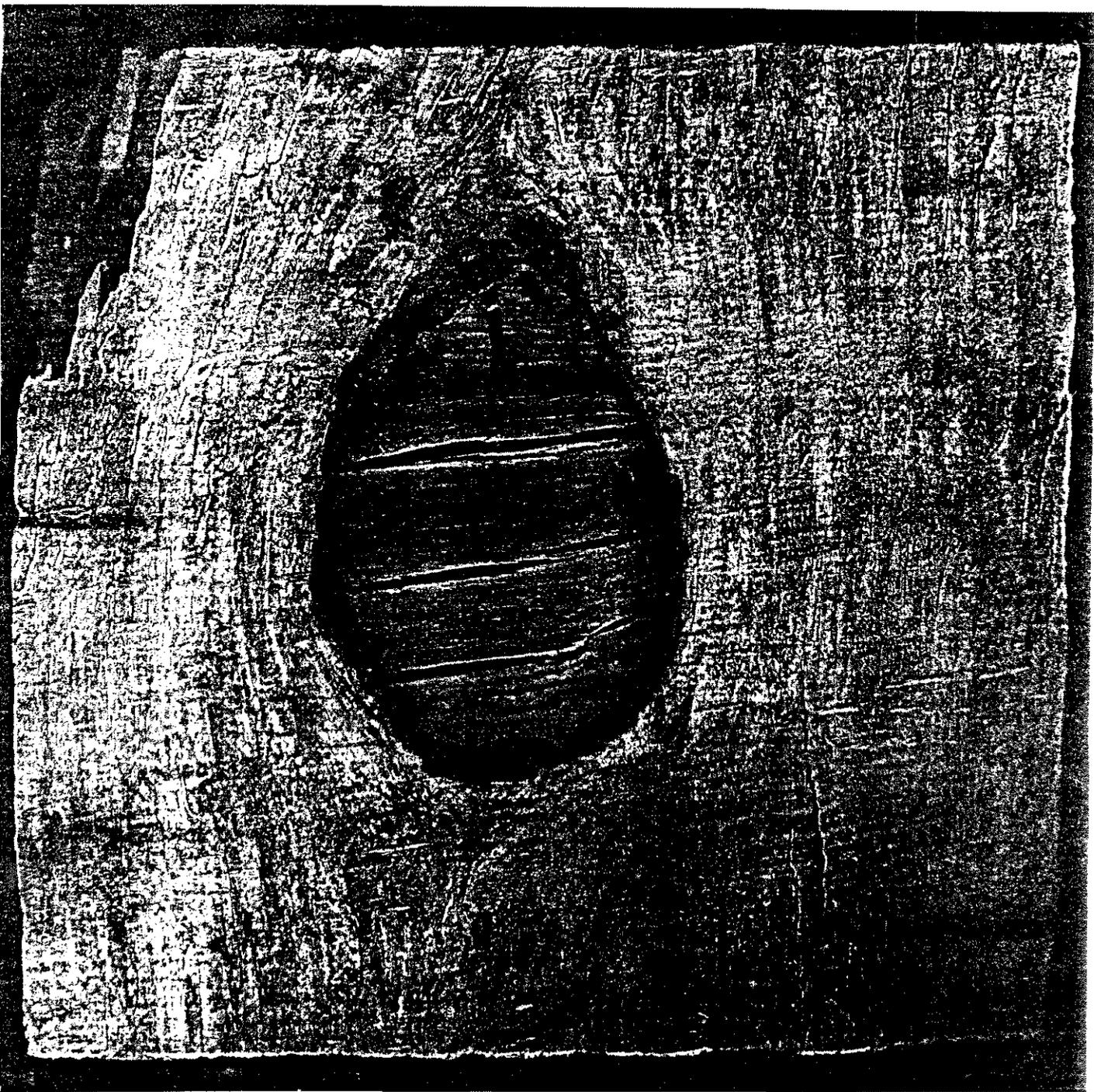
## SEMENTE II

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 37 x 28 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



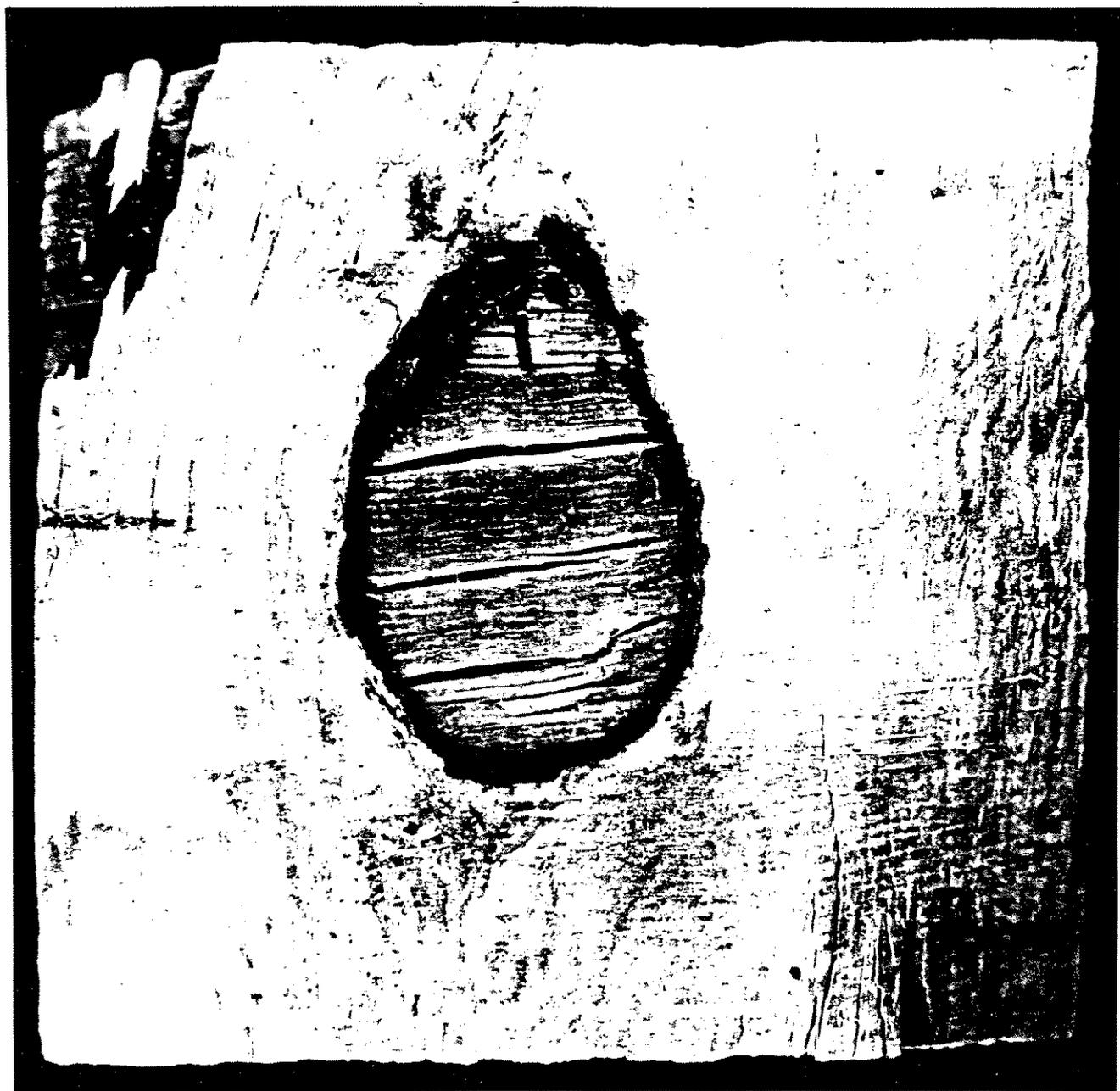
## SEMENTE

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 25 x 25 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



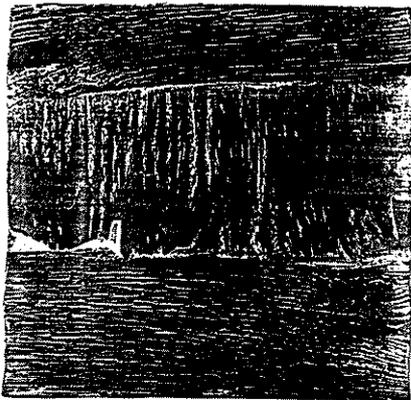
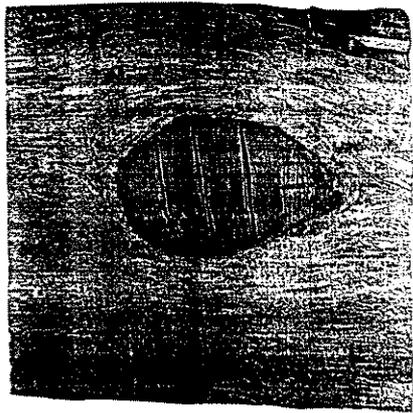
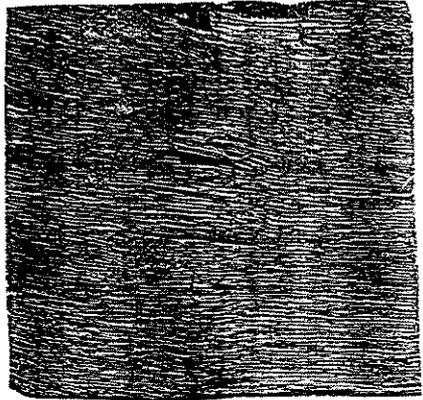
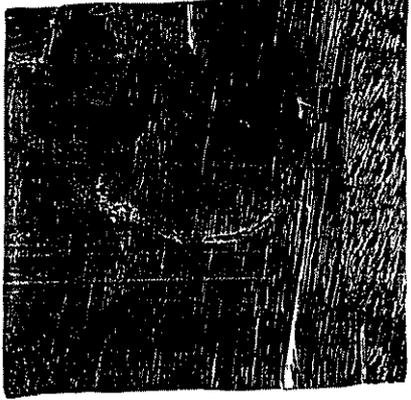
## SEMENTE I

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 25 x 25 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



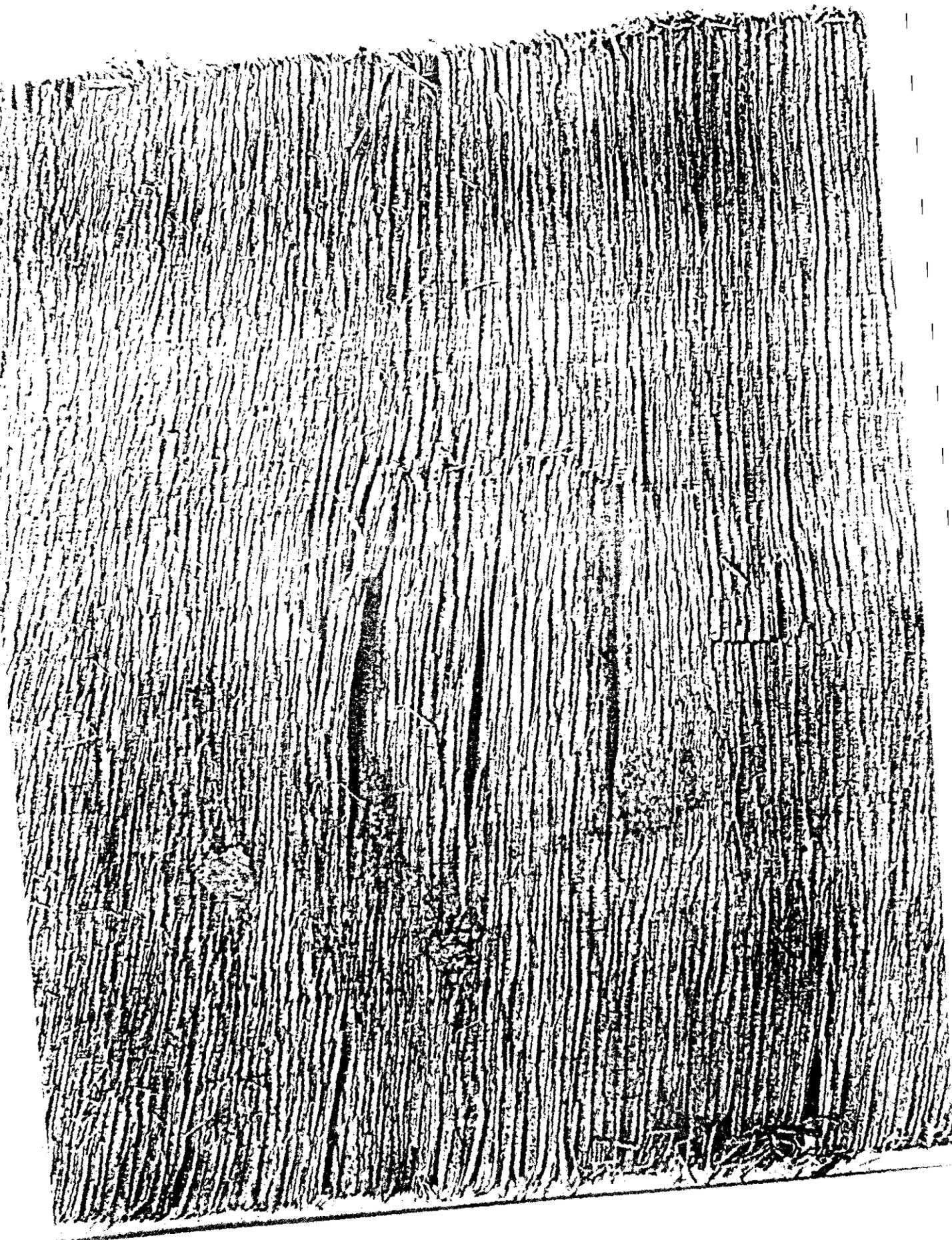
## FACES

- . Matriz xerográfica
- . 40 x 150 cm
- . 4 matrizes: 15 x 15 cm
- . 1993



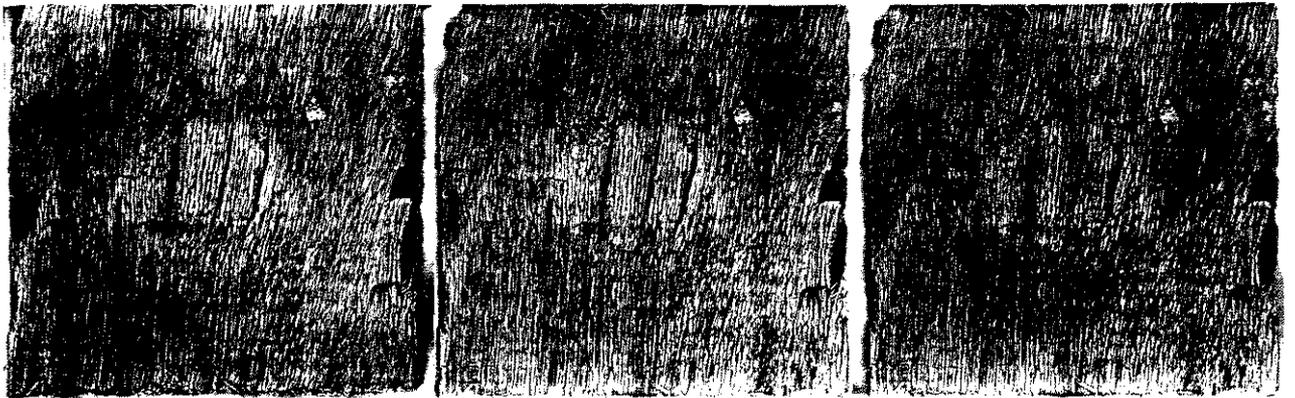
**FONTANA**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 28 x 43 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



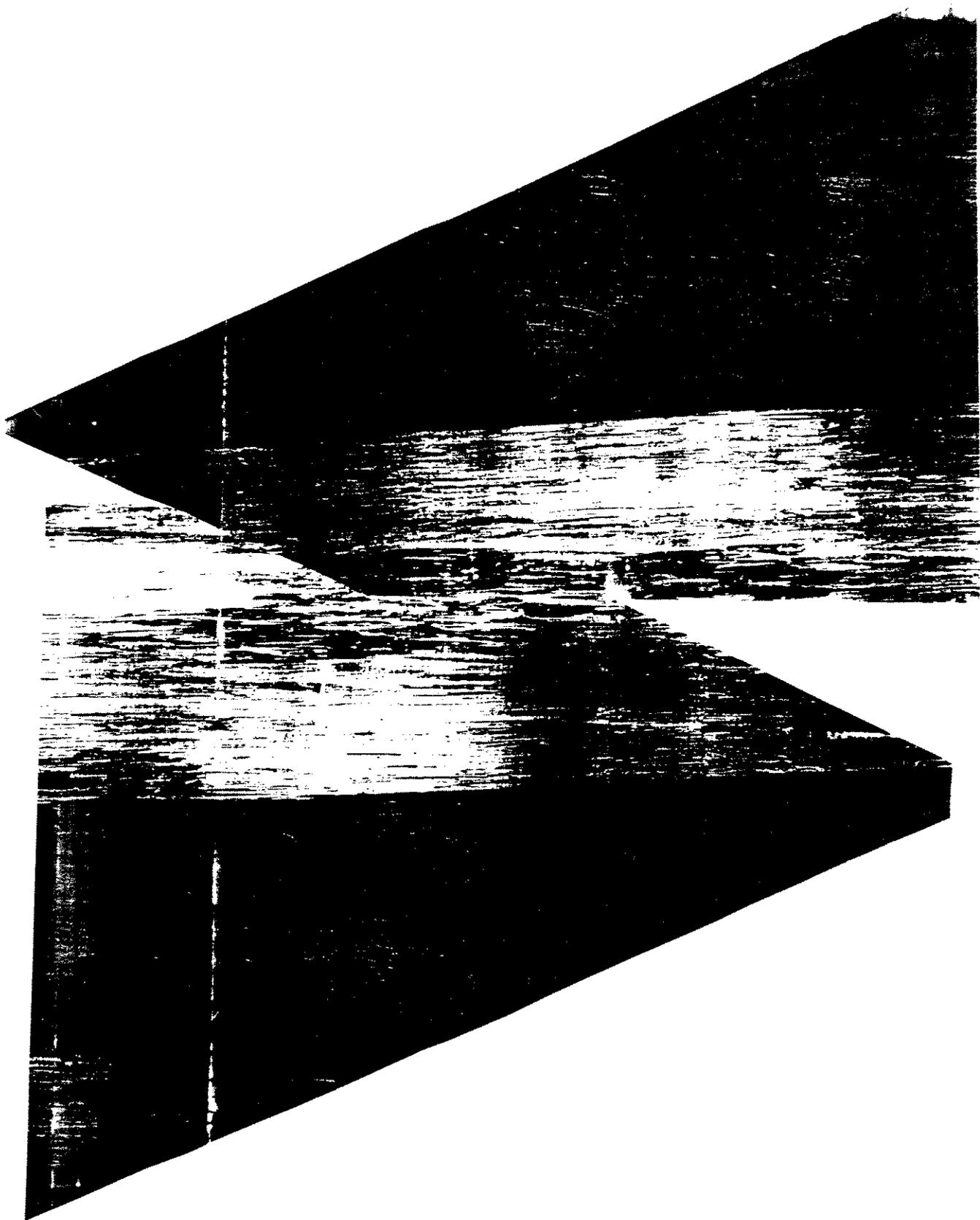
## **ATRAVÉS**

- . Colagem
- . 75 x 21,5 cm
- . Matriz: 15 x 15 cm
- . 1992



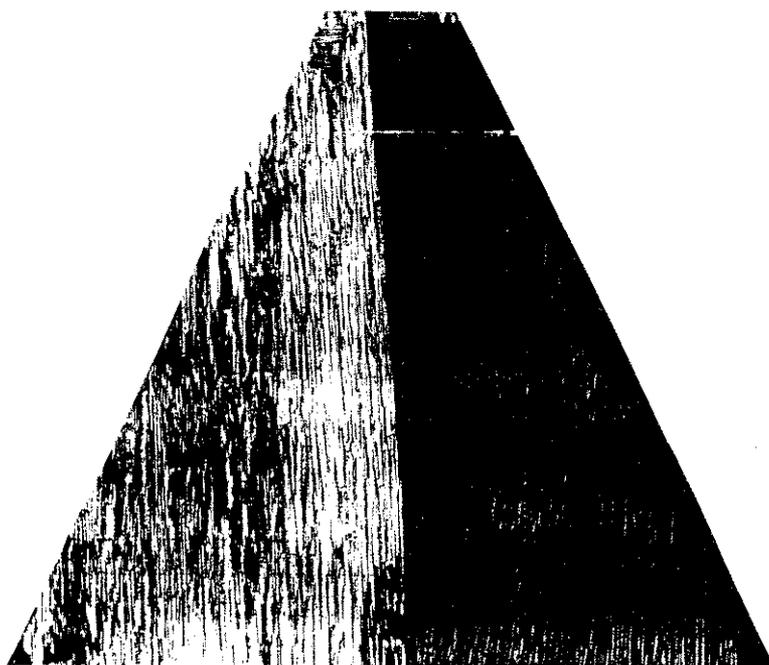
## INVERSÃO

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 47 x 36 cm
- . Matriz: 22 x 23 cm
- . 1993



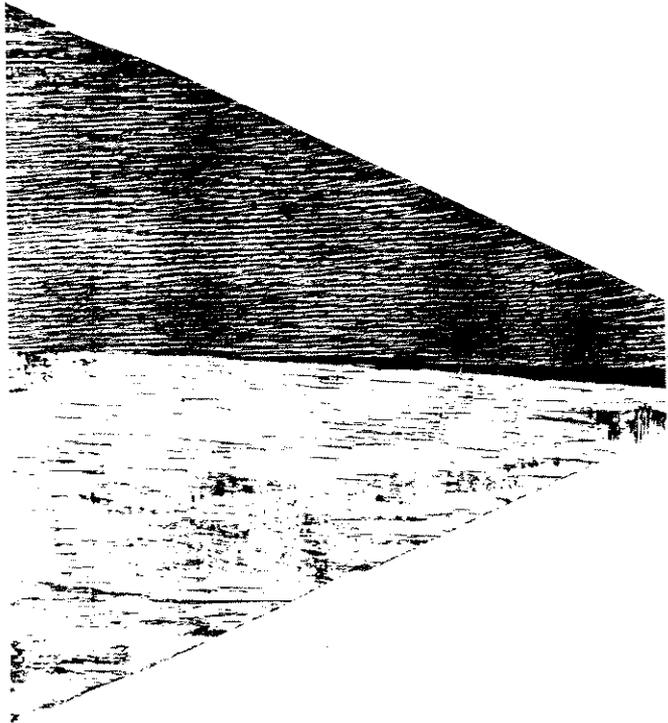
## PIRÂMIDE I

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 46 x 30 cm
- . Matriz: 22 x 23 cm
- . 1993

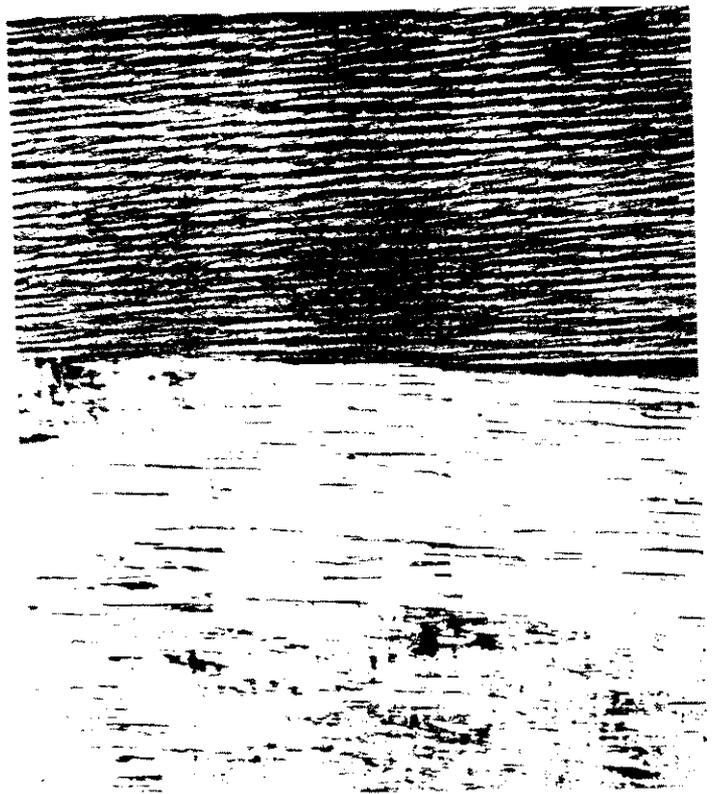


## **PIRAMIDE II**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 46 x 36 cm
- . Matriz: 22 x 23 cm
- . 1993

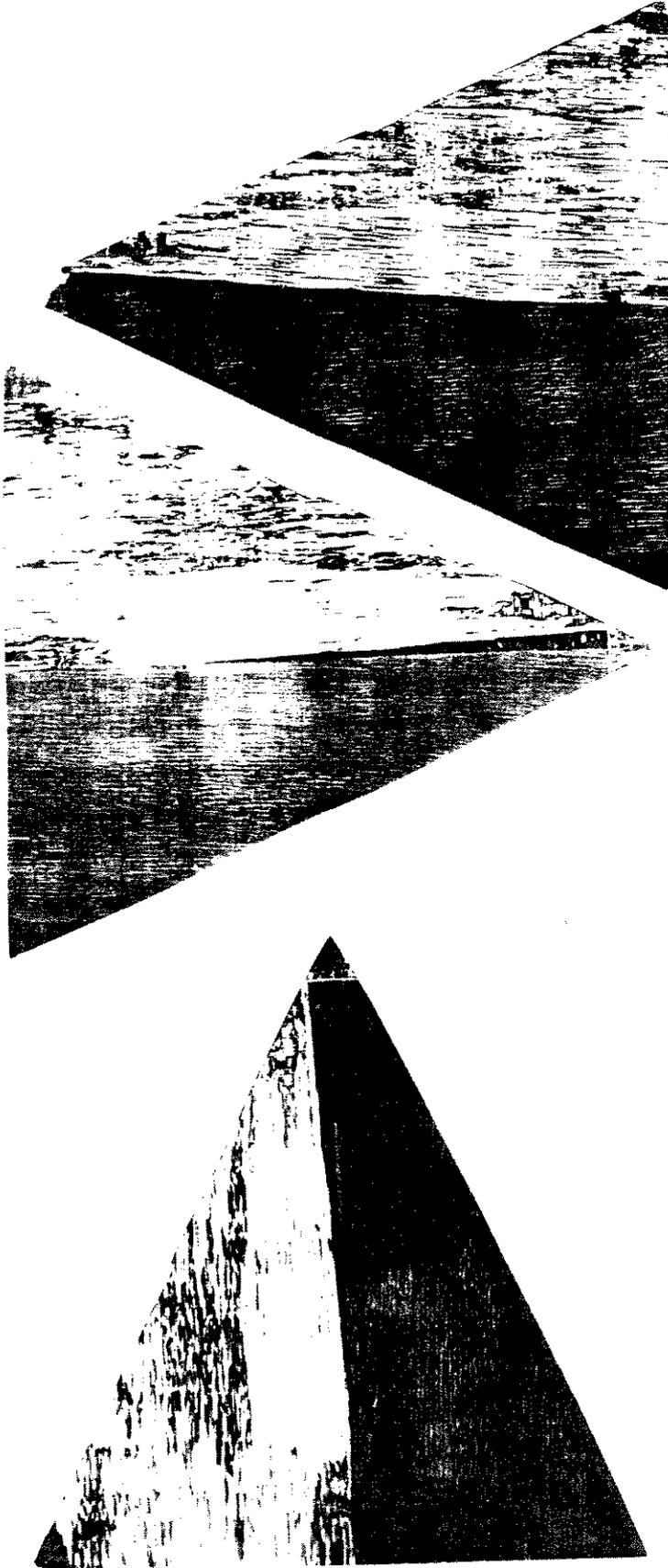


PIRAMIDE II  
(Detalhe)



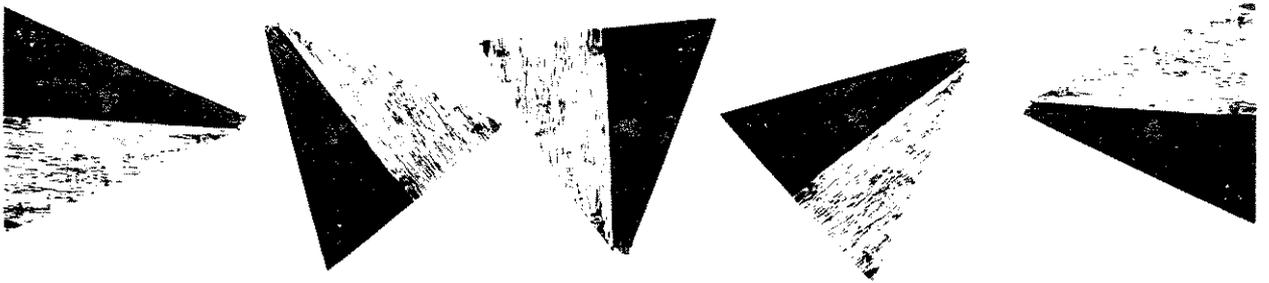
### **PIRÂMIDE (Construção)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 35 x 85 cm
- . Matriz: 22 x 23 cm
- . 1993



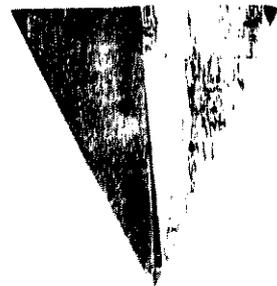
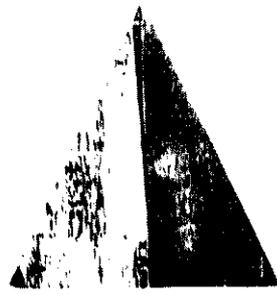
**PIRÂMIDE II (Evolução)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 95 x 35 cm
- . Matriz: 22 x 23 cm
- . 1993

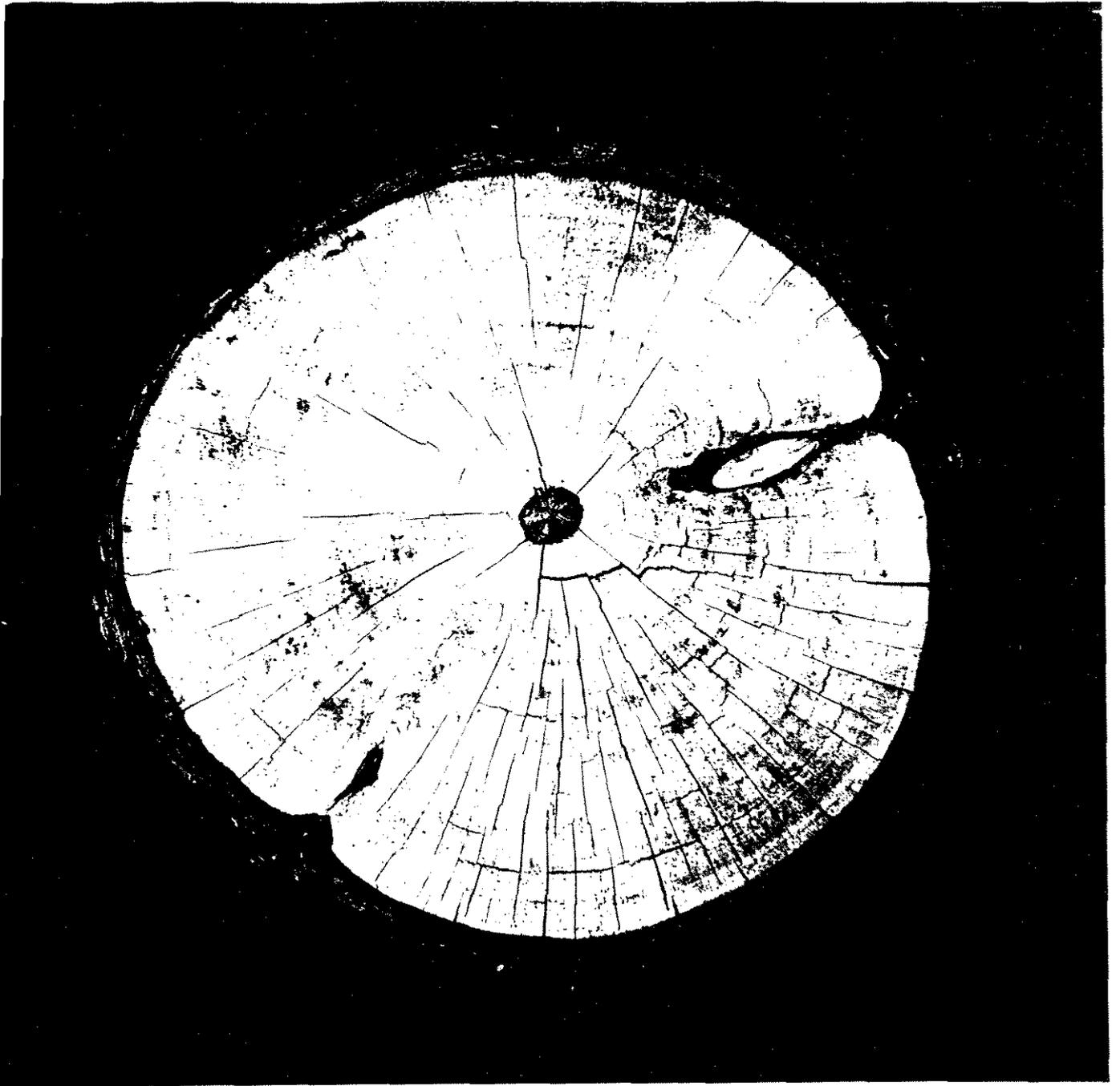


**PIRAMIDE I (Evolução)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 35 x 110 cm
- . Matriz: 22 x 23 cm
- . 1993

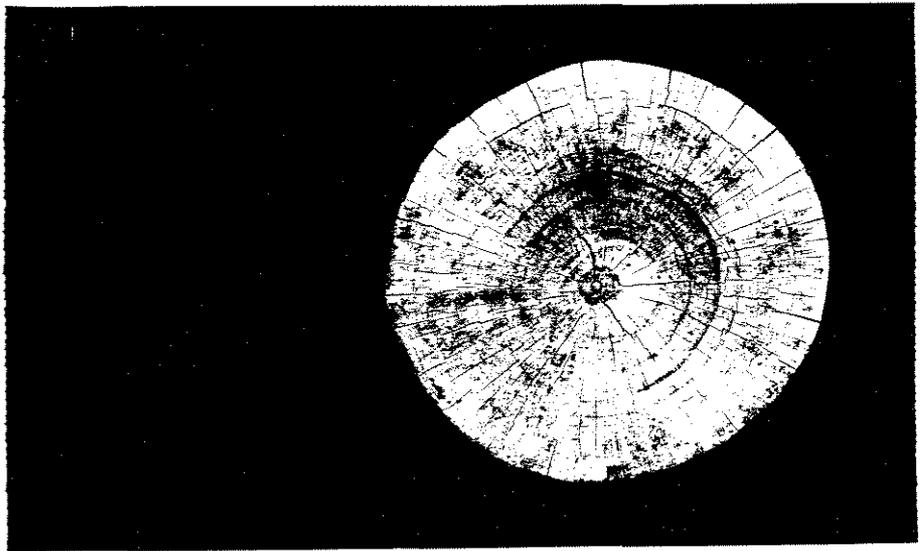


**DISCO**



**TERRA**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 44 x 28 cm
- . Matriz: 22 cm
- . 1993

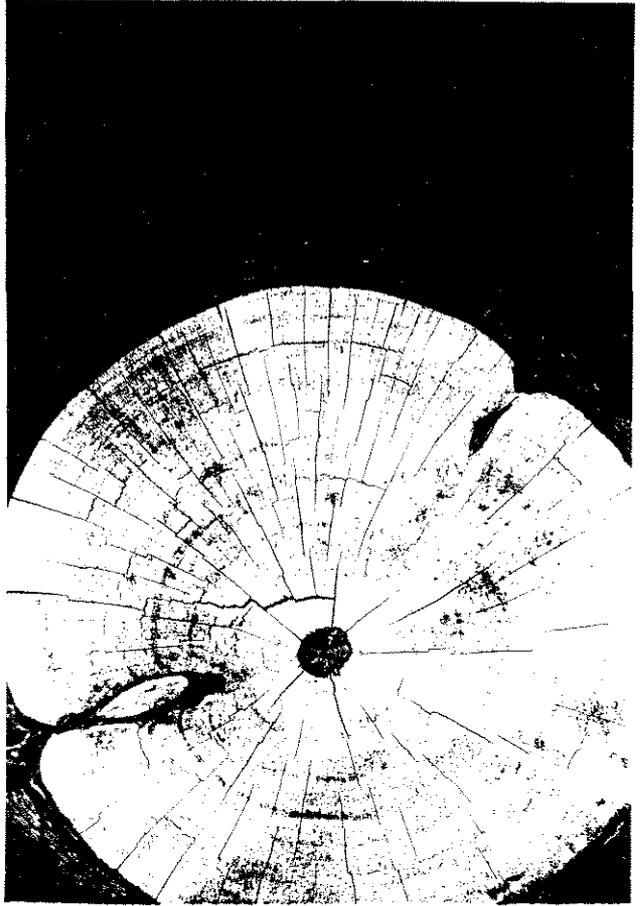


## DISCO II

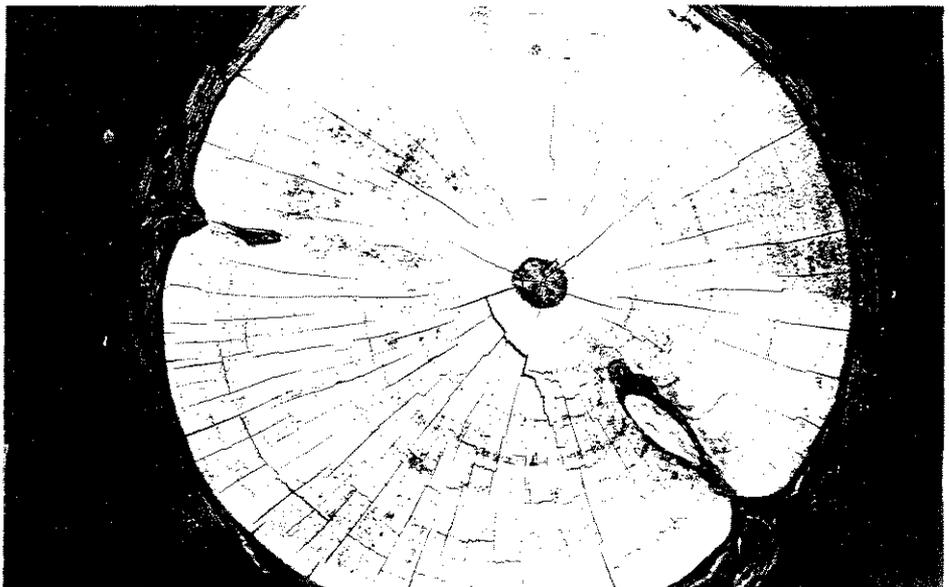
- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 29,5 x 46,5 cm
- . Matriz: 22 cm
- . 1993

## DISCO I

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 43 x 28,5 cm
- . Matriz: 22 cm
- . 1993



54



55

**DORMENTE III**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 110 x 36 cm
- . Matriz: 37 x 07,5 cm
- . 1992



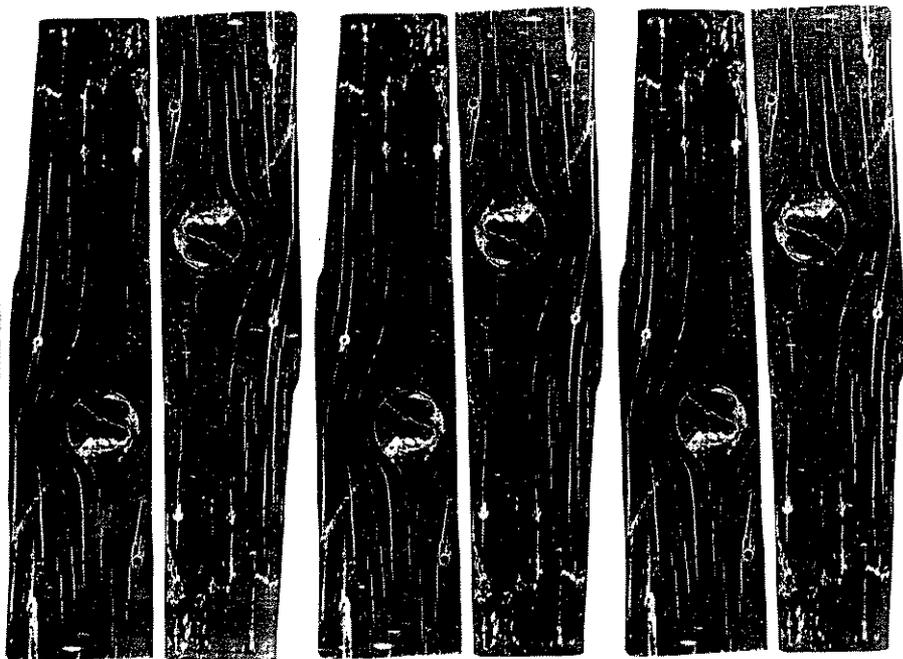
**DORMENTE IV**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 110 x 36 cm
- . Matriz: 37 x 07,5 cm
- . 1992



**DORMENTE (Composição nº 1)**

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 64 x 50 cm
- . Matriz: 37 x 07,5 cm
- . 1992

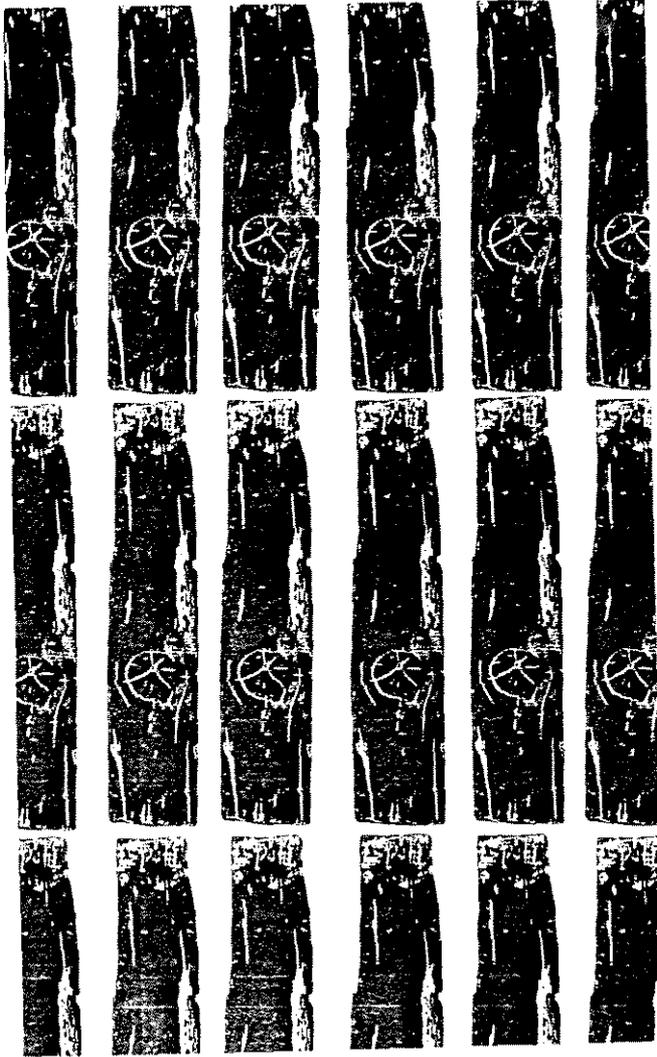


## PROGRESSÃO

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 96 x 66,5 cm
- . Matriz: 37 x 07,5 cm
- . 1992

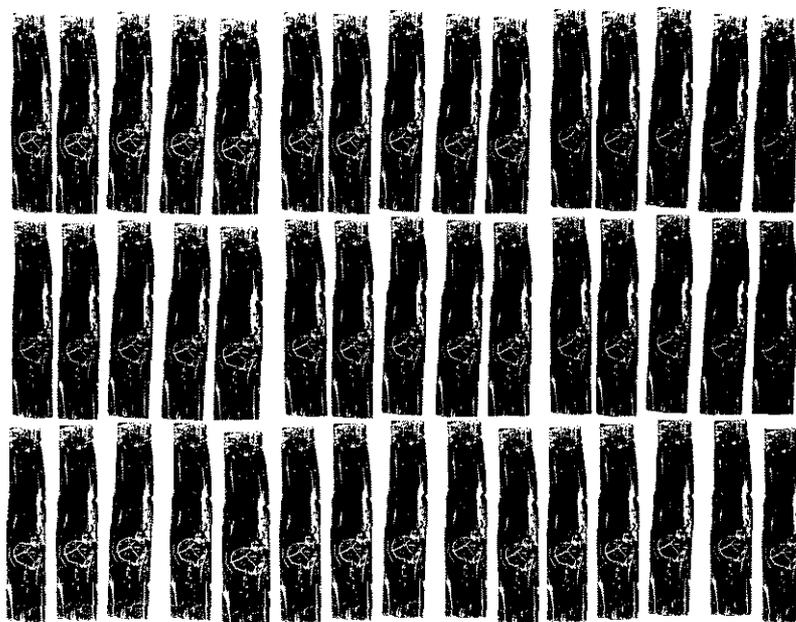


COCA-COLA  
(Detalle)



COCA-COLA

- . Xero/xilogravura em papel sulfite
- . 96,5 x 65,5 cm
- . Matriz: 37 x 07,5 cm
- . 1992



## BIBLIOGRAFIA

- AMANN, Per. Der Holzschnitt. Kirchdorf: Berghaus, 1986.
- AMARAL, Aracy A. Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte e crítica de arte. Lisboa: Estampa, 1988.
- \_\_\_\_\_. Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1989.
- BAUDRILLARD, J. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 1989.

- BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENSE, Max. Pequena estética. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CHAMBERLAIN, W. Manual de grabado en madera y técnicas afines. Madrid: H. Blume, 1988.
- COCHET, Gustavo. El grabado - história e técnica. Buenos Aires: Poseidon, 1943.
- DAY, R. H. Psicología da Percepção. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- DAWSON, John (coord.). Guia completa de grabado e impresión, técnicas e materiales. Madrid: h. BLUME, 1982.
- DONIS, D. A. La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- DUFRENNE, Mikel. Estética e filosofia. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ECO, Humberto. A definição de Arte. Lisboa: Edições 70, 1972.

FERREIRA, Ilsa R. L. Lívio Abramo. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1983. (Dissertação de Mestrado).

FRANCASTEL, Pierre. Arte e técnica, nos séculos XIX e XX. Lisboa: Livros do Brasil.

GALEFFI, Romano. Fundamentos da criação artística. São Paulo: Melhoramentos.

GRAIG, James. Produção gráfica. São Paulo: Mosaico, 1980.

GULLAR, Ferreira. Arte brasileira hoje. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

\_\_\_\_\_. Vanguarda e subdesenvolvimentos: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HABERMAS, Jürgen. Técnica e Ciência enquanto "ideologia". In: Textos Escolhidos/Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HERSKOVITS, Anico. Xilografura, arte e técnica. Porto Alegre: Tchê!, 1986.

IVINS JR., William M. Imagem imprensa y conocimiento, análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

LEITE, J. Roberto de Teixeira. A gravura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

McLUHAN, Marshall. A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Nacional, 1977.

\_\_\_\_\_. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 1969.

McLUHAN, Marshall et al. O Espaço na poesia e na pintura. São Paulo: Hemus, 1975.

MUMFORD, Lewis. Arte e técnica. Lisboa: Edições 70, 1980.

OSTROWER, Fayga. Universos da Arte. São Paulo: Campus, 1980.

\_\_\_\_\_. Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PECCININI, Daisy V. M. (coord.). Arte, novos meios/multimeios, Brasil 70/80. São Paulo: FAAP, 1985.

- PIERCE, Charles S. Escritos Coligidos/Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1974.
- PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva/CNPq, 1987.
- RAMIREZ, Juan Antonio. Medios de massa e história del arte. Madrid: Catedra, 1988.
- ROSS, John e ROMANO, CLare. The complete Printmaker. New York: The Free Press, 1972.
- RUMPEL, Heinrich. La gravure sur bois. Geneve: Bonvent, 1972.
- SCARINCI, Carlos. A gravura no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Documenta, 1982.
- SILVA, Orlando. A arte maior da gravura. São Paulo: Spare, 1976.
- SILVA, Oswaldo. Gravuras e gravadores em madeira, origem, evolução e técnica da xilografia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1951.

SILVEIRA, Regina. Anamorfias. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980. (Dissertação de mestrado).

\_\_\_\_\_. Simulacros. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984. (Tese de doutoramento)

SUBIRATS, Eduardo. A flor e o cristal; ensaios sobre arte e arquitetura modernas: em torno da utopia urbana de Hugh Ferriss. São Paulo: Nobel, 1988.

WILSON, Simon. El arte pop. Barcelona: Labor, 1983.

**Catálogos:**

Adolf Koler e a Escola de Xilogravura do Horto Florestal.

São Paulo: Museu Lasar Segall, 1986.

A marca do artista: gravuras e artes gráficas mistas - USA.

São Paulo: MASP, 1985.

A noite, no quarto de cima... Gravuras e objetos de Evandro

Carlos Jardim. São Paulo: MASP, s/d.

A presença do desenho. São Paulo: Paço das Artes, nov.,

1985.

Arte gráfica dos anos 50, República Federal da Alemanha.

São Paulo: MASP, 1990.

Arte gráfica dos anos 60, República Federal da Alemanha. São

PauLo: MASP, 1990.

Arte Xerox Brasil. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1985.

20a. Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação

Bienal, 1989.

Exposição de Gravura de Edmonton, Canadá. São Paulo: MAC, 1988.

Faxart, um intercambio de conceptos sobre el paisaje americano. Medellin: Centro Colombo Americano, nov., 1991.

GARCIA, Wagner. Skyart. São Paulo, nov., 1989.

Gráficos Contemporâneos Alemães - Doações ao MAM do Rio de Janeiro. São Paulo: Instituto Goethe, 1984.

Graphik des Deutschen Expressionismus. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1983.

Gravura Brasileira - 4 Temas. Rio de Janeiro: EAV, 1990.

Gravura no Rio Grande do Sul: Atualidade. São Paulo: MAC-USP, 1986.

Gravura Suíça Contemporânea. São Paulo: Paulo Figueiredo, 1986.

Julio Pacello e sua obra editorial. São Paulo: MASP, 1979.

Mostra da Gravura Brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1974.

IX Mostra de Gravura. Cidade de Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1990.

PALADINO, Mimmo. Gravuras. São Paulo: MASP, jan., 1991.

Picasso - Suite Vollard, as Linóleogravuras, as 156 últimas gravuras. São Paulo: MASP, 1986.

V Mostra Anual de Gravura. Cidade de Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1982.

Seis gravadores expressionistas do Brasil - Segall, Goeldi, Abramo, Renina, Poty, Grassmann. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1982.

VI Mostra de Gravura. Cidade de Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1984.

**Jornais e Revistas:**

AMARANTE, Leonor. A arte democrática de Renina Katz. Gravura e Gravadores, São Paulo, 1986.

ARAÚJO, Olivio T. Goeldi, Mestre dos Mistérios. Isto É, São Paulo, 22 jun. 1988.

ASCHER, Nelson. Eletrônica e escrita não são excludentes. Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 02 mai. 1993, p. 5.

BERNARDET, Jean-Claude. Palavras para um corpo xerocado. Arte em São Paulo, São Paulo, n. 18, 1983.

CAMPOS, Augusto de. Do ideograma ao videograma. Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 16 mai. 1993, p. 7.

CARTA, Emanuela. A multiplicação do lucro na arte. Senhor, São Paulo, n. 37, 1987.

Da Gravação à impressão, todo rigor é preciso. Guia das Artes Plásticas. São Paulo, n. 3, 1987.

Fax faz a arte correr o mundo. Jornal da Unicamp. Campinas, mai. 1990, p. 12.

- FIGUEIREDO, Nori. Gravura: arte, técnica ou meio de reprodução? Artis, São Caetano do Sul, n. 3, jul. 1975.
- HUDINILSON JR. Idéias que norteiam "xerox action". Arte em São Paulo, São Paulo, n. 18, 1983.
- KLINTOWITZ, Jacob. Xilo em Maria Bonomi, amor e transformação. Gravura e Gravadores, São Paulo, n. 1, 1986.
- LEIRNER, Sheila. Gravura uma forma em busca de afirmação. Artis, São Caetano do Sul, n. 3, jul. 1975.
- MACEDO, F. Riopardense. A xilogravura usada como arma na Guerra do Paraguai. D. O. Leitura. São Paulo, 10 dez. 1991, p. 5.
- MACHADO, Arlindo. Livro perde papel e vai para a tela. Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 02 mai. 1993, p. 4.
- MENEZES, Philadelpho. Experimentalismo vira rotina. Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 30 mai. 1993, p. 3.
- MUNARI, Luiz. Gravura e Vereda. Arte em São Paulo, São Paulo, n. 24, jul. 1984.

POLESI, Cassiano. Impressor, o intérprete da gravura. Gravura e Gravadores, São Paulo, n. 1, 1986.

\_\_\_\_\_. Combinação precisa entre arte e técnica. Gravura e gravadores. São Paulo, 1987.

SANTOS, Maria M. e PENNACCHIONI, Martha P. Momentos em um momento - Fotocópias. Arte em São Paulo, São Paulo, n. 12, nov. 1982.

SAYÃO, Filomena. Cresce a disputa entre copiadoras. Folha de São Paulo, Dinheiro, São Paulo, 12 out. 1992, p. 1.

SCHEMBERG, Mário. A arte xerográfica de Roberto Keppler. Arte em São Paulo, São Paulo, n. 12, nov. 1982.

SUZUKI JR., Matinas. O camelô de signos traz bazar para São Paulo. Folha de São Paulo, Ilustrada, São Paulo, 07 jun. 1993, p. 8.

TOLEDO, José Roberto. Matriz de polêmicas. Guia das Artes Plásticas, São Paulo, n. 3, 1987.

Xerox lança copiadora digital em cores. Folha de São Paulo, Informática, São Paulo, 10 out. 1992, p. 3.

ZANINI, Ivo. Cinco provas da evolução da gravura brasileira. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 nov. 1981.

ZILVETI, Marijô. Xerox exhibe sua máquina de fazer cópias coloridas. Folha de São Paulo, Dinheiro, São Paulo, set. 1991, p. 3.

## Manuais:

Xerox 25 ~~1~~ 0. Guia do usuário. Xerox, jul. 1989.

Xerox 50 ~~5~~ 0. Guia do usuário. Xerox, s/d.

Xerox 25 ~~1~~ 0. Informações úteis. Xerox, s/d.

Triunfo ~~2~~ 255-BR. Manual de instruções. Triunfo Máquinas e  
Sist~~e~~mas Reprográficos, mar. 1992.

Digitação e Edição: Gilcimar Helena de Melo Andrade

Tradução Inglês: Joaquim Antonio de Paula e Silva

Revisão do texto: Ione Mercedes Miranda Vieira

Reprodução Fotográfica: Eugênio Pacelli Ribeiro