

NORIVAL BENEDITO FIGUEIREDO

MONOTIPIA / MONOPRINT:
A IMAGEM SINGULAR NO PROCESSO DO MÚLTIPLO GRAVADO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas para obtenção do
título de Mestre em Artes Visuais
Área de concentração Arte e Mediação

Orientadora: Profa. Dra. Luise Weiss

CAPIVARI
2007

F469m Figueiredo, Norival Benedito.
Monotipia/Monoprint: a imagem singular no processo do múltiplo gravado. / Norival Benedito Figueiredo. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Luise Weiss.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Artes visuais. 2. Monotipia. 3. Gravura. 4. Desenho.
I. Weiss, Luise. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Banca examinadora:
Prof. Dr^a Luise Weiss
Prof. Dr. Luiz Carlos Dantas
Prof. Dr^a Ivanir Cozeniosque

(lf/ia)

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo
Mestrando Norival Benedito Figueiredo - RA 37081, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Luise Weiss - IA/UNICAMP

Presidente/Orientador



Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas - IEL/UNICAMP

Membro Titular



Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva - IA/UNICAMP

Membro Titular

200809790

À minha orientadora profa. Dra. Luise Weiss
Aos professores da banca: Prof. Dr. Luiz Carlos Dantas,
Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf, Prof. Dr. Paulo Mugayar
Kühl, Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque.
À equipe da Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de
Artes da Unicamp.

Para *Maria Antonia*, solo e seiva, com amor.

Para *Roberto e Maria Sylvia, Leon e Elisa* pelos afetos e saberes com que me distinguem, com amizade.

Resumo

Monotipia/Monoprint: a imagem singular no processo do múltiplo gravado é uma reflexão sobre os enfrentamentos entre teoria e práxis na produção do conjunto de monotipias e monoprints desenvolvidas a partir de meu contato com o Centro de Pesquisa em Gravura da Unicamp.

Este depoimento, não se limitando ao presente, busca no fazer que antecedeu o momento atual a gênese de minha poética. Apresento as escolhas de caminhos e temáticas aliadas às questões técnicas que minha geração, em sua formação, problematizava.

Faço breve mapeamento do universo da estampa, os meios de impressão e gravação e algumas definições para a compreensão da proposta de trabalho, envolvendo as questões que estruturam a linguagem gráfica e apresentando os conceitos de Monotipia e Monoprint.

Designo o tema Acteon, objeto de vasta iconografia na história da arte, tal como é por mim apropriado e tratado. Finalmente as experimentações com monotipia e monoprint, seus problemas e desenvolvimentos, são apresentadas.

Abstract

Monotopia / Monoprint: The singular image on the engraved multiple-process is a reflexion about the confrontations between theory and “*práxis*” on the production of the whole of Monotype and Monoprints developed from my contact with the Centro de Pesquisa em Gravura-Unicamp.

This deposition, which doesn’t limit to the present, seeks on what preceded the current moment to the genese of my poetic. I introduce the choice of paths and thematic associated to the technic questions that my generation, in it’s development, caused problem.

I make a brief mapping of the universe of the print, the ways of print and engraving and some definitions to the comprehension of the job proposal, involving the questions that build the graphic language and pointing out the conceptions of Monotopia and Monoprint.

I appoint the theme Acteon, subject of the huge iconography in Art History, such as it is by me appropriated and treated. At last, the experimentations with monotopia and monoprint, it’s problems and development, are presented.

Sumário

Apresentação	11
1 – O caminho para a monotipia e o monoprint	12
2– O universo da monotipia e monoprint	24
3 – Questões de linguagem – gravura e monotipia/monoprint.....	26
4 – Monotipia	27
5 – Monoprint	29
6 – O tema Acteon e os cães	36
7 – As primeiras monotipias	39
8 – Os tecidos	48
9 – Retorno aos papéis – maiores formatos	53
10 – As matrizes em relevo – madeira e linóleo.....	55
Bibliografia Geral	62

Estrutura da dissertação

No primeiro capítulo trato resumidamente de meu percurso no universo gráfico, a escolha do metal como meu meio favorito e seu percurso. Apresento as escolhas de caminhos e temáticas aliadas às questões da técnica que minha geração, em sua formação, problematizava.

Nos capítulos três e quatro faço breve mapeamento do universo da estampa, os meios de impressão e gravação e algumas definições para a compreensão da proposta de trabalho, envolvendo as questões que estruturam a linguagem gráfica.

Os seguintes cinco e seis explicitam os conceitos de monotipia e monoprnt em suas variações mais utilizadas.

No sétimo capítulo designo o tema Acteon, objeto de vasta iconografia na história da arte, tal como é por mim apropriado e tratado.

No oitavo, narro meu encontro com a monotipia na academia, suas respostas fecundas à gestão das questões em andamento em meu trabalho e sua facilitação para o rápido desenvolvimento delas.

Do nono ao décimo capítulo são expostos os experimentos com as impressões em tecido, papel em maior formato e uso de matrizes em relevo. Nos tecidos cresce o tamanho da impressão e a fragmentação da imagem que vinha acontecendo se agudiza, estrangulando-se finalmente nos exercícios com formatos maiores de papel. As matrizes em madeira e linóleo retornam como maneira de resgatar, com outra visada, a figura destrocada.

Apresentação

A monotipia e o monoprint (neste trabalho usarei o vocábulo inglês por ser já de uso corrente e não ter conhecimento de correspondente em português) são os objetos deste projeto no qual apresento uma série de impressos nestas técnicas. Desenvolvido na área de Poéticas Visuais traz associado ao conjunto de trabalhos práticos um relatório dos enfrentamentos entre práxis e teoria. Este depoimento sobre meu processo de trabalho sintetiza o fazer que antecede o encontro com a monotipia e o monoprint e como se desenvolve e modifica a ação e o pensamento após este encontro.

Pensar a própria ação em arte traz dificuldades sérias, pois um ato criativo, nas palavras de Duchamp – citado aqui de memória – passa por *“decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético”*. O desenhista e gravador Marcelo Grassmann por sua vez afirmou, durante conversa com alunos do Instituto de Arte da Unicamp, também não ter total consciência e domínio sobre seu imaginário, qualificando o ato de criação como algo “mais ou menos mediúnico”.

Contudo nos parece claro não ser a obra de arte pura empiria, ou seu oposto puro conceito. Se a obra, o produto final, é tudo que sobra para um observador, por mais atento e interessado que ele seja, para o produtor o processo físico e mental desenha-se num intrincado imbricamento de intenções e conhecimentos técnicos e teóricos que se articulam. A prática artística organiza uma materialidade que se torna, então, amálgama de corpo e espírito, carregada de significados. Conceitos, ainda que subconscientes, determinam a ação organizadora que, uma vez realizada problematiza seu início. Como visualidade, ela se estabelece nessa circularidade entre prática e pensamento. Certamente as artes gráficas possuem um modo de pensar peculiar e que não se desgarras das técnicas nelas empregadas. O mestrado é o lugar onde busco, através da discussão e reflexão, aclarar as questões impostas pela prática.

1 - O caminho para a Monotipia e o Monoprint

A monotipia me parecia, quando nos anos setenta comecei a escolher meus procedimentos favoritos, decidindo-me pelas artes gráficas, um procedimento imediatista e longe de meus interesses. Afora o obrigatório aprendizado escolar, não tive, por décadas, com ela outros contatos. O conceito de monoprint, esse me era absolutamente desconhecido. A chegada à monotipia e ao monoprint aconteceu no momento em que as questões problematizadas em minha obra mudaram, requisitando outro tratamento. Foi um longo percurso de décadas.

Para certa parte de gravadores de minha geração, formada nos anos setenta do século passado, a técnica era tida como primordial. Divergentes posturas dirigiam seus olhares para ela. Uma, confundindo técnica e linguagem, via na técnica o meio pelo qual se podia organizar a matéria que assim transcendia a si própria e alcançava o inefável. De um jovem gravador ouvi, à época, *“uma água tinta é mais que uma água tinta”*, parafraseando, sem o saber, Wagner dizendo *“minha música é mais que música”*. Outra, mesmo pondo a técnica a serviço da linguagem, via nela instrumental que super valorado transformava-se em puro culto virtuosístico. As duas, principalmente, se opondo a certa barbárie romântica colocadora da expressão subjetiva como finalidade e verdade do fazer e do produto artístico, onde qualquer saber externo, mediando sujeito e matéria, era estranho e nocivo. A técnica, nessa miopia tida como destruição ou pelo menos ocultamento do sujeito a ser revelado pela arte, estava banida ou destroçada.

No universo de respeito técnico onde me formei, entendendo ser a técnica meio determinante para criação e aprofundamento da idéia, a gravação e também a impressão seguiam regras cuidadosas, e descuidá-las era mais ou menos impensável. A técnica tinha seu culto e seus devotos, era admirada como qualidade muitíssimo desejável, mas as palavras de Marcelo Grassmann em depoimento a Edla van Steen : *“É preciso superar a técnica para que ela não seja apenas sua exibição”*, balizavam nossas atitudes.

Trabalhei durante um longo tempo com gravados em variações sobre a teoria da alma

de Leonardo da Vinci como explicitada nos vários códices e representada em seus estudos de fisiognomonia. Encantara-me a idéia, produto do neo-platonismo, do corpo material ser expressão da alma, que deliberadamente o escolhe como forma adequada a si mesma. O sorriso da Monalisa era apenas uma das facetas da polimorfa matéria viva, as caras grotescas outras. Estudei os desenhos, muitas vezes tematizados apressadamente e sem muitos cuidados como simples caricaturas, e a partir deles elaborei uma série de metais em pequenos e médios formatos. Cabeças humanas com faces que remetiam a animais, quase sempre em presença dos sugeridos, ilustravam analogias indicadas pelo próprio Leonardo.

Duas técnicas serviram aos meus propósitos, a ponta seca e a maneira negra. Na primeira a linha valorada e tátil, na segunda as massas, volumes e luzes; ambas suficientemente precisas para detalhar e caracterizar as distorções fisionômicas buscadas. O rigor da gravação adequava-se perfeitamente ao rigor da imagem.

O formato pequeno e a resistência do cobre ao traçar da ponta seca impediam maior soltura de gesto. O desenho contido buscava o aveludado e a característica linha valorada.



Ponta-seca 10x20 cm

Na maneira negra, especialmente, o labor exigia esforço e paciência, vedadas quaisquer marcas gestuais ou maiores liberdades. As numerosas e sutis nuances de cinzas deixavam elaborar luzes, com certo teor teatral, inspiradas nos moldes de Caravágio.

As figuras hieráticas, tentativas de emblemas sugeridos nos escritos de Da Vinci, como no exemplo citado por José de España em seu Breviário de Leonardo da Vinci “*Não creio que os homens grosseiros, de baixos costumes e pouco espírito, mereçam um organismo tão formoso nem uma tão grande variedade de encadeamentos como os homens especulativos...*”¹ Em outro fragmento a equiparação de expressão de qualidades do espírito no físico tanto em homens como em animais: “*Eu tenho encontrado na constituição do corpo humano, como na de outros animais, os mais obtusos e grosseiros sentimentos...*”, endereçou com mais acuidade meu olhar aos animais que ocuparam por certo tempo maior espaço em meu imaginário. Para estas placas não existiam estudos que as antecipassem, nasciam diretamente na chapa, o que levou Leon Kossovitch a escrever: “*Em Nori Figueiredo, a gravura prevalece sobre as demais artes: nela, o desenho já principia graficamente, ora como ponta-seca, ora como água-forte, ficando barrados o lápis, o nanquim ou outro meio como desenhadores preliminares e alheios à ação gráfica na placa*”².

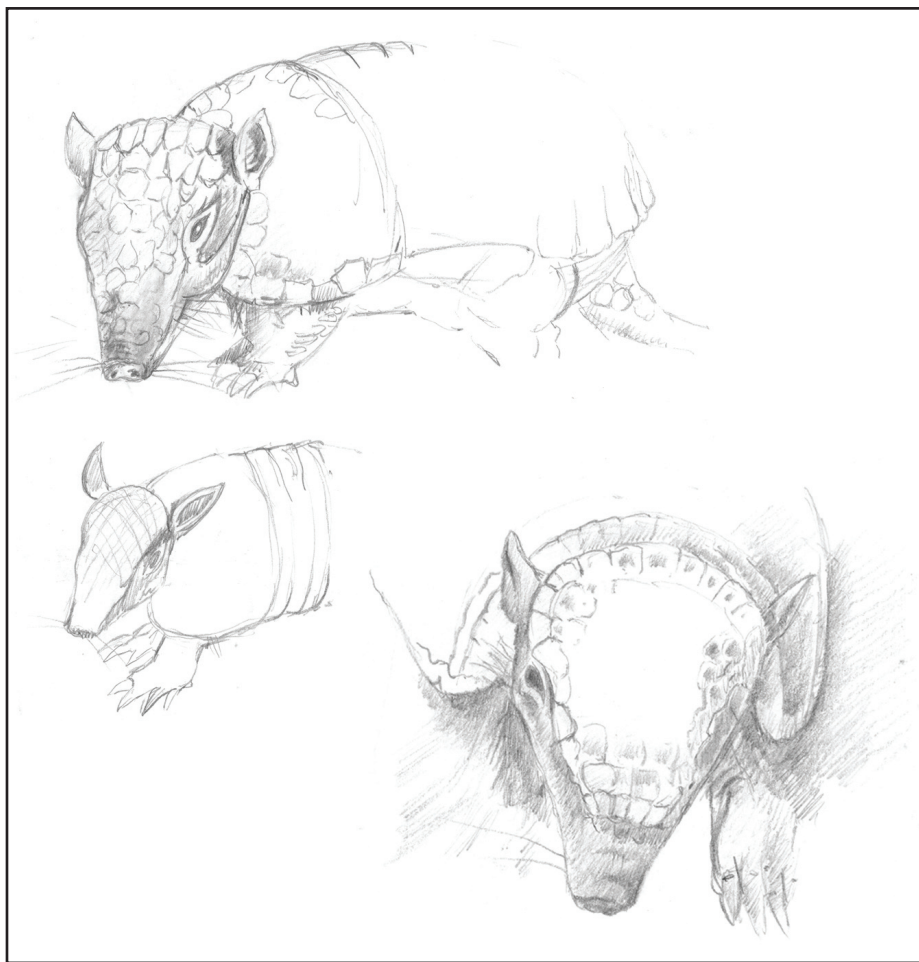


Maneira negra 10x15 cm

1 José de España – Breviário de Leonardo da Vinci – El Ateneu , Buenos Aires, 1943

2 Leon Kossovitch, Maira Laudanna e Ricardo Resende- Gravura Brasileira São Paulo: Cosac e Nayfi/Itaú Cultural, 2000

Nos anos noventa, a cor entrou então como aumento de repertório e forma expressiva. A nova experimentação iniciou-se com alguns álbuns em maneira negra, onde o conjunto ironizava o uso abusivo que se fazia da metáfora alimentar e a ingenuidade de buscas pelo politicamente correto. As chapas ilustravam receitas, altamente sofisticadas, de caças e aves, algumas em perigo de extinção. O efeito era deceptivo, ao bom apetite elas opunham um mau acepipe. Nestas gravuras comecei a fazer estudos preliminares das imagens. Eram apenas esboços a lápis, alguns feitos do natural somente em traço, deixando o desafio realmente novo, a cor, para ser resolvido na gravação. Alguns desses estudos, poucos, tiveram prefigurações colorísticas.



Estudos para o álbum Aves e Caças



Maneira Negra a cores 14x16 cm – Álbum Aves e Caças



Estudo para o álbum Frutos do Mar



Maneira Negra a cores 14x16 cm – Álbum Frutos do Mar

Quando se esgotaram para mim estas questões, a figura esvaziada de sentido começou a tornar-se apenas um registro mais ou menos “realista” e anacrônico. Era preciso uma nova proposta e novas soluções. A tentativa de transformação veio com o álbum “Diálogos”, em parceria com Renina Katz. O conjunto era composto por texto de Drumond de Andrade, o poema que forneceu o título, e dez calcografias de formato reduzido, imagens de 10x12cm em papel de 22x25 cm, cinco de cada parceiro. Nele a figuração desapareceu de meu trabalho, dando lugar a uma aventura pela abstração que pouco durou.



Técnica mista em metal – Álbum Diálogos

Não era o abandono da figuração a resposta. A ausência da representação e sua carga de sentido, sem um aprofundamento em outra vertente, deixavam para mim uma sensação de exercício formal estéril. No estrangulamento da gravura retornei ao desenho, meu ponto de partida e sempre porto seguro. À definição do fio da ponta-seca coloquei o contraponto de pinceis largos, aos limites estreitos das pequenas chapas de metal, nunca maiores que 30x40 cm; a ampliação para folhas de papel inteiras, à exatidão do desenho sua desconstrução. Os animais, em nova chave, voltaram transfigurados, não mais alegorias. A luz, modeladora anteriormente, tornou-se plana, fazendo contraponto ao negro, sem construir volumes. A imagem nascia por gestos amplos, largas pinceladas e cargas de tinta densas. O acidente, impensável anteriormente, passou a elemento significativo, e deliberadamente ações de pouco ou nenhum controle foram buscadas. A secagem rápida do acrílico admitia superposições de impastes e velaturas, criando nuances e matérias variadas. Nas imagens seguintes pode-se observar o resultado.



Desenhos – Acrílico sobre papel – 66x96 cm

Estes exercícios, eu nunca consegui pensar essa série como produto acabado, foram utilizados como estudos para um álbum e uma série de gravuras. O álbum “Concha e Cavalo Marinho” retomou os formatos pequenos em chapas de cobre de apenas 20x20 cm, com uma liberdade construtiva adquirida nos desenhos e que eu antes supunha impraticável.



Técnica mista em metal 20x20cm – Álbum Concha e Cavalo Marinho



Técnica mista em metal 20x20cm – Álbum Concha e Cavalo Marinho

As demais gravuras decorrentes desses estudos foram feitas em chapas de alumínio de formato maior. O alumínio foi escolhido por sua docilidade aos processos diretos de incisão, como a ponta-seca e os roletes, permitindo um traço menos contido e a uma esperada falta de controle total sobre os meios indiretos de incisão.



Gravura em metal - Técnica mista em alumínio – 45x60 cm



Gravura em metal - Técnica mista em alumínio – 45x60 cm

No álbum e nas chapas de alumínio as técnicas se misturaram; águas-fortes, águas-tintas e lavis foram somados e superpostos. O uso de pinceladas marcadas de verniz protetor, deixando recortes duros por um lado, e de pinceladas soltas e esfumadas, efeitos de morsura direta, aproximaram bastante o resultado gravado dos estudos. O que me parece inusitado (mas foi crucial para mim) é a inversão do habitual costume de fazer os estudos em formato menor que o da obra final. Aqui, algumas imagens de somente 20x20 cm derivaram de estudos com 114x84 cm. Esta relação desenho/gravado estabeleceu um trabalho que teve seu desenvolvimento seguinte em séries de monotípias e monoprints que tratam do tema Acteon e de cães.

2 - O universo da monotipia e monoprint

Discorrer sobre as monotipias e monoprints, seqüência das gravuras em alumínio, pede uma, ainda que breve, explanação do registro em que os compreendo. Entendê-los somente me parece viável a partir do esclarecimento das ações de imprimir e gravar, cujas variações de uso criam estes conceitos. Passamos, portanto, necessariamente, pelas técnicas e processos da estampa artística em suas formas singular ou múltipla.

A busca pela multiplicação de imagem e letra, iniciada pelas matrizes em madeira no oriente, desenvolve-se espetacularmente no ocidente a partir da chegada na Península Ibérica do papel, trazido pelos árabes. A estampa ganha ainda maior espaço e novos direcionamentos a partir do século XV, quando Mazzo Finiguerra teve a idéia de tirar provas em papel, usando para isso uma prensa, dos nielos, peças de metal, geralmente ouro ou prata, entalhadas a buril, pertencentes ao universo da ourivesaria ou dos objetos do dia a dia, dando surgimento à gravura em metal. A descoberta e aprimoramento da litografia nos anos finais do século XVIII, e a serigrafia vinda do Japão na segunda metade do século XIX, completam o grupo artesanal de impressão que vai desembocar nas técnicas mecânicas de reprodução atuais. Juntando-se a isto tudo a fotografia fotoquímica e digital, mais a impressão digital, temos esboçado o universo do impresso atual que, quando utilizado para a estampagem em arte, acaba recebendo o nome genérico de gravura.

Gravura, como qualquer outra modalidade artística, tem sua conceituação sempre em transformação, condicionada pelas ações singulares e sociais que a produzem. Para esta dissertação, a palavra gravura vai referir-se ao modo de feitura de matrizes e estampagem por dois processos determinados, a gravura em madeira ou em metal, bem como à estampa final resultante deles.

Trato aqui de um ato de definição do termo gravura que, creio, ficará claro como necessário para explicitar a conceituação contida no título do projeto, pois se existe uma linguagem gráfica, ela está condicionada pelo processo e materiais que a engendram.

Ao buscar o termo gravar em dicionário encontra-se no Aurélio onze significações, das quais as seis primeiras estão designadas pela ação de *esculpir*, *entalhar*, *incisar*, *abrir*, *corroer*. Cinco destas primeiras definições são tidas como atos que se encerram em si, e uma é designada

como meio para posterior impressão. Os demais sentidos anotados são usos metafóricos derivados dos primeiros. Aqui nos interessa o ato de gravar que é **meio para uma posterior impressão**, aquele que gera uma matriz propositadamente feita para ser estampada, fornecendo cópias que normalmente são também chamadas de gravura.

Ao usarmos o termo gravura, imediatamente nos ocorre o conceito de múltiplo, pois a multiplicação certamente é característica muito aparente e decisiva no trabalho de gravura. Ao ato de gravar deve normalmente ocorrer o ato de imprimir, que completa o processo de produção da estampa e a repetição quantificada ou não da impressão, chamada de edição, cria o múltiplo. Contudo, ainda que sempre implícita como possibilidade, a edição, conjunto definido ou indefinido de exemplares, pode ser descartada sem que a linguagem que estrutura a produção gráfica se perca. Picasso declarou certa feita que valia a pena *“fazer uma gravura, **ainda que fosse para tirar uma única prova**”* (grifo meu). A frase valoriza os demais aspectos do gravado como suficientes para provocar sua execução, mas considera a extirpação da multiplicação na produção gráfica como perda importante, evidenciada pelo uso de **ainda que**. Porém esta não realização da edição não descarta sua possibilidade. A matriz não é em si uma imagem, mas uma fonte geradora que contém potencialmente um número indeterminado de imagens. Ainda que de fato uma matriz concretize uma só estampa, não está invalidada como potencialidade a geração de número indefinido desta estampa e possíveis variantes como originais desdobrados. Variantes de edição são todas as transformações da estampa por modificações na impressão, tais como mudanças de cores, acréscimo ou supressão de matrizes, que possam ser mantidas consistentemente em novo conjunto.

A estampa definida como gravura resulta do ato de **gravar** – construção de uma matriz capaz da retenção temporária da tinta – e do ato de **imprimir** – transferência da tinta para um outro suporte definitivo, normalmente papel. Indissoluvelmente ligados na finalização do produto, mas absolutamente distintos entre si, os dois atos não se confundem.

3 - Questões de linguagem – gravura e monotipia/monoprint

Convém rememorar aqui o vastamente afirmado que a principal diferença entre a gravura e outras manifestações plásticas é a construção da matriz, meio para a imagem e não fim em si mesmo. O gravador trabalha destituído da visibilidade do desenho ou da pintura. Segundo Marco Buti: *“Existe um esforço mental constante para visualizar algo que ainda não existe, fazer cada signo gravado corresponder às necessidades construtivas da imagem impressa. Trabalha-se por antecipação, procurando controlar um fenômeno que só se realizará plenamente no futuro. Cada lance da gravação implica uma cadeia de outros, em busca de uma estrutura visual sujeita às variáveis da tinta, dos processos de entintagem e impressão e da qualidade dos papéis.”*³

A gravura exige um artesanato, extremamente extenso e variado e laborioso, que não é apenas índice de si mesmo. As obras gravadas são concretizadas por **signos gráficos** doadores de sentido e imprescindíveis à imagem que só por eles pode surgir. Nessa produção não se dissociam artesanato, linguagem e pensamento. A distância física, temporal e mental entre o gravar – produção da matriz – e a impressão – realização da imagem estampada – não podem dispensar essa unidade, pois uma ação primeira pressupõe a finalidade obtida por mediações. O fazer ampara-se num saber onde o olho, órgão primordial da linguagem visual, tem muito cerceada sua participação.

A tentativa de compreensão de um procedimento artístico é, principalmente, procurar seus traços distintivos dos demais procedimentos semelhantes e as características do pensamento que, ao se apropriar dessas particularidades organiza a si mesmo ao operar com elas. Explicitar as bases da linguagem da gravura esclarece também as bases da linguagem da monotipia e do monoprint dela provenientes, seus pontos de contato e divergência.

3 Marco Buti -Catálogo da Exposição Múltiplos – Universidade da Amazônia – 2003

4 - Monotipia

A monotipia é técnica que se insere entre os processos gráficos por construir uma imagem utilizando a transferência, por pressão, da tinta, depositada sobre um meio provisório, para um suporte definitivo, habitualmente papel. Produz imagens únicas, sendo a impressão o elemento básico que a aproxima da gravura. Sua aparente simplicidade é enganosa, pois as amplas variações de suportes, tintas e usos de prensagem exigem acuidade de execução, modelando resultados infindáveis. Nela a multiplicação está exclusiva, pois o meio provisório, sempre algo não absorvente como vidro, plástico ou metal, onde primeiro o artista trabalha, não contém em si qualquer determinação da imagem a ser criada, não podendo nunca ser identificado como uma matriz. Dela temos notícia desde o século XVII, com o italiano Giovanni Battista Castiglione. A técnica foi depois extensa e brilhantemente explorada por Degas, que dela deixou mais de trezentos exemplares. Atualmente muitos artistas a ela dão lugar de destaque em sua obra e poucos deixam de ao menos tangenciá-la.

Dois sistemas elementares a suportam: o sistema aditivo, no qual o suporte vazio recebe tinta apenas nas áreas a serem impressas, e o sistema subtrativo, onde a tinta preenche todo o suporte e então é retirada por meios diversos, restando apenas aquela que vai ser transferida.

No primeiro caso a tinta é colocada por pincéis, espátulas, estênceis, ou qualquer outra forma, sobre o meio provisório, e então transferida para o papel. Nesta forma as proximidades com o desenho e a pintura são muito grandes, pinceladas, qualidades de linhas e texturas são presenças marcantes.

No segundo caso, com o qual foram realizadas as primeiras monotipias de Castiglione, trabalha-se retirando tinta de uma superfície totalmente preenchida, que se impressa produziria um chapado absoluto.

E aqui nos aproximamos bastante do pensamento gráfico, pois é o mesmo pensamento que rege o ato de se cavar na xilogravura para determinar as áreas que não recebem tinta.



Giovanni Battista Castiglione – O Anjo Anuncia o Nascimento de Cristo aos Pastores - Monotipia – 37x25cm – Século XVII

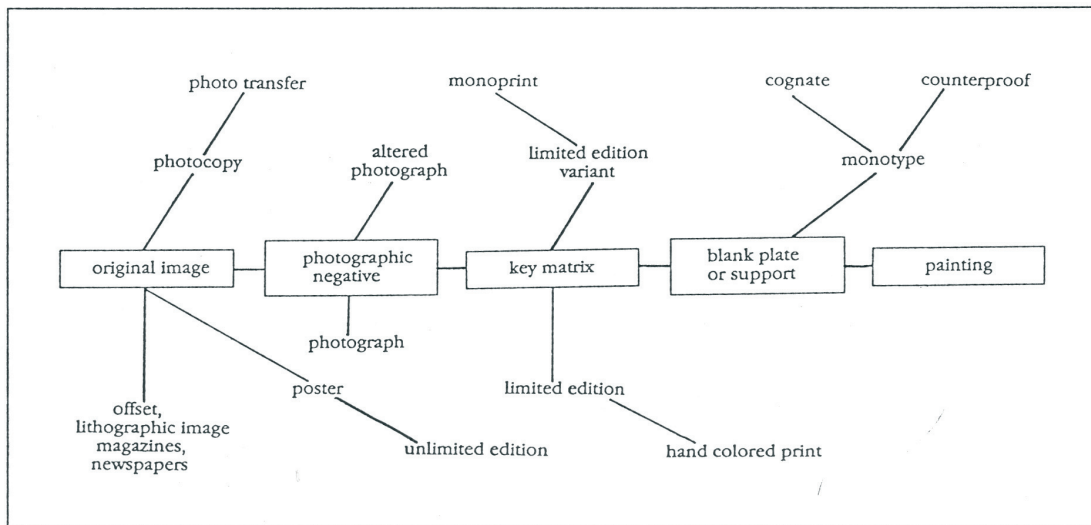
Podemos encontrar aqui afinidades entre monotipia, xilogravura e mezzotinta na calcografia, ao caminharmos das trevas para a luz, que acrescentamos ao trabalhar a matriz, pelas linhas e hachuras brancas da gravura em relevo ou pelos meios tons característicos da maneira negra em encavo.

O imediatismo da execução e a visibilidade do resultado, afora a característica inversão especular da imagem e alguma transmutação na prova estampada, são fatores de forte diferenciação entre a monotipia e a obra gravada.

5 - Monoprint

Monoprint é técnica situada entre a gravura tradicional e a monotipia, utilizada para realizar uma imagem única a partir de uma matriz. Usarei o mesmo termo também para designar a estampa proveniente do processo.

Kurt Wisneski afirma em seu livro *Monotype / Monoprint* que, ao usar a palavra *print* une mais diretamente ao campo da gravura (*printmaking*) esta modalidade. Estabelecendo no mesmo volume uma topologia dos múltiplos impressos, apresenta seguinte gráfico:



O monoprint, assim como a gravura, configura-se como modo de pensar uma imagem mediada por uma ou mais matrizes que a irão compor ao final concretamente pela impressão. Difere da gravura por ao término obter uma imagem singular, produzida não por falta de continuidade do processo, isto é, a não edição de uma série consistente possível, mas que por sua própria feitura torna-se irrepetível.

A aparente contradição entre chamarmos esse suporte temporário da tinta de matriz, que é em princípio uma geradora de imagens idênticas entre si, mas que ao cabo permite apenas uma estampa que não se desdobra, explica-se ao verificarmos que os meios de gravação são

efetivamente usados para construí-los. Podemos compreender melhor essa ocorrência ao examinar duas formas básicas e distintas de fazê-lo, em dois artistas que, de maneiras diversas, foram exemplos fornecedores de fortes subsídios ao meu trabalho.

Da primeira forma temos entre os exemplos mais conhecidos os retratos de Rimbaud executados em 1975 por Jim Dine, cujo processo de feitura está descrito por Donald Saff e Deli Sacilotto no livro *Printmaking: history and process*.

Uma placa de cobre, previamente gravada a ponta-seca, era entintada normalmente com negro e sobre ela o artista aplicava a pincel nova cor. A cada impressão o processo se repetia, tendo cada imagem recebido a numeração 1/1.

Vemos aqui a gravação e a construção da imagem na entintagem da matriz.



Preparação da placa com a ponta-seca



Colocação da tinta a pincel sobre a placa após cada impressão

Desta maneira a colocação de tinta nunca se faz idêntica. Temos uma estrutura básica que se preserva, renovando-se a cada prova. Isto é diverso da chamada variante de edição na gravura, onde cada variação pode, ao menos potencialmente, ser repetida de forma consistente.

As interferências possíveis na fase de entintagem e impressão, inclusive com a introdução de elementos aleatórios, descortinam inumeráveis vertentes a serem exploradas.



Jim Dine - Retrato de Rimbaud – Monoprint 37x24 cm -1975

Da segunda temos a conhecida série de impressões realizadas no século XVII por Hercules Segers, gravador com quem Reembrandt adquire conhecimentos de gravura e do qual sofre influências. São placas de cobre gravadas nos métodos usuais da calcografia, algumas das quais deixaram provas de estado mostrando etapas intermediárias e estágio final. O que coloca estas chapas como estranhas à produção da época não são as inovações na gravação – uso de morsuras profundas ao ácido nas águas-fortes, ceras imperfeitas no verniz deixando um tanto de acaso ao mordente e a invenção do verniz de saltar solúvel, mas principalmente as variantes de entintagem e prensagem sobre papel previamente preparado e intervenções posteriores à impressão que convertem uma placa convencional em geradora de prova única.

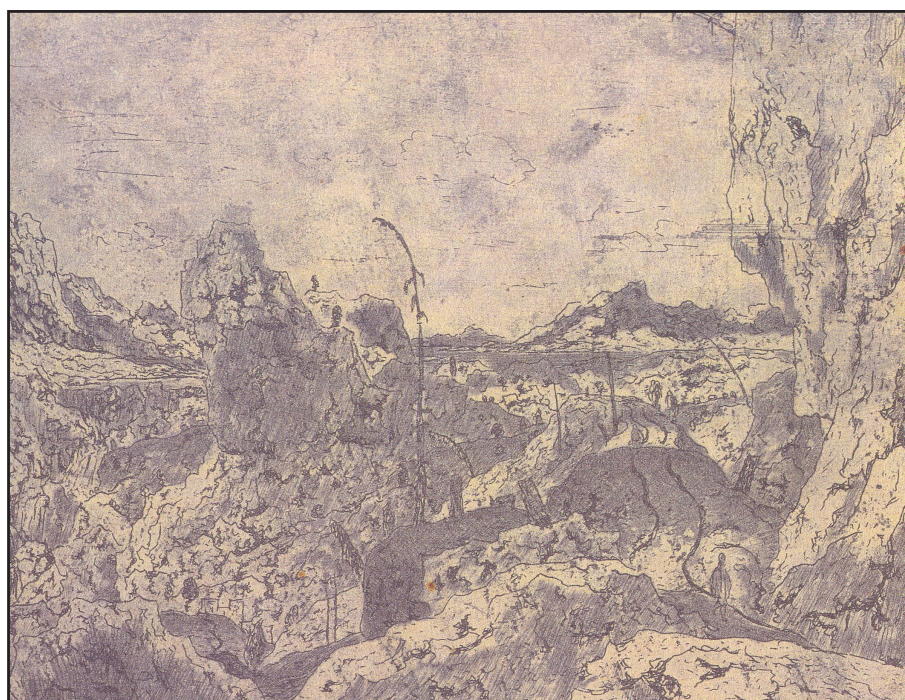
As várias publicações dedicadas a esta relativamente pequena série, segundo compilação de Haverkamp-Begemann são 54 placas com um total de apenas 183 impressões,⁴ nos mostra como ela é estranha à produção artísticas de sua época. As interpretações deste conjunto feitas por Lawrence Gowing, e acatadas em sua maioria por outros estudiosos de Segers⁵, tendem a colocá-lo como precursor de elementos pertencentes à modernidade. Além da pouca informação de que dispomos sobre autor e obra, é necessário que não esqueçamos a distância que nos separa do pensamento do século XVII e não imputemos a Segers valores intelectuais que somente cabem em nossas preocupações estéticas. No XVII as artes ainda respondem, certamente em leitura própria, às preceptivas da antiguidade. A paisagem, temática quase exclusiva das chapas, é fato comum na Holanda de então e a abordagem, mesmo incomum, não estabelece no imaginário diferenciação significativa da produção sua contemporânea.

4 E. Haverkamp-Begemann, Hercules Segers, The Complete Etchings, Nijhoff, La Haye, 1973

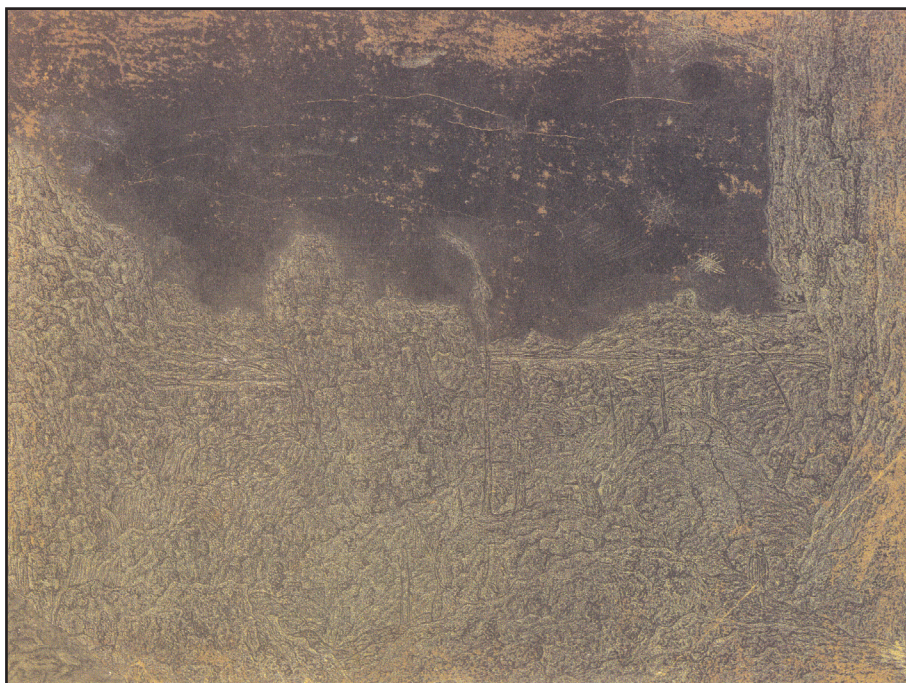
5 Lawrence Gowing, Hercules Segers Aquafortiste, tradução francesa, revista ...



Hercules Segers - Montanhas e Ravinas – 14,4x18,8 cm – Monoprint - Século 17



Hercules Segers - Montanhas e Ravinas – 14,4x18,8 cm – Monprint - Século 17



Hercules Segers - Montanhas e Ravinas – 14,4x18,8 cm – Monprint - Século 17



Hercules Segers - Montanhas e Ravinas – 14,4x18,8 cm – Monprint - Século 17

Analisando as propostas básicas de Gowing sobre a “modernidade” de Segers, temos:

A – A presença do “*acaso*”.

Os acidentes, verificados pelos vazamentos de morsuras nos vernizes, provocando manchas e pontos aleatórios, e pela interação de restos de hachuras e linhas de gravações anteriores não totalmente eliminados, pois era comum raspar e regravar chapas já impressas ou consideradas malsucedidas, são de fato observáveis. Todavia, não temos índices sobre a incorporação destes acasos como significantes doadores de sentido tal como ocorre na modernidade e, portanto não podemos estabelecer essa igualdade.

B – A realização de uma “*arte serial*” nos moldes que Monet constrói no impressionismo.

Ao colocar a cor, isto é, a luz, acima da representação do real e ao tentar grafar o instante único em que ela acontece, Monet precisa construir a série. Somente no cotejo dos diversos instantes surge a oposição diacrítica que identifica um dos demais. A série em Monet é uma unidade sequencial, condição sem a qual o sentido de cada parte se perde. Não assim na série de Segers, nela a cor despreza valor naturalista, mas não parece buscar autonomia, serve à construção de variações imaginárias, únicas e irrepetíveis da placa gravada que não precisam umas das outras para sua significação. A série é produzida por unidade conferida pela matriz ao processo, sem postulado anterior que a exija.

C - O “*processo*” como finalidade da obra.

Aqui eu antepenho a análise de Hanna Arendt sobre este conceito: “*O moderno conceito de processo, repassando igualmente a história e a natureza, separa a época moderna do passado mais profundamente que qualquer outra idéia tomada individualmente. Para nossa maneira de pensar nada é significativo em si e por si mesmo, nem mesmo a história e a natureza tomadas cada uma como um todo, e tampouco, decerto, ocorrências particulares na ordem física ou eventos históricos específicos... O processo que torna por si só significativo o que quer que porventura carregue consigo, adquiriu assim um monopólio de universalidade e significação.*”⁶.

Descartados os valores da pretensa modernidade, sobra ainda o espanto causado por essa produção incontrastável, solitária no trato com a impressão por suas não usuais aplicações de tinta e uso de suportes. Nela podemos, ainda que seja em outra chave que não a barrada original, encontrar legítimos antecessores.

6 Hanna Arendt – Entre o Passado e o Futuro – Perspectiva – São Paulo – 1997

6 - O tema Acteon e os cães

Meu trabalho é primordialmente serial. Algumas idéias e imagens, obsessivas e muitas vezes cíclicas, tomam forma em variações. São frutos de encontros casuais com a literatura, com iconografias da história da arte ou objetos banais do cotidiano. Ocasionalmente uma série deriva de outra. Assim o tema Acteon e os Cães, por encontros freqüentes, na literatura e na história da arte, acabou por firmar-se uma série.

A sina do príncipe de Tebas, transformado por castigo em cervo, por observar a deusa Artemísia no banho e morto então por seus próprios cães, é tematizada desde os primórdios da história da arte ocidental. O acontecido narrado por Ovídio sempre me perseguiu por dois motivos interligados, porém distintos.

Primeiro pelo castigo horrendo sofrido por Acteon por puro acidente. Se não cabe falar em ausência de culpa no ato, noção cristã desconhecidas dos gregos, podemos falar em ausência de hibris. Não há em Acteon intenção de profanar o recanto onde a deusa se banha, apenas o acaso o leva até lá. Não há nele, mortal, desejo pela caçadora divina, caso que justificaria, pela desmesura, a ira e a trágica punição. Imprevisível, o destino dos mortais se pauta pelo acaso tanto quanto pela necessidade; nossa luta em construir a vida está sujeita ao imponderável.

Segundo pelo instrumento do castigo, seus próprios cães que o estraçalham. E eles me levam a Eurípedes, também morto, por acidente, pelos cães de seu protetor Arquelaus. Os cães, amigos fieis – é o velho cão quem primeiro reconhece Odisseu no retorno ao lar – podem ser perigo fatal. O estraçalhamento da carne pelos caninos, da causalidade pelo acaso me siderou sempre. O estilhaçamento de espíritos e corpos não está ausente, muito pelo contrário, em nosso universo da mercadoria que tudo tritura.

Iconograficamente o acontecimento é tratado desde seus primórdios gregos, uma métopa de um templo em Solinonte e vários vasos já o ilustram. Atravessa a história da arte em diversas formulações até a contemporaneidade, onde Marcelo Grassmann, nos anos noventa, apresenta uma série preciosa. Cada momento e cada artista um olhar. Os gregos, de modo intrigante, representam o ataque dos cães sobre um Acteon em forma ainda humana, ainda não metamorfoseado e que portanto, não deveria despertar a fúria da matilha; Pietro Francesco Albane no século XVII, destaca

as carnes nacaradas das ninfas e da deusa em detrimento de Acteon que, fugindo em direção ao fundo da tela, tem uma importância visual reduzida; Marcelo Grassmann, na concisão de seu traço, sintetiza tudo em metonímica visão de chifres, dentes e seios.



A Morte de Acteon – Vaso Grego



A Morte de Acteon – Métopa de templo em Solinonte



Pietro Francesco Albane – Acteon metamorfoseado em cervo



Marcelo Grassmann – Acteon

7 - As primeiras monotipias

As primeiras monotipias aconteceram experimentalmente em meu retorno ao meio acadêmico, no momento em que a desconstrução do desenho anterior e o interesse pelo tema Acteon se imbricavam. Esta foi para mim uma junção feliz. A visibilidade do desenho, a proximidade com o pensamento gráfico e a agilidade da execução, principalmente comparada à morosidade da gravação em metal tal como eu a estava executando, detonaram uma produção em curto prazo numerosa para meus parâmetros. A combinação dos dois procedimentos básicos, aditivo e subtrativo me fornecia: o primeiro, o gesto e registro de pincel e pena que eu estava buscando nos desenhos, o segundo, as marcas da gravura, com as quais eu estava acostumado a pensar a imagem.

A figura seguinte mostra claramente esses elementos. O chapado do terço superior foi aplicado com um rolo de entintagem e nele vemos as linhas brancas construídas por retirada de material, semelhantes às constituídas na xilogravura pela ação das goivas e na maneira negra pelo trabalho do raspador e brunidor. Na parte inferior, o trabalho de pincel é evidente.



Monotipia – Acteon 30x44 cm

A metamorfose é representada dubiamente por uma imagem inconclusa ou esfacelada. São fragmentos de traços e linhas justapostos, que articulam a representação da transformação em andamento. A diagonal descendente da esquerda para a direita, formada pelo lado superior escuro com linhas claras, divide o campo, contrapondo-se ao inferior trabalhado pelo pincel onde o desenho se desfaz.

A rapidez e a quantidade da produção disponibilizados pela monotipia foram fatores decisivos neste processo. O termo processo, neste caso, se reveste de grande significação devido à maneira como ocorre o andamento de meu trabalho em variantes seriais. As etapas do desenvolvimento dessas variantes, frequentemente muito próximas formalmente, é para mim uma necessidade imperiosa. Cada uma delas, em sua modificação, é ponto de chegada e de partida a um só tempo. As transformações são percebidas como mudanças qualitativas ao se cotejar elementos distanciados na série. O conjunto de cabeças que se segue, executado em trabalho de poucos dias, é exemplar.

As imagens IV e V, de uma seqüência de 12, das quais duas foram descartadas, restando um conjunto de 10, têm certa proximidade e embora na VI a figura quase desapareça, a semelhança ainda me parece ser perceptível. Na X a leitura é uma indução total; Acteon só é vislumbrado pelo conhecimento das anteriores, tal como na penumbra reconhecemos os objetos pela memória que deles temos.



Monotipia - Acteon IV – 44x30 cm



Monotipia - Acteon V – 44x30 cm



Monotipia - Acteon VI – 44x30 cm



Monotipia - Acteon X - 44x30 cm

Estas monotípias foram executadas tendo como suporte temporário uma chapa de alumínio na qual, após a transferência da tinta para o papel, restava uma imagem residual que eu trabalhava novamente e voltava a imprimir. Isto, funcionando como registro, permitiu-me superpor na mesma figura várias impressões em preto, em branco ou ambos, levando-me por fim a experiências com a cor.

Nas monotípias seguintes, onde predomina o processo subtrativo, a imagem vai se esfacelando em linhas e planos de luz que não constroem volumes, as figuras não são modeladas nos mesmos moldes das primeiras maneiras negras, que também se criam a partir do preto. As luzes passam a determinar planos de negros e brancos permeados por extensos meios tons. As nuances de cinzas carregam rastros de pincel ou textura de limpeza da tinta por materiais diversos, pano, algodão e esponjas. As linhas brancas, traçadas facilmente – a tinta sobre o alumínio não oferece resistência à sua retirada – vicejam soltas e fluidas.



Monotipia – Série Acteon – 36x28 cm



Monotipia – Série Acteon – 30x44 cm



Monotipia – Série Acteon – 30x40 cm

A abertura do desenho sobre o negro da tinta, trazendo a luz a partir de uma matéria extremamente maleável, rica em semi-tons e texturas, com cortes secos e esfumados extensos, sugeria-me translucidez, fantasmas luminescentes ancorados na solidez da escuridão. O estraçalhamento do tema tornou-se estraçalhamento formal, com extrema valorização do branco opositivo à densidade do negro impresso. Linhas gravadas à ponta seca sobre a placa começam a aparecer, como texturas e matérias colocadas de maneira aleatória, sem participação na definição das figuras. Algumas outras monotípias elaboradas em processo aditivo, somente a pincel, privilegiam um traço entrecortado, rítmico, com pouco uso de meios tons como no exemplo abaixo.



8 - Os tecidos

Após o uso de papel como suporte, eu experimentei imprimir sobre cretone, um tecido de algodão lavado e branqueado, fino, e com grande poder de absorção. Um das sobras desse material, que fora usado como base para algumas pinturas em acrílico, estavam no estúdio e as usei. A transferência da tinta deu-se de forma inesperada, tingindo de negro a trama, de modo que eu tinha a sensação de ser o branco a tinta aplicada. A luz obtida parecia ter densidade corpórea, era como modelar uma massa fluida.

A textura do algodão não se prestava a pequenos formatos e os tamanhos aumentaram. A nova escala prestou-se ainda melhor à ação gestual. Passei a trabalhar principalmente no processo subtrativo, com pequenos retoques de pincel e espátula. As superposições de tintas, em alguns casos não impressas e sim diretamente pinceladas no pano, produziram cinzas e negros diversificados.

As figuras tomaram decisivamente um rumo de fragmentação desordenada, partes se sobrepondo e se reorganizando com alguma estilização e um brutalismo algo tosco.

Cada vez mais se camuflaram as figuras em manchas e linhas, deformadas, não reconhecíveis. Sobrou ao olhar a ligação mais ou menos arbitrária das partes, num jogo onde imagens não propostas podem ser vislumbradas.



Monotipia sobre Cretone – Série Acteon – 66x72 cm



Monotipia sobre Cretone – Série Acteon – 66x72 cm



Monotipia sobre Cretone – Série Acteon – 66x72 cm

Dentro dessa quase abstração, não se trata realmente de abstração, pois a figura de Acteon, ponto originário, está presente mesmo encriptada, os cães vão tomando forma crescente e fantasmagórica.

As cabeças caninas quando decriptadas, pois frequentemente imersas no emaranhado do fundo, são de difícil recorte visual, revelam-se monstruosas, proliferam horrendas. Os movimentos de linhas são turbilhões sinuosos e descentrados, multiplicados por toda a superfície. Eu não tinha intenção definida de chegada e o rumo foi tomado em grande parte por descobertas e surpresas.



Monotipia sobre Cretone – Série Acteon – 66x72 cm



Monotipia sobre Cretone – Série Acteon – 66x72 cm

9 – Retorno aos Papeis – maiores formatos

Em sequência aos tecidos, retomei os papéis como suporte, desta vez em maiores dimensões, as mesmas utilizadas no cretone.

Levada às últimas consequências, a fragmentação da imagem terminou por elidi-la. Seu desaparecimento deixou-me em beco sem saída, visto não haver interesse de minha parte por um exercício no qual as questões que o motivaram não se colocassem.



Monotipia sobre papel – 66x72 cm



Monotipia sobre papel – 66x72 cm



Monotipia sobre papel – 66x72 cm

10 - As matrizes em relevos – madeira e linóleo

Experimentei o uso de pranchas de linóleo como suporte temporário para monotipias. Praticamente mantiveram-se todas as características do alumínio. Passei também a trabalhar sobre madeira, na tentativa de aproveitar a textura própria do meio. O modo de transferência da tinta da madeira para o papel divergiu muito pouco da monotipia sobre alumínio e linóleo; apenas nas regiões de entintagem mais leve os veios se apresentavam.

Isto redirecionou-me para a xilogravura e o linóleo que foram, nos anos setenta, meus princípios nas técnicas gráficas. Abertas as pranchas teriam na impressão seus signos gráficos somados aos sinais da monotipia, cumprindo o conceito definido por Kurt Wisneski como monoprint.

Para estes trabalhos de retomada do ato de gravar, retomei também a feitura de estudos prévios. Pequenas anotações ou elaborações mais cuidadosas foram utilizadas como referência para eles. A figura recuperada de sua destruição incorporou precisão e acidentes em nova organização ainda se definindo.

Apenas delineamentos de formas e golpes de ferramentas foram acrescentados às placas. Ainda as mais elaboradas não foram gravadas até estarem terminadas e prontas para edição como fim em si. Contudo, estas chapas se impressas normalmente são xilogravuras ou linóleogravuras que se sustêm, suportando edições consistentes como originais desdobrados. Transformam-se em monoprints, singularidades, pelos recursos aplicados na deposição e transposição da tinta ao suporte definitivo.



Xilogravura – Série Acteon – 25,5x32,5 cm

Existindo agora uma matriz, as variações de impressão recriam a imagem de forma irrepetível, mas garantem uma estrutura unificadora. Pela disponibilidade de precisão ou alteração de registro são possíveis as superposições de áreas entintadas parcialmente mais de uma vez, deslocamentos, sucessivas colocações e retiradas de tinta, tudo somado aos cortes e marcas da gravação em relevo e aos recursos da monotipia.



Monoprint – Série Acteon – 25,5x32,5 cm

Na imagem acima, uma impressão de azul leve, altamente diluído, colocado por rolagem e retirado parcialmente por trapos, foi recoberta por uma sobreimpressão em preto, com a matriz invertida, tratada na entintagem tal como a anterior. A nitidez da incisão é atenuada onde subjacente o azul e, aos meios tons ópticos do relevo agregam-se os esfumados criados pela retirada de tinta.



Monoprint – Série Acteon – 25,5x32,5 cm

Nesta variação foram três as passagens pela prensa. Na primeira, uma entintagem de azul extremamente diluído em solvente e em parte retirado, literalmente encharcou o papel, numa ação quase sem controle. Uma segunda prensagem em preto, também entintada e parcialmente retirada, foi feita com a primeira ainda molhada. Uma terceira impressão, desta vez manual, com poucas áreas de tinta colocadas a pincel, aplicada sobre as anteriores dispersões e somatórias depois de secas, completou a imagem.



Linoleogravura – Série Cães – 32x40 cm

Nas estampas seguintes, resultantes dos linóleos, a tinta foi aplicada como para uma impressão convencional e em seguida trabalhada como monotipia. Às luzes abertas por incisão são acrescidas as provenientes das limpezas parciais por trapos, estopas e solventes.



Monoprint – Série Cães – 32x40 cm

As matrizes de linóleo não diferem na impressão significativamente das madeiras, a não ser pela textura às vezes aparente e docilidade de corte, que permite o uso mais solto das linhas gravadas que se aproximam das retiradas por limpeza sobre a tinta já rolada.



Monoprint – Série Cães – 32x40 cm

A insistência na descrição de materiais, métodos e procedimentos, com o uso talvez abusivo dos verbos que designam as etapas do fazer, deve-se à intenção de expor o vínculo entre pensamento e forma. E uma forma visual é algo concreto que só pode ser resultado de um determinado proceder. Concretizar uma imagem é expor uma idéia que já nasce plasmada pela forma ao mesmo tempo em que a plasma.

Bibliografia Geral

ALBERTI, LEON BATISTA. *Da Pintura*. Campinas: Ed. Unicamp

ARENDET, HANNA – *Entre o Passado e o Futuro* – Perspectiva – São Paulo – 1997

BEGEMANN,HAVERKAMP - *Hercules Segers, The Complete Etchings*, Nijhoff, La Haye, 1973

BUTTI, MARCO - *Catálogo da Exposição Múltiplos* – Universidade da Amazônia – 2003

BUTI, MARCO, LETYCIA,ANNA (orgs) *Gravura em Metal*. São Paulo: Edusp, 2002

BRUNNER, FELIX. *A Handbook of Gráfico Reproduction Processes*. Teufen AR, Switzerland: Arthur Niggli, 1975.

CENNINNO, CENNINNO. *Il Libro Dell'arte o Tratatto della Pittura*. Milano: Lognesi, 1975

DWSON, JOHN. *Guia Completa de Grabado e Impression*, Madrid: H Blume Ediciones, 1982.

ESPAÑA, JOSÉ – *Breviário de Leonardo da Vinci* – El Ateneu , Buenos Aires, 1943

EICHENBERG, FRITZ. *The Art Of The Print*. New York: Harry N. Abrams, 1976

FERREIRA, ORLANDO DA COSTA. *Imagem e Letra*. São Paulo-SP: Melhoramentos, Edusp, 1977.

KOSSOVTCH, LEON - LAUDANNA, MAIRA e RESENDE, RICARDO - *Gravura Brasileira São Paulo*: Cosac e Nayfi/Itaú Cultural, 2000

GOWING, LAWRENCE - *Hercules Segers Aquafortiste*, tradução francesa, revista

MARSH, ROGER. *Monoprint For The Artists*. Londres: Alec Tiranti, 1969

PIJOAN, JOSÉ. *História Del Arte. Barcelona*: Salvat Editores, 1971.

PLA, JAUME. *Técnicas Del Grabado Calcográfico*. Barcelona: Editorial Blume, 1977.

ROWLANDS, JOHN – *Hercules Segers, London, Scolar Press*, 1979

ROSS, JOHN / ROMANO, CLARE / ROSS, TIN. *The Complete Printmaker. New York*: Free Press, 1990.

SAFF, DONALD / SACILOTTO, DELI. *Printmaking: History and Process. New York*: Holt, Rinehart and Winston, 1978.