



UNICAMP

WILSON ROBERTO DA SILVA

PERMUTAÇÃO: EROS E THANATOS NA FORMAÇÃO DE UM IMAGINÁRIO EM GRAVURA.

CAMPINAS
2014



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

WILSON ROBERTO DA SILVA

PERMUTAÇÃO: EROS E THANATOS NA FORMAÇÃO DE UM IMAGINÁRIO EM GRAVURA.

Orientadora: Profa. Dra. Luise Weiss

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como
parte dos requisitos exigidos para obtenção
do título de Doutor em Artes na Área de
Concentração: Artes Visuais.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO WILSON
ROBERTO DA SILVA E ORIENTADA PELA PROFA.
DRA. LUISE WEISS.

Assinatura da orientadora

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Si38p Silva, Wilson Roberto da, 1966-
Permutação : Eros e Thanatos na formação de um imaginário em gravura /
Wilson Roberto da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Luise Weiss.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Estampagem (Trabalhos em metal). 2. xilogravura. 3. Luz. 4. Sombras e
sombreados. I. Weiss, Luise, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Permutation : Eros and Thanatos as forming agents of an imaginary
with engraving

Palavras-chave em inglês:

Blanking (Metal-work)

Woodcut

Light

Shades and shadows

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes

Banca examinadora:

Luise Weiss [Orientador]

Marcio Donato Périgo

Ivanir Cozeniosque Silva

Norberto Stori

Eduardo Cunha Farias

Data de defesa: 27-03-2014

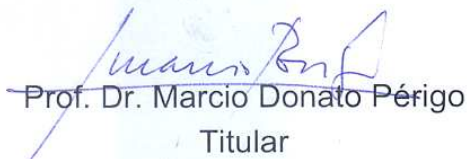
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Wilson Roberto da Silva - RA 096055 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



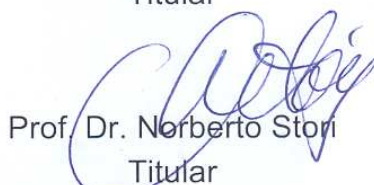
Profa. Dra. Luise Weiss
Presidente



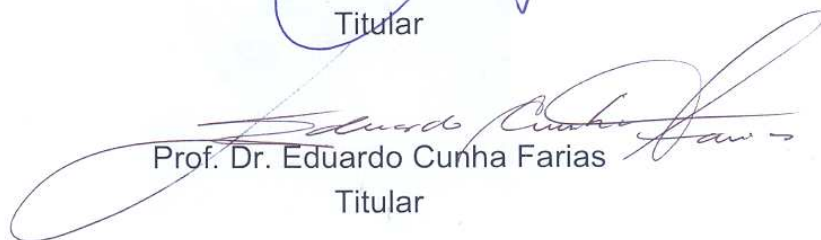
Prof. Dr. Marcio Donato Périgo
Titular



Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva
Titular



Prof. Dr. Norberto Ston
Titular



Prof. Dr. Eduardo Cunha Farias
Titular

RESUMO

Esta tese é resultado de uma pesquisa iniciada no mestrado e consiste na produção de estampas predominantemente provenientes de matrizes de gravura em metal e xilogravura, gravadas para serem capazes de permutar suas formas entre elas separadamente e formar combinações complementares, híbridas e aleatórias resultantes do processo de impressão.

O principal objetivo é obter o maior número possível de estampas diferentes de um conjunto de matrizes e com isso, não só conciliar visualmente erotismo e anatomia humana na gravura, mas também ressaltar a variedade, como atributo dos organismos que se reproduzem sexualmente e perecem, para dar início a um novo ciclo.

PALAVRAS CHAVES

Gravura em metal, xilogravura, impressões coloridas, permutas, Eros, Thanatos, luz, sombra.

ABSTRACT

This thesis is the result of a research started in the master's program and consists of the production of prints mainly from etching plates and woodcut, carved to be able to permute its shapes among them separately and create complimentary, hybrid and random combinations resulting from the printing process.

The main goal is to obtain the largest possible amount of different prints from a set of plates and, with that, not only visually conciliate eroticism and human anatomy on the engraving, but also highlight the variety, as an attribute of the organisms that reproduce sexually and perish, in order to initiate a new cycle.

KEYWORDS

Etching, woodcut, color prints, permutation, Eros, Thanatos, light, shade

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
PERCURSO DA PESQUISA.....	6
Estudo de anatomia e a busca por uma poética do fazer.	
A APARÊNCIA DA IMAGEM.....	35
Relação entre o erotismo, a anatomia e o Grotesco.	
VIDA E MORTE METAFÓRICA.....	53
Eros-Thanatos como forças construtoras de claridade e sombra na gravura e nos ciclos da imagem.	
CICLOS DE GRAVAÇÃO E IMPRESSÃO.....	75
Um estudo multiplicador de formas pela cor	
ENCERRAMENTO.....	118
Eros e Thanatos entre cores texturas e movimento	
REFERÊNCIAS.....	121
BIBLIOGRAFIA	123

Este trabalho é dedicado a Dorival Caymmi. (em memória)

AGRADECIMENTOS

À minha família, amigos, orientadores e professores que contribuíram com minha formação artística.

INTRODUÇÃO

Antes de qualquer coisa é necessário posicionar ao leitor sobre os motivos a partir dos quais a gravura foi escolhida como meio preferencial da tese, em detrimento de outros, que poderiam expressar a corporeidade no espírito de nosso tempo com o mesmo, ou talvez maior vigor poético.

Dentre todos os meios expressivos postos à disposição pelas Artes Visuais, gravura é considerada um meio intermediado, porque em relação à pintura, escultura ou desenho, cujo ato revela de imediato o fruto da ação, na gravura há dois móveis, quais sejam: a matriz e a estampa.

É necessário somente que tenhamos uma base sobre a qual possamos intervir para reproduzir, o contato é direto e o autor produz algo que pode se multiplicar sem muitos filtros, configurando-se a princípio, num meio válido não só para estudar o corpo humano, como também algumas possibilidades de fundir dois ou mais “corpos” (matrizes e impressões) independentes e aparentemente díspares numa só imagem. Não há como sobrepor duas pinturas, esculturas ou desenhos diferentes e obter uma terceira imagem auto reproduzível.

Entretanto pintura, desenho e escultura não foram preteridos na pesquisa, ao contrário, tiveram papel relevante por seu aspecto construtivo, uma vez que a cor como elemento primordial de linguagem da pintura, a linha e o claro-escuro do desenho e a terceira dimensão da escultura, permeia gravação e impressão, como também porque formam uma rede de criação bastante utilizada ao longo da história da arte, demonstrando vigor para fornecer sustentação a todas as formas de expressão visual, sejam elas tecnológicas ou não.

Todos estes elementos de linguagem estão presentes nos estudos de anatomia, elaborados a partir de peças anatômicas genuínas e estruturados para consolidar em minha memória, o máximo possível da topografia do corpo humano e suas partes, através da elaboração de modelos reduzidos em 3ª dimensão de ossos e músculos num todo, prolongando assim o contato entre a anatomia humana e eu.

Desenho, pintura e escultura estiveram presentes também na busca por uma poética que pudesse unir visualmente elementos não só antagônicos como de difícil abordagem conceitual, como a sexualidade e a morte, expressas sob o signo de Eros e Thanatos e ainda que a ênfase esteja em gravura, os meios adjacentes tiveram uma importância crucial na consecução da pesquisa.

A corporeidade nas gravuras se expressa, sobretudo pelo que há de incorporal nas escolhas dos meios de gravação, onde predominaram incisões diretas (ponta seca, buril, maneira negra, xilogravura) em relação às indiretas (água-forte e água-tinta), nas quais em ambas, é pelo vazio proporcionado pela subtração de matéria da base, ora isolando a tinta no relevo ora a incorporando no baixo relevo é que surge a estampa, dando outra corporeidade aos sinais gravados que antes disso, permaneciam vazios e, portanto aptos a conter.

A estampa como entendimento sedimentado em imagem será por esta razão, encarada aqui como objeto visual, tanto quanto o é qualquer imagem, não só porque em ambos os casos, aquele que observa tende a preencher qualquer lacuna de sentido com algum, diverso da superficialidade inerente à imagem, mas também porque delimita o campo dela e do texto, como territórios a partir dos quais emerge um imaginário, nada mais.

Isto dito torna mais simples desenvolver o texto, porque deste modo o leitor fica esclarecido que as possíveis menções acerca de áreas do conhecimento extrínseco à de concentração desta pesquisa, serão sempre sob a ótica de quem produz o objeto visual e a argumentação que daí decorre, não pretende fazer qualquer inferência ao que lhe é extrínseco, mas antes aproveitá-los para construir reflexão e um imaginário em gravura.

Mas o que seria Eros e Thanatos presentes no título? Existem muitas versões (Mitológicas, Órficas e Filosóficas) a respeito da origem destas forças primordiais, mas consta segundo a versão de Hesíodo (750 e 650 a.C.) em sua Teogonia, que Eros, Nix (noite) e Érebo (escuridão profunda) são filhos de Caos, proveniente da cisão (reprodução assexuada) deste último, ainda conforme esta, os gêmeos Thanatus (morte) e Hipnos (sono) são filhos de Nix, oriundos de reprodução assexuada, enquanto em outras, ambos são filhos de Nix e Érebo.

Muito bem, estas forças primordiais estão presentes no delicado equilíbrio do ciclo vital distribuídas em tudo que existe no cosmo, dentro do qual Eros corresponde ao papel coordenador e unificador dos elementos, promovendo estabilidade, em equilíbrio com Thanatos, que promove a aniquilação e torna possível o ressurgimento do ciclo da vida.

Tomemos como exemplo a alimentação, capaz de fornecer energia vital para que possamos obter força para produzir, reproduzir e pensar, ela não se dá sem a presença da aniquilação da vida, seja ela animal ou vegetal, ou mesmo o processo de decomposição orgânica, que fornece a uma infinidade de organismos vivos, a possibilidade de sobreviver a partir da matéria morta. É importante no caso desta tese, ressaltar que Eros e Thanatos são ao mesmo tempo forças arquetípicas ligadas à constituição do cosmos e atributos da Linguagem das Artes Visuais e por isso influem na construção do microcosmo do objeto visual.

Praticamente todas as formas de expressão oferecem tradução às percepções visuais do claro-escuro, das cores, das linhas, com massas, com véus, com texturas e com volumes, a gravura em particular, os representa, através das dualidades entre matriz e estampa, do relevo e do sulco, do profundo e do superficial, do cheio e do vazio, do preto e do branco, da sombra e da luz, como oposições geradoras de reflexão e de forma, onde os instintos de aniquilação e criação se convertem em vocábulos de poética visual.

Os meios tons como resultados da prevalência maior de um ou de outro, é na estampa, o elemento que permite visualização de um tom mais claro ou mais escuro e por conseqüência de uma forma, afinal os opostos precisam permutar, do contrario ambos permaneceriam o que são e nada seria construído como veremos mais a frente.

O mesmo ocorre com cor, não só pelo seu aspecto distintivo e embora ligado ao ciclo de gravação, pertencente a outro ciclo, conhecido como o da impressão, mas mais precisamente porque neste momento, o vazio produzido pela gravação em alto ou baixo relevo, terá a função de isolar no primeiro caso e conter no outro, a tinta colorida que será transferida para o suporte, já como outra espécie de existência ao intuito inicial da gravação (vida e morte metafórica).

Por fim, em razão das normas para a homologação, este volume difere daquele apresentado à banca, nos quais havia três tipos de papéis diferentes, primeiro o Sulfite 90g, destinado à impressão das páginas de texto corrido, escolhido em razão de que para o propósito do trabalho, não havia motivo para ele estar em um papel de qualidade superior como é o papel Offset alta alvura 120g., destinado à impressão de folhas que continham texto e imagem e que não ofereceram perda significativas de definição, em relação à reprodução de algumas estampas, que perderiam muito em qualidade, caso não fossem impressos em Papel Fotográfico Glossy Dupla Face, 155g.

Estas opções foram norteadas pelo potencial que cada papel tinha de reproduzir aquilo que está impresso na estampa oriunda da pesquisa com gravura, mesmo a composição do volume entregue à banca, mistura formato horizontal A3 com o vertical A4, propunham ampliar o tamanho das imagens, bem como facilitar a visão de conjunto dos ciclos, pois em alguns casos, as folhas podiam ser abertas em forma de janela, permitindo a visão de duas, três até quatro páginas abertas ao mesmo tempo, ressaltando meu objetivo de demonstrar, como a permuta foi capaz produzir imagens diferentes.

A descrição acima parece meramente técnica, mas observem que os volumes apresentados à banca, passaram pelo mesmo processo de busca por uma poética do fazer e pela mistura de opostos, semelhantes à pesquisa com gravura aplicada e ainda que sua função principal fosse reproduzir e explicar a pesquisa, construí o corpus da tese aos poucos ao descobrir dentre alguns, qual papel e quais imagens deveriam ser impressas em tal e qual, ou nos formatos A3 ou A4 na horizontal ou vertical.

Quando uma imagem estiver acompanhada de seu detalhe, ela assim estará para ressaltar a forma, os tons, as texturas, a claridade, a escuridão ou a genealogia da construção da imagem, e com isto sugerir a presença de Eros e Thanatos entre cores, texturas e movimentos, proveniente da gravação e da sobreposição de finas películas de tinta.

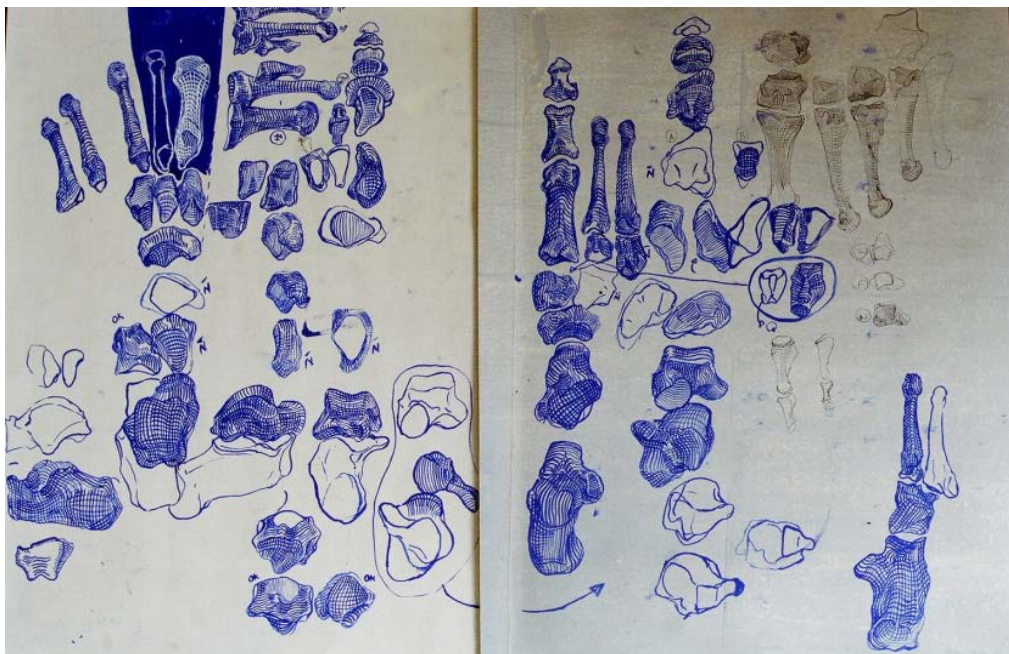
PERCURSO DA PESQUISA

Estudo de anatomia e a busca por uma poética do fazer.

Há quase doze anos a anatomia vem sendo uma fonte de pesquisa importante dos meus estudos da forma; concluído durante o quinquênio 1995 – 2000 no laboratório de Morfologia da Universidade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo; resultou num conjunto de mais ou menos 300 desenhos.

É importante esclarecer que o processo de dissecação propriamente dito foi executado pela Profa. Dra. Mirna Duarte Barros, Bióloga por formação e a quem competia por lei, manipular esta espécie de material didático, eu a observava a partir de fragmentos de peças anatômicas de diferentes corpos, para depois desenhá-las à linha na parte e no todo como meio de fixar o volume específico de cada parte dentro de seu conjunto, utilizando a cor para distingui-las no todo.

Para prolongar os estudos com anatomia humana, modelei em argila, a maioria dos ossos e músculos do corpo humano através dos desenhos, enquanto não conseguia solucionar de qual maneira a anatomia humana poderia ser inserida como gravura.

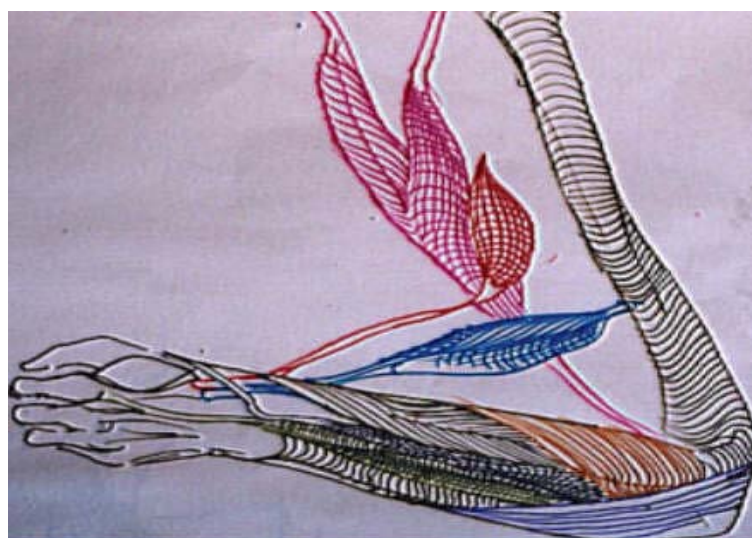


SILVA, Wilson R. *Desenho dos ossos do pé*. 1999. Guacche azul e Caneta esferográfica preta s/ Papel Canson preparado p/ ponta de prata. 60,0 x 96,0 cm.

SILVA, Wilson R.
*Desenho da peça anatômica do
 braço sem dissecação.* 1999.
 Caneta hidrocor s/ papel jornal
 60,0 x 48,0 cm.



SILVA, Wilson R..
*Desenho da peça anatômica do
 braço com os músculos do
 úmero dissecados.* 2000.
 Guache colorido s/ Papel
 Canson. 60,0 x 48,0 cm



SILVA, Wilson R.
Desenho de vértebras torácicas.
 1998.
 Caneta esferográfica e ponta de
 prata s/ Papel Canson
 preparado para ponta de preta.
 60,0 x 48,0 cm



SILVA, Wilson R. *Modelo reduzido do corpo humano*. 2000. Borracha de silicone para os músculos e resina de acrílico para os ossos. 80,0 x 40,0 x 9,0 cm.



A partir dos moldes feitos em barro foram feitas cópias em gesso, resina de acrílico para os ossos e borracha de silicone para os músculos.

SILVA, Wilson R..
Cópia dos fêmures e da bacia.
1998. Resina de acrílico,
gesso e argila
20,0 x 4,0 x 4,5 cm.



SILVA, Wilson R. *Molde da 5ª
vértebra cervical.* 1999.
Argila 3,0 x 3,5 x 1,5 cm.



SILVA, Wilson R.
Molde das tíbias e das fíbulas
1998. Argila 17,0 x 4,0 x 4,0 cm.



Ao mesmo tempo em que desenvolvia os estudos com anatomia, produzia também gravura e neste campo, experimentava como compatibilizar a temática da anatomia com ela.

Inicialmente experimentei estabelecer relação entre o movimento corporal da capoeira, porque além de ser uma ação do corpo, se coadunava com a noção de jogo, essencial nas cartas de baralho, que insistiam em aparecer nas primeiras estampas, tornando-se por esta razão, dignas da minha atenção e onde identifico hoje, o fio condutor e norteador da minha pesquisa, no que tange às permutas entre matrizes, como um dos principais objetivos.

SILVA, Wilson R.
Valete dos seis. 1997
Litografia - lápis
litográfico e fotocópia
de um desenho dos
ossos do pé e dos
movimentos de um
ataque e uma defesa
da capoeira. Papel
Canson e Opaline
Nacional.
Uma variação de cor.
Papel jornal.
3 cores
42,0 x 60,0 cm.





SILVA, Wilson R. *Hálibido real*. 1999. Xilogravura de fio. Papel Arroz japonês, Sulfite e Vegetal. 2 cores. 91,0 x 41,5 cm. Sem edição.



Prova de cor utilizando tinta azul, sobre Papel Color Plus Azul e verniz transparente.



Prova de cor em papel Color Plus verde, com impressão em vermelho e dourado

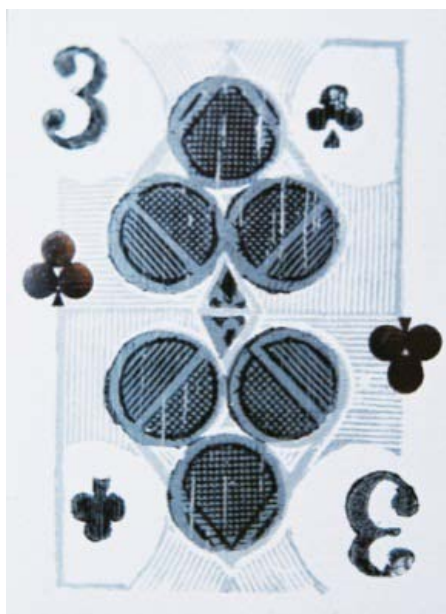
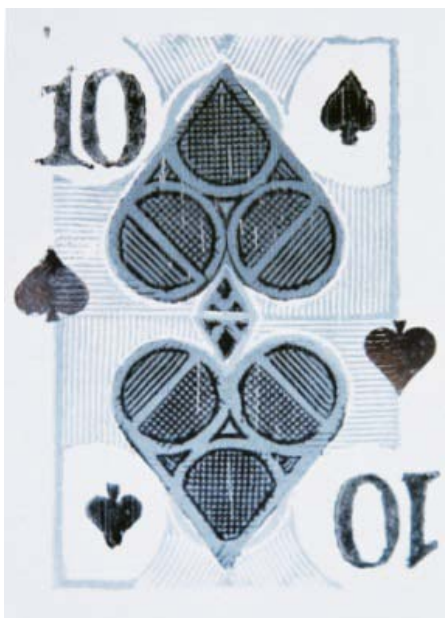
Observe estas cartas do Rei Azul e do Rei vermelho, atente para este último, a intenção era explorar como a ordem de impressão das cores, associada à gravação de uma forma ambígua na matriz, a um só tempo complementar e distinta pela cor; no exemplo abaixo, a simples troca de cor e a inversão da ordem de impressão, matriz do azul entintada com vermelho e impressa antes da matriz do vermelho que foi entintada com a azul e impressa por último,



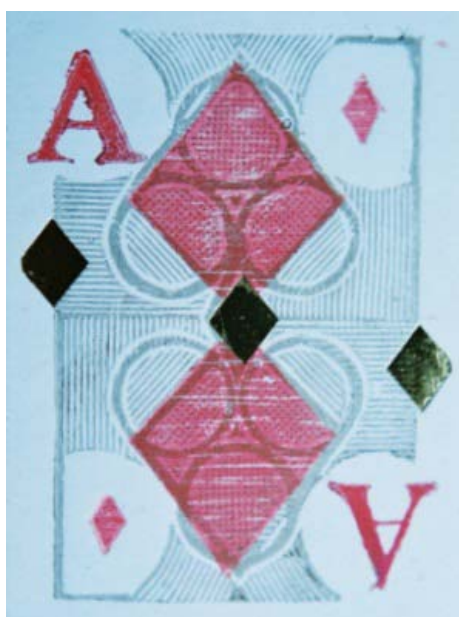
SILVA, Wilson R. *Cartas de baralho*. 1996 -1997. Xilogravura de topo 3 cores. Papel Triplex, 280 g. 6,3 x 9,7 cm. Edição média de 9 provas.



Quando fiz isso, trouxe a aparência da gravação da matriz da figura do Rei vermelho que era complementar para a dominante, possibilitando a 4ª imagem, a partir de três matrizes. Nas cartas sem figuras, me aprofundi mais em como produzir uma gravação capaz de complementar outras, assim, produzi cinco matrizes e obtive quatro impressões em duas cores para quatro naipes diferentes, porque a matriz da cor prata, por sua forma, complementa todos os naipes e são as cores a distinguir, quando o natural seriam gravar duas para cada naipe totalizando oito matrizes, duas para cada impressão



SILVA, Wilson R. *Cartas de baralho*. 1999 -2000. Xilogravura de topo 3 cores. Papel Triplex, 280 g. 6,3 x 9,7 cm. Edição média de 9 provas. Acabamento de *Hot stamping* nos nipes.



Foi a partir desta experiência que pude verificar como a cor, a ordem de impressão e a gravação poderiam ampliar as possibilidades de imagem para, a partir de então transpor este raciocínio para o âmbito de pesquisa como um todo e com isto obter a maior variedade possível a partir de um conjunto aparentemente “restrito” de matrizes.

Além disso, procurei experimentar como a maneira negra, na crueza de seus meios, pode auxiliar na construção da imagem de um modo que não lhe é peculiar e gerar meios tons sem o auxílio do brunidor, para tanto consideremos o instrumento de construção de maneira negra, chamado “*berçau*”, sua natureza é micro pontilhar uma superfície uniforme e enegrecer uma área, a forma do instrumento em si não é propício ao desenho, não é o instrumento que desenha, no entanto, experimentei construir forma já com o berço e ainda que o desgaste da gravação comprometesse a profundidade da escuridão, pressupus que poderia obter tons em áreas gravadas de forma mais tênue.



Imagem do instrumento



Cruzamento de texturas do “*berçau*” com meios tons até o preto.

Obtive imagens que não necessariamente espelham o instrumento, isto é, formas geométricas simples: triângulos, quadrados e especialmente curvas.

As três imagens da próxima página são provas oriundas do primeiro ciclo de gravação e impressão usando três matrizes, a partir das quais obtive quinze provas únicas em cinco cores, que só não foram editadas por conta da inexperiência com impressão em tamanhos tão grandes.



SILVA, Wilson R.
Luz do sol. 1997.
 Prova Única
 Gravura em metal -
 maneira negra. Papel
 Fabriano 100%
 algodão.
 5 cores
 90 x 60 cm



SILVA, Wilson R.
Sombra e penumbra.
 1997. Prova Única
 Gravura em metal -
 maneira negra.
 Papel Fabriano 100%
 algodão.
 4 cores
 90 x 60 cm



SILVA, Wilson R.
Eclipse. 1997.
 Prova Única
 Gravura em metal -
 maneira negra.
 Papel Fabriano 100%
 algodão.
 4 cores. 90 x 60 cm

Apesar de naquele momento enfrentar problemas para manter as cópias estáveis, a capoeira como base para a representação da anatomia era minha principal preocupação, pois ela demonstrava ser menos universal e estava distante da compreensão dos elementos com os quais me atinha em gravura naquele momento, quais eram: oposições gravadas na matriz construíam uma imagem e necessitavam de um equivalente menos específico (capoeira), capaz de permitir o estudo de anatomia e a ampliação do meu imaginário.



(relevo/baixo relevo) – foto microscópica da matriz de cobre gravada com buril por baixo e ponta seca por cima.

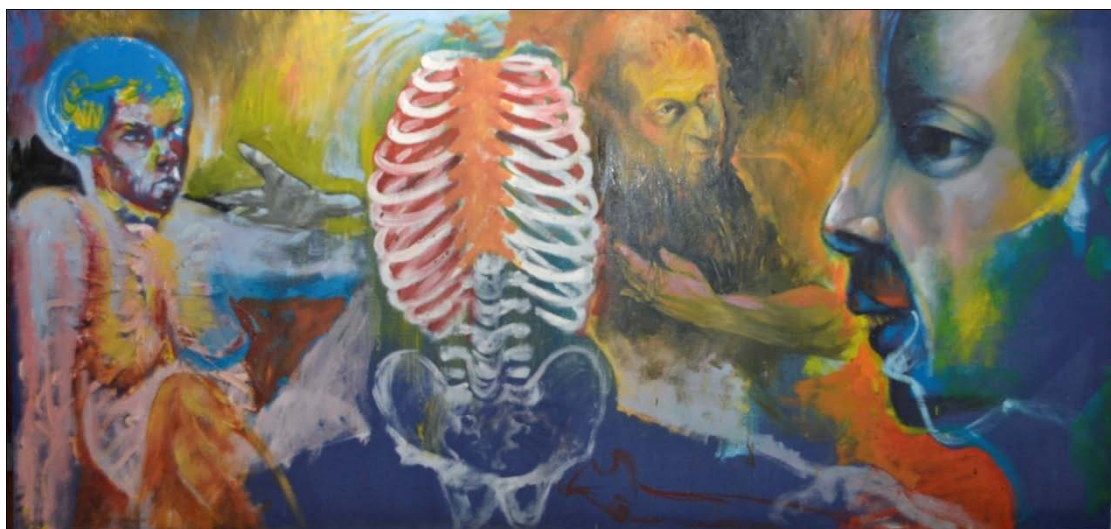
MATRIZ - SUBTRAÇÃO



IMPRESSÃO – ADIÇÃO

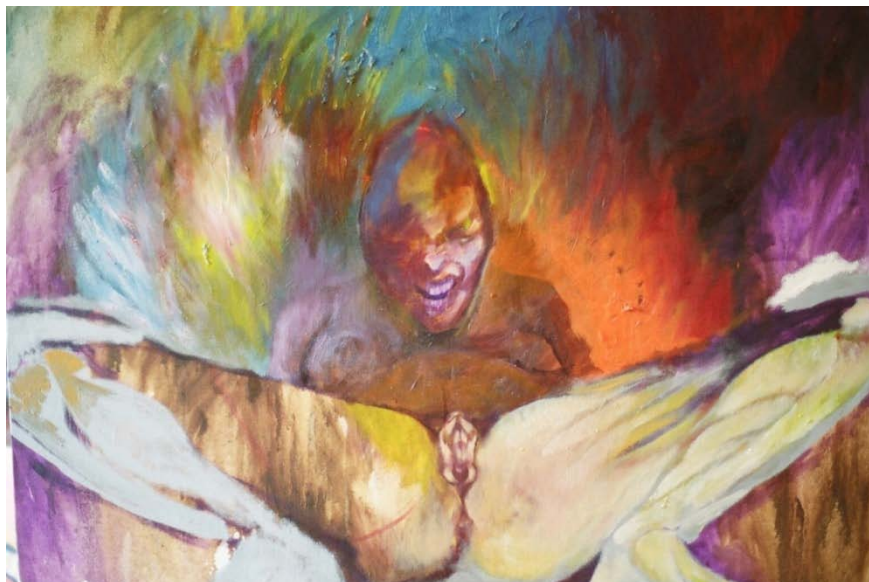
(relevo/baixo relevo) – foto microscópica da impressão de matriz gravada com água-forte sobre papel Hanne- Mühle

Em 1999 recebi a visita do Prof. Dr. Eduardo Cunha Farias, profissional formado em medicina dedicado ao ensino e à pesquisa com cores na natureza, principalmente no Instituto de Ciências Biomédicas da USP (ICB), tem carreira como artista plástico com ênfase nas cores e naquela ocasião, observando minhas pinturas e gravuras, sugeriu-me trabalhar com erotismo e anatomia, foi diante disso que a pintura tornou-se útil à pesquisa, pois antes de lançar o erotismo aliado à anatomia na gravura, experimentei estes temas na pintura para observar o resultado instantaneamente, mesmo que nem todas elas proporcionassem o mesmo grau de imediatismo na solução da imagem e da compreensão da cor. (ver pág. 25, 26 e 27)



SILVA, Wilson R. *Fausto*. 1998. Óleo sobre tela azul. 190 x 91 cm.

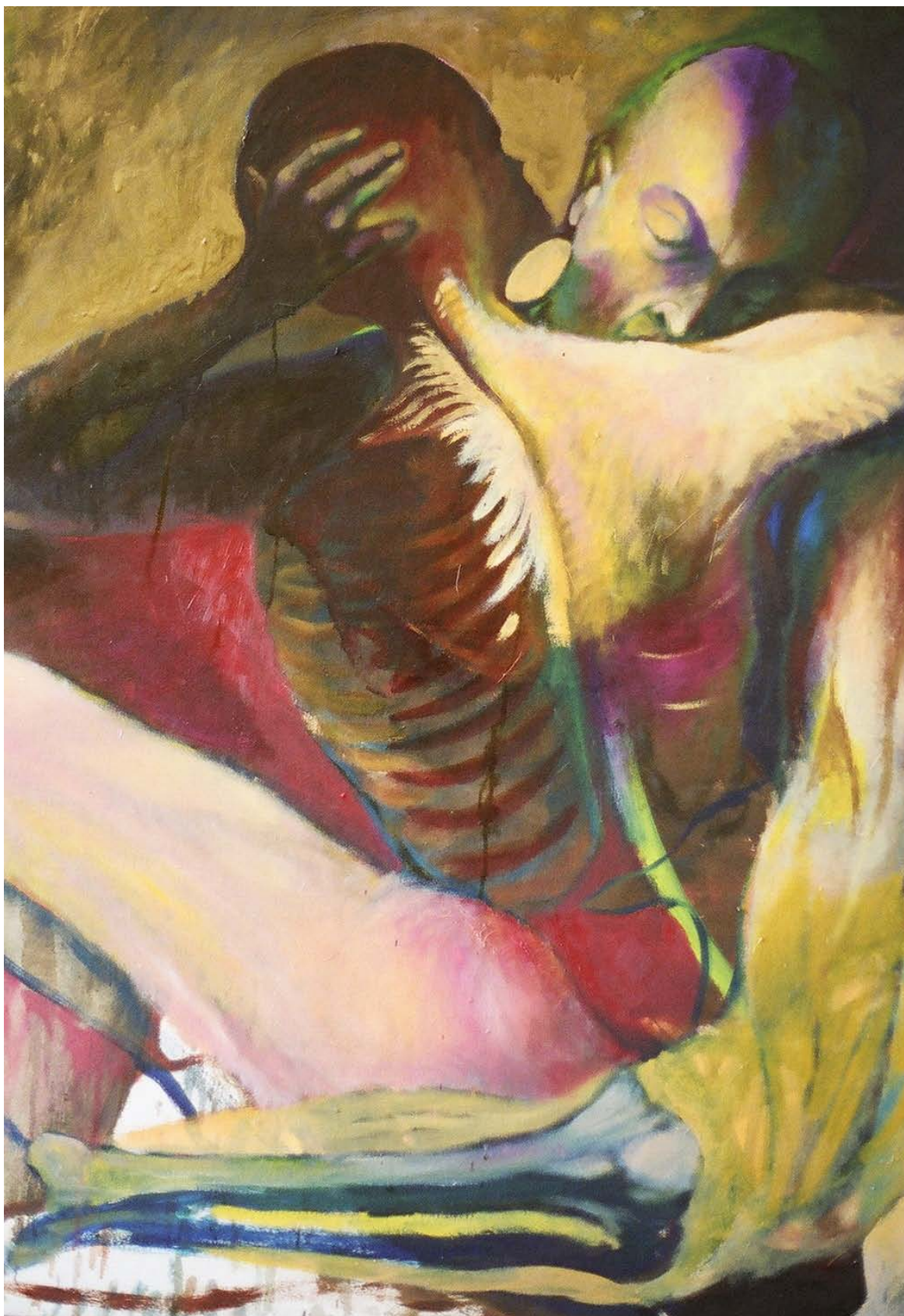
SILVA, Wilson R. *Pomba gira*. 2007. Óleo sobre tela branca. 80 x 100 cm.



SILVA, Wilson R. *Baba elônia*. 2000. Óleo sobre tela branca. 120 x 101 cm.

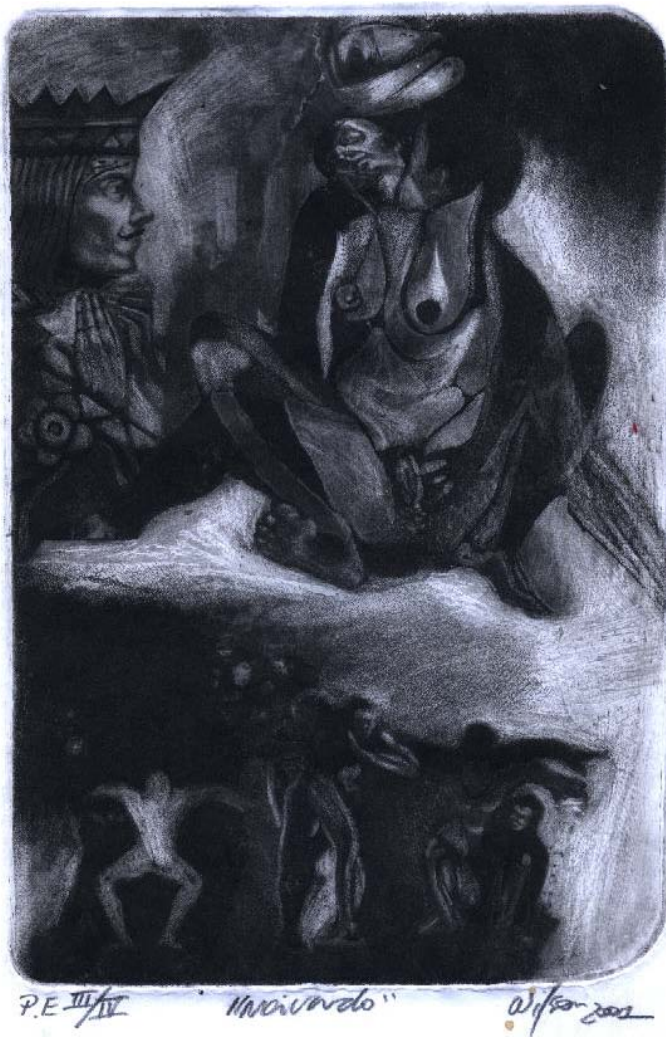


SILVA, Wilson R. *Excitação pela tez*. 1999. Óleo sobre tela branca. 120 x 101 cm.



Após as pinturas, fui introduzindo o erotismo como um ato do corpo capaz de fornecer maior universalidade ao estudo anatômico em gravura, mas sem prescindir de todo da capoeira, que paulatinamente foi cedendo espaço na composição, em razão da diminuição da minha relutância em unir numa mesma imagem elementos de erotismo e de lembrança da morte.

SILVA, Wilson R. *Noivado*. 2000 - Gravura em metal: Maneira negra e água-tinta s/ Papel Hanne-Mühle. 1 cor. 21,0 x 29,7 cm.



SILVA, Wilson R. *111*. 2001. Xilogravura de fio em compensado s/ Papel Sulfite. 1 cor. 112 x 40 cm.

Após estas imagens sentia-me mais seguro quanto ao aspecto poético delas, mas restava entender como seria possível ampliar as possibilidades da imagem colorida em gravura, uma vez que tradicionalmente, quando elaborada para ser impressa seriada, ela provém independente da técnica, da combinação de duas ou mais matrizes com imagens complementares, cada uma delas estruturada para formar uma imagem, sozinha cada qual será repetitiva ou incompleta, em razão dos cheios e vazios que predominam em uma ou em outra matriz de cada cor.



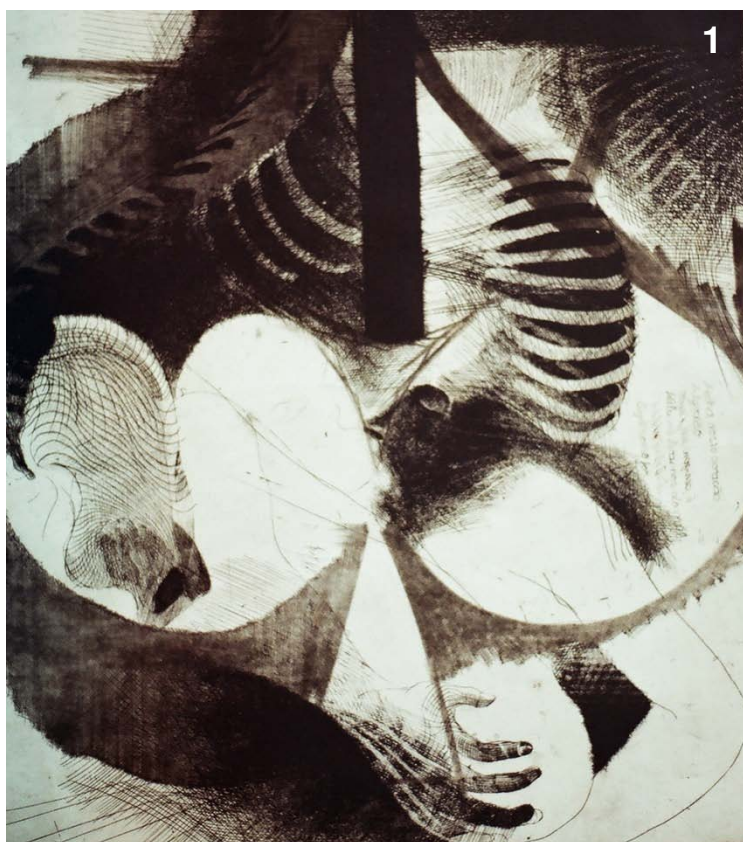
Observe como nas imagens acima há pouca alteração de imagem, em relação às imagens abaixo.

Fica evidente que as imagens são complementares, variando somente nos cheios e nos vazios.



SILVA, Wilson R. *Baião de três*. 2001. Xilogravura de fio s/ couro sintético 3 cores e Papel Sulfite (2 cores). 107 x 73 cm. Sem edição

Daí surgiu a idéia cujo embrião já estava presente na imagem do primeiro ciclo de gravação e impressão (ver pág.15.), que era sobrepor imagens diferentes numa mesma estampa, adaptando-as inicialmente pela correlação de tamanho na vertical ou horizontal.



1ª Prova de Estado

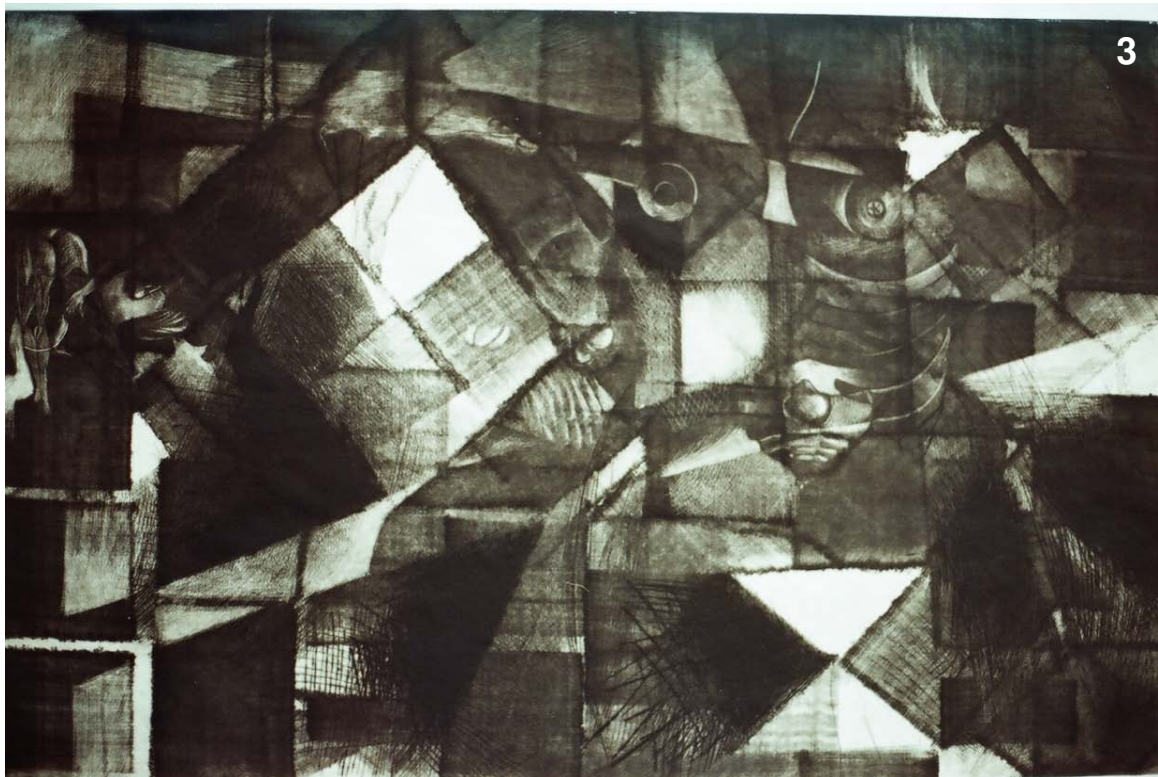


2ª Prova de Estado

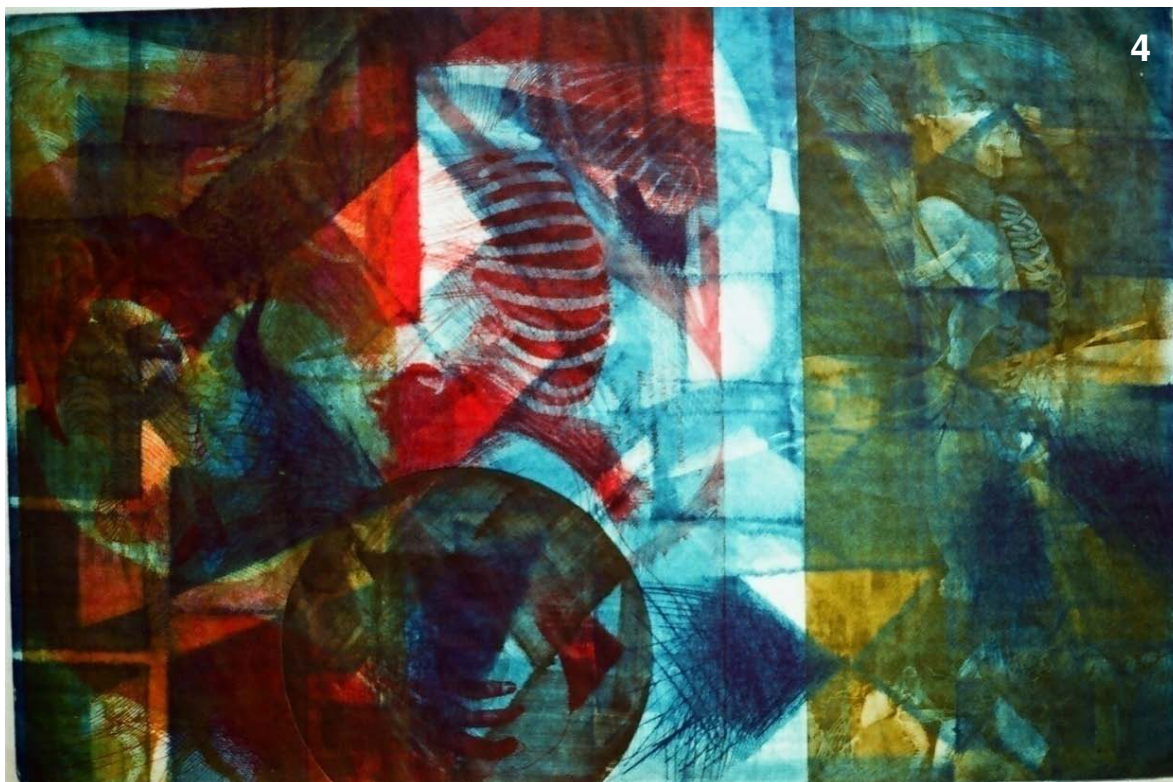
Observe as imagens 1, 2 e 3 (acima e próxima página), todas elas estavam no máximo em 2º estado, já que no primeiro ciclo e como consequência da pouca experiência com impressão de matrizes grandes, elas foram se desgastando pelo excesso de provas de teste, inviabilizando a constituição de uma edição estável, ainda que mínima e quando todas foram sobrepostas numa mesma impressão, a densidade da imagem ficou aquém do que eu ansiava para ela (ver fig. 4, pág.23).

Após este segundo conjunto de provas de cor em segundo estado um novo ciclo de gravações foi realizado em duas das três matrizes que compunham o conjunto (ver fig. 5 e 6, pág.24) , para aumentar a intensidade das cores e por consequência da forma.

2ª Prova de Estado (edição de 9 provas)



Abaixo vemos a união das matrizes 1, 2 e 3, construídas como monocromáticas dando forma a outra gravura colorida, proveniente da permuta aleatória entre elas na impressão, originando a quarta imagem (fig.4).

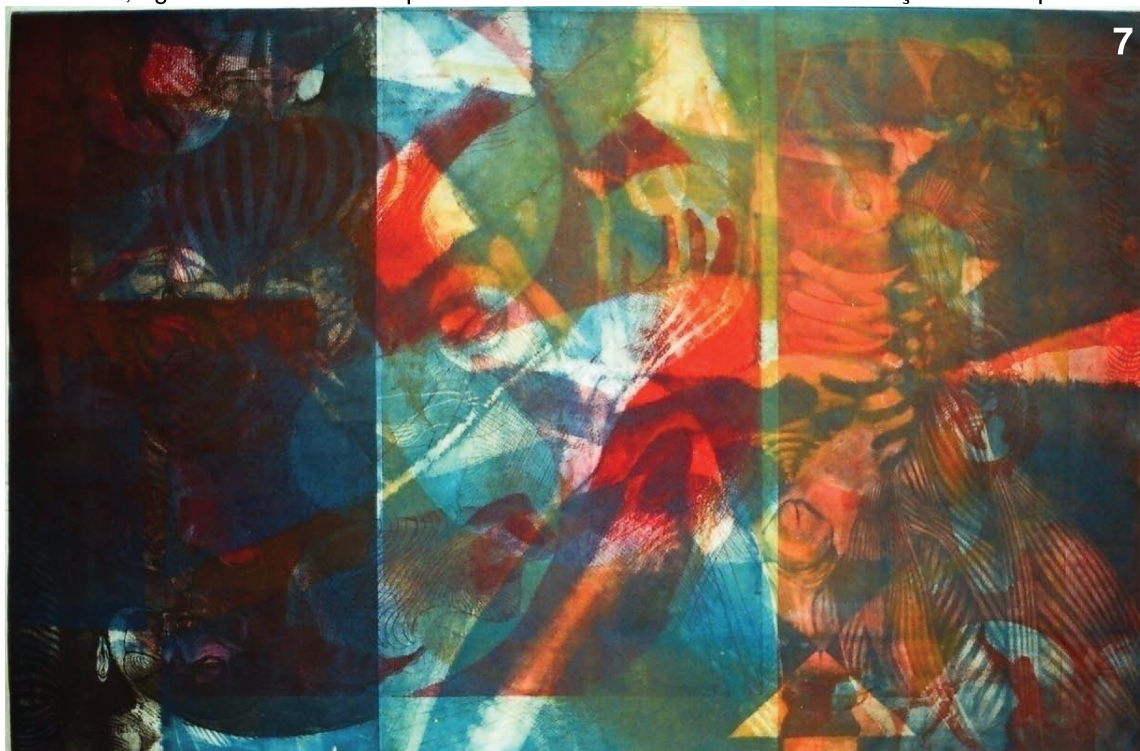




Observe que na regravação, algumas áreas das matrizes permaneceram inalteradas em relação ao estado anterior de gravação, já desgastado.

Ainda não havia nenhuma edição para contrabalancear o predomínio das Provas únicas e um pouco mais experiente em impressão conseguiu a primeira edição de quatro provas utilizando duas matrizes com estados atualizados (ver fig. 5 e 6) e uma em 2º estado (ver fig.1, pág. anterior), sobrepostas numa só impressão. (ver fig.7)

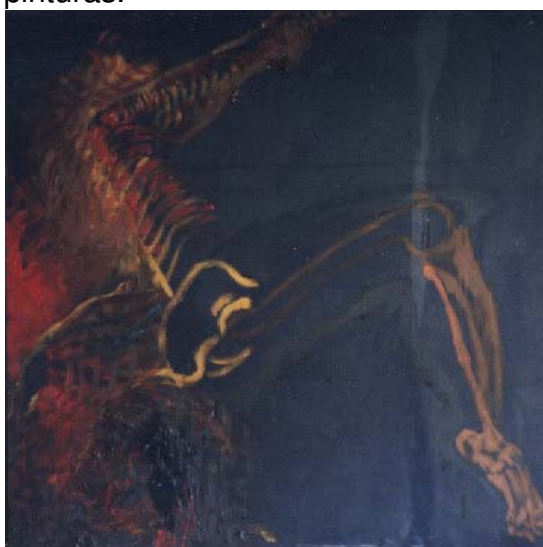
SILVA, Wilson R. *Carnaval*. 2001. Gravura em metal: Maneira negra, ponta seca, água-forte, água-tinta e buril s/ Papel HanneMülle. 100 x 70 cm. 4 cores Edição de 4 cópias



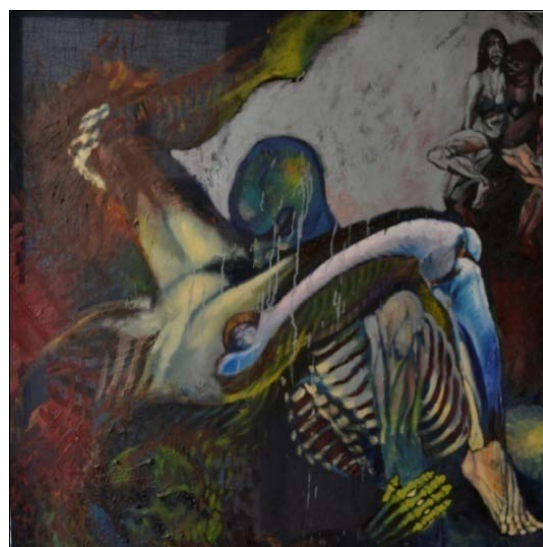
Todo este processo de pesquisa resultou numa dissertação de mestrado defendida na Unesp, intitulada: “Gravura: Dissecações, resíduos e alguns atos do corpo.”, concluída durante o biênio 2000 – 2002 sob a orientação do Prof. Dr. Norberto Stori e ainda que Eros e Thanatos já fossem visíveis nas estampas, naquela ocasião, a anatomia e a gravura com as dificuldades inerentes aos processos de ambas e o desenvolvimento delas nas Artes Visuais, eram os objetos que a minha experiência poderia abarcar.

Desde 2002 quando conclui o mestrado, até minha entrada no programa de Pós Graduação da Unicamp em 2010, procurei não só refletir sobre todo este processo e o que faria com ele, como também procurei equilibrar minha atuação em pintura e escultura, porque desde o início, percebi que elas complementariam minha compreensão de gravura, além de contribuir nas minhas soluções visuais.

Uma das principais distinções da gravura em relação à pintura é a instantaneidade, mas isto não significa que sua finalização enquanto imagem se dá instantaneamente, algumas imagens demandam mais reflexão, diversas tentativas, sobreposições de camadas de tinta que anulam concepções anteriores, da mesma forma que a gravura, só que na pintura, este processo histórico de construção só pode ser reproduzido pela fotografia e não gera várias pinturas.



SILVA, Wilson R. *Sem título*. 1998.
Óleo sobre tela azul. 117 x 113 cm.



SILVA, Wilson R. *Manga*. 2003.
Óleo sobre tela azul. 117 x 113 cm

A pretensão era simplesmente pintar independente de solucionar a imagem instantaneamente, a reflexão sobre ela, seria fruto do meu desenvolvimento como pessoa e como produtor de objetos visuais.

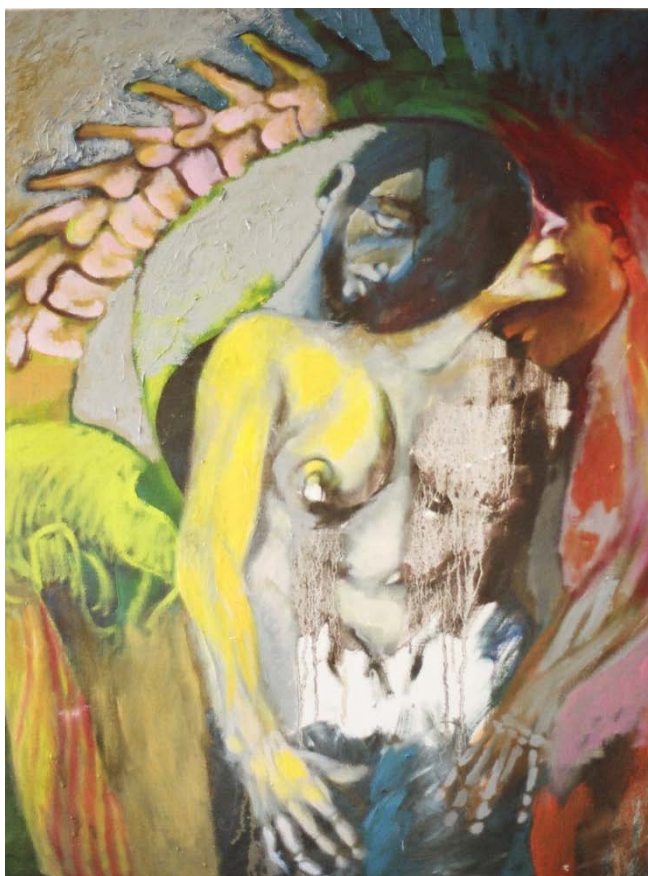


1998.
SILVA, Wilson R. *Exú caveira*. Óleo sobre tela azul. 117 x 113 cm.
2008.





1998.
SILVA, Wilson R. *Triângulo eclipsado*. Óleo sobre tela branca. 112 x 80 cm.
2007.



Os experimentos no campo da forma em terceira dimensão presente no estudo de anatomia foram transpostos para gravura após a conclusão do mestrado, quando atinei para o fato de que a forma da pedra e sua superfície (perfis), induzem uma imagem a ser esculpida, colaborando, portanto, com a capacidade de interpretá-las ainda no seu estágio imanente, que mais à frente veremos aplicadas à gravura em relação a uma base plana (ver pag. 59, 60 e 61), e que aqui ressalto, o quanto é possível manter intacto na escultura, os perfis da pedra que podem comunicar por si só e desenvolver com isto, minha capacidade em entender os enunciados da base, bem como ocorreu com alguns passos de execução, dos quais restaram vestígios de ciclos anteriores e representar no objeto, aquilo que Focillon (1983, p.77) denomina de “*genealogia da forma*”.

Observe que este rosto é apenas um relevo sobre uma imagem que esteve imanente na pedra



SILVA, Wilson R. *Coxinha*. 2008. Escultura s/ Pedra sabão
26x19x10 cm



Observe que todas as esculturas apresentam partes de seu perfil preservados e que, em especial na imagem à esquerda, podemos ver no perfil frontal uma perna latente, que foi deixado intacta, para não só exibir a genealogia da forma como também, ressaltar os enunciados da base.



SILVA, Wilson R.
Esfrega. 2008.
Escultura s/ Pedra sabão.
38x26x17cm





SILVA, Wilson R.
Los âgulos. 2012.
 Escultura s/ Pedra sabão.
 70x40x30 cm.



SILVA, Wilson R. *Sem título*. 2012. Escultura s/ Pedra sabão. 70x40x30 cm.



O que deparei do processo desde a defesa de mestrado, incluso o estudo de anatomia é semelhante ao anotado por Salles (2006, p.61) quando ela observa a existência de um tempo de espera para a construção dos objetos visuais, cuja autora chama de obra, durante o qual seria natural o artista trabalhar “*diversas obras simultaneamente*”, para mim, este processo reproduzia um desenvolvimento de modelo orgânico com nascimento e morte de formas.

As pinturas se articulam com as gravuras de alguns modos, o primeiro deles ocorre pelo uso das tintas metalizadas e como elas reagem ante a mistura com a cor, que mais à frente, veremos aplicados à gravura, além disso, temos os contornos marcados, presentes tanto numa quanto n’outra, organizados para atenuar ou ressaltar camadas (demãos) mais anteriores de construção pintura, permitindo com isso, alguma sensação de movimento em imagens estáticas.

Na escultura a proximidade com a gravura se dá pela materialidade, naquilo que tange ao ambiente de gravação de matrizes de xilogravura e gravura em metal, cujas ações em ambos os casos, procuram e produzem um efeito tátil, percebido no momento em que se sente uma superfície mais ou menos áspera ou mais ou menos profunda.

A escultura ainda auxiliou não só no processo de compreensão do movimento em imagens estáticas e como permutá-las entre si, uma vez que é natural à superfície da pedra em cada um de seus perfis, como também por sugerir imagens não necessariamente complementares, e com isto contribuir para o desenvolvimento da interpretação em torno das manchas de oxidação, veios de madeira, marcas de industrialização e de acidentes externos como os riscos, elevados à condição de intenção, como um sinal gravado pelo acaso.

É no momento em que os objetos visuais são produzidos, que a reflexão surge já misturada com os processos de gravação e impressão, por isso esta pesquisa com gravura, não pode se desvincular do desenho, pintura e escultura como expressão de sua “*rede de criação*” atual.

O termo Rede de criação é utilizado aqui, porque designa com precisão as diferentes formas de organização e produção de obras de arte e como cada artista e cada meio constrói e condiciona uma rede de criação própria para um determinado conjunto de obras.

Aqui, esta concepção está aplicada a todas as linguagens que colaboraram com a minha gravura, por terem sido capazes de se influenciarem mutuamente na forma, em razão de que alguns vocábulos de linguagem visual como a linha, a massa, a cor e a terceira dimensão serem comuns em todas e se desenvolverem nos atos de gravar e imprimir.

Todo o processo demonstrado até aqui foi concomitante e se mostrou mais vigoroso, quanto mais sedimentavam as poéticas entre as linguagens e mais validava a hipótese inicial, segundo a qual a vida reprodutiva das matrizes podia ser ampliada, não só por novas gravações, mas também por sua capacidade de permutar com outras, que a princípio não lhes correspondiam e de que isto, ampliaria as possibilidades de imagens.

O embate com a gravação e com a impressão é uma condição inescapável da materialidade da gravura, como o é, o da vida e da morte, narrados sob a forma de cores, figuras e matéria, associando à superficialidade da tez, da textura e de tudo que há de mais carnal e corporal, àquilo que nele está mais oculto ou obscuro como ossos e músculos proveniente do estudo de anatomia.

Assim, encerro este capítulo na esperança de tê-los esclarecido melhor acerca da minha rede de criação e da minha busca por uma poética, na qual o fazer ou o produzir o objeto também constroi meu conhecimento e imaginário a respeito dele.

A APARÊNCIA DA IMAGEM

Relação entre o erotismo, a anatomia e o Grotesco.

Pelo exposto até aqui, a reflexão acerca da aparência da imagem, passava pela pesquisa do tema, uma vez que lidar com imagens de esqueletos ou de trespassados (músculos à mostra) associados ao erotismo pode desencadear em parte das pessoas, algum tipo de atração e repulsa e ainda que em anatomia a representação de ossos e músculos seja corriqueira em circunstâncias específicas, pode produzir desconforto ou mal estar, em razão do processo civilizatório ter inculcado nas mentes esta espécie de desconforto.

A mistura de imagens de morte e erotismo amplia o potencial de atração ou repulsa provocada por elas isoladamente, justamente pela associação que se faz entre coisas que são culturalmente opostas: a morte é antítese da vida e como tal um augúrio maléfico e de feia aparência e o erotismo representa o prazer, mas também uma transgressão, em síntese este é o estereótipo.

Independente disto, a representação da morte com o erotismo existiu desde sempre em todas as culturas, segundo os costumes dos lugares de onde surgiram (Ocidente e Oriente) e foram difundidas com maior intensidade, conforme a evolução dos meios de comunicação e dos costumes.

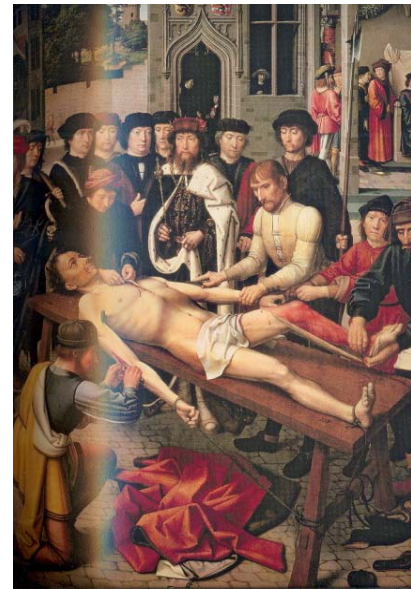
Segundo Ariès (1977, p.123) a origem da palavra “macabro” advém provavelmente dos macabeus, por terem sido eles a primeira sociedade do Ocidente, a cultivar e desenvolver um conjunto de orações de interseção entre a vida e a morte para o moribundo, em prol não só de lembrá-lo e, portanto prolongar sua existência, como também diluir sua “presença” ao longo do tempo.

O culto aos símbolos e aos ritos de morte ora são postos em evidência, ora são submergidos no imaginário público, atualmente estamos num ciclo pouco propício ao culto público da morte, quanto mais associado ao erotismo, afinal é de domínio público que nossa sociedade resulta do pensamento de princípio cartesiano, que superestima o sucesso e os padrões de beleza e com isso excluiu tudo que de algum modo esteja associado à morte, posto que represente o mau, o fracasso, o feio e porque não dizer, o lado grotesco ou selvagem da existência.

DAVID, Gerard. *A descorticação de Sisamnes*. 1498.
Óleo s/ madeira. 159,0 x 182,0 cm.
Brueges. Groening Museum.



SUSINI, Clemente. *Venerina*. Final do séc. XVIII. Estátua de mulher desmontável, com os aparelhos cardiorrespiratórios, digestivo e genital representados. Bolonha. Instituto di Anatomia Umana.



ROPS, Félicien.
As tentações de Santo Antônio. 1878. Crayon colorido.
73,8 x 54,3 cm. Bruxelas Bibliothèque Royale. Cabinet
dês estampes



ROPS, Félicien.
O beijo da morte. s/d
Gravura em metal: Ponta seca
10,3 x 6,7 cm.



MUNCH, Edvard.
A morte e a mulher. 1894.
Gravura em metal: Ponta seca
30,7x 21,8 cm



HOLBEIN, Hans. *Dança da morte, Die Keiserin*.
1554. Xilogravura. Gravado por Hans Lützenburger



É intelectualmente natural fazer conexão entre o aspecto cíclico do culto da morte e seus símbolos à Idade Média, seja pela memória que temos em torno das grandes mortandades desencadeadas por pestilência, guerras, ou pelo medo inculcado pelas ordens religiosas, sobretudo as mendicantes, que subsistiam do pavor que o juízo final provocava nas mentes da época.

Entretanto o culto à morte também ocorreu em períodos onde a memória coletiva da Idade Média já se tinha arrefecido, que segundo Ariès (1977, p.154) decorreu do valor imposto principalmente ao testamento, como um reflexo da cultura e dos hábitos e de *“um amor apaixonado pela vida”* e tudo (posses e pessoas) que dela fez parte e que vem se diluindo até nossos dias.

A partir daqui é oportuno incluir e atermo-nos ao grotesco não só porque ele foi um condutor privilegiado das conotações depreciativas, mas, sobretudo como uma categoria estética, capaz de ter dado sustentação à pesquisa e por ter articulado numa mesma imagem erotismo e morte desde a Idade Média até nossos dias.

Este termo está ligado ao vocábulo de origem italiana, derivado de grotta (gruta), em virtude de uma espécie de pintura ornamental não romana, compostas de cenas insólitas terem sido encontradas durante escavações efetuadas na península no final do séc. XV.

Desde então, segundo Kaiser (2003, p.17), conota tudo que em artes plásticas, música e literatura se constitui numa subclasse Estética dos crus, dos baixos ou dos burlescos e que apesar desta conotação depreciativa, acabam caindo no gosto popular, por perturbar a ordem visual dominante, na qual predomina o bom, o belo e o moral.

ENEZIANO, Agostino (dei Musi).
Painel Ornamental. 1540.
Gravura em metal- Buril. 19.9 x 13.8 cm



ENEZIANO, Agostino
Os esqueletos. Tiragem tardia final do séc. XVI. Gravura em metal- Buril. 31,0 x 50.2 cm



O insólito, como aquilo que não encontra paralelo no racional, o macabro como uma referência antitética da vida e o obsceno como aquilo que deveria estar fora de cena, são faces complementares e obscuras do real, da existência e da moralidade e encontraram no grotesco, uma categoria estética capaz de lhes dar vazão.

Segundo Ruffié (1986, p.21), a morte é uma decorrência inevitável dos seres que se reproduzem através do sexo, as bactérias que deram origem à vida e cuja reprodução é assexuada, se multiplicam através do indivíduo que se cinde formando uma cópia idêntica a si mesmo, elas não morrem a menos que sejam destruídas, ou se um fator externo essencial à sua sobrevivência deixe de existir (ausência de água), neste caso elas hibernarão até que as condições mínimas sejam restituídas, gozando de uma “*perenidade confortável*”, porém sem esperança de originar um terceiro.

Os tecidos e órgãos complexos de animais evoluíram de colônias de micróbios de reprodução sexuada que se fundiram para sempre (protoctistas); as mitocôndrias herdadas de nossas mães estão presentes em nossos tecidos e guardam a memória de um processo de fusão de dois organismos diferentes, submetidos segundo Margulis e Sagan (1998, p.16), a uma “*intimidade bacteriana profunda*” à cerca de dois bilhões de anos atrás, por ação destes ancestrais promíscuos que se fundiram às células maiores permanecendo em plantas, animais e protoctistas até hoje, como reminiscências do sexo e do contágio.

O que é importante notar deste trecho do texto é que a natureza inseriu a reprodução sexuada como forma de ampliar a variedade das espécies e por decorrência disto, torná-las mais adaptáveis às variações, mesmo que isto as aniquile, deste modo, parece evidente que ambas estejam ligadas, apesar de culturalmente cada qual ser a antítese da outra.

A sexualidade consolidada como incompatível com a razão a partir do séc.XV, foi eleita pelo racionalismo radicado no pensamento cartesiano como uma das portas de entrada da loucura, pelo efeito da “*mitológica luta entre a libido e o instinto de morte*” (Foucault, 2008, p.29) e que isto é uma dentre outras inibições e constrangimentos suscitados por imagens de erotismo e de morte.

Para dar prosseguimento à pesquisa com gravura, sentia a necessidade de inteirar-me minimamente a respeito das características e das implicações do trato com esta espécie de imagem. A face obscena do erótico e a imagem da morte ainda são perturbadores e embora caveiras, demônios e erotismos sejam muito comuns atualmente nas vestes ou nos meios de comunicação, só são quando associados principalmente ao público jovem, que vêem nestas imagens uma forma de provocação, bem como viam as vanguardas modernistas (Eco, 2007, p.368), num comportamento característico desta fase da vida e da história da arte.

Logo de início percebi que não estava produzindo um Livro de “*Ars Moriendi*”¹ ou de “*Memento Mori*”², pelo menos não no mesmo sentido presentes na notas abaixo, pois meus preceitos nem pretendiam alertar meus contemporâneos para morte e nem orientá-los como agir em vida.

Por isso o grotesco foi importante para a pesquisa, não só por ter sido a primeira categoria estética a abarcar o obsceno e o irracional como propulsores poeticamente válidos, mas também porque o insólito, a perversão, o erotismo, o macabro e a loucura inclusos nele, me remetiam a artistas que em sua maioria possuíam uma obra gráfica ligadas aos temas em questão, como Pieter Bruegel (1525/1530-1569), Francisco Goya (1746-1828), Hans Holbein (1498-1593), James Ensor (1860-1949) e Alfred Kubin (1877-1959), e ainda que Jeronymus Bosch (1450-1516) não possuía obra gráfica, todos eles por serem artistas visuais, forneceram uma sustentação inicial tanto à técnica quanto à espécie de imagem.

Com estes breves apontamentos procurei elencar da maneira mais direta possível, algumas das raízes da atração e repulsa em relação à representação do erotismo e da morte e como as Artes Visuais pela categoria estética do grotesco, representaram momentos históricos, nos quais certas formas de pensamentos se consolidaram.

¹ Arte de morrer consiste de dois textos latinos datados de 1415 e 1450 dC, cujo fim era orientar os vivos em como proceder em vida para obter uma boa morte, segundo os preceitos cristãos.

² É uma expressão [latina](#) que significa algo como "Lembre-se de que você é mortal", "lembre-se de que você vai morrer", ou traduzido ao pé-da-letra, "lembre-se da morte".



GOYA, Francisco,
O sonho da razão produz monstros. 1796.
 Gravura em metal- Água-forte e água-tinta.
 21,3 x 15,1 cm



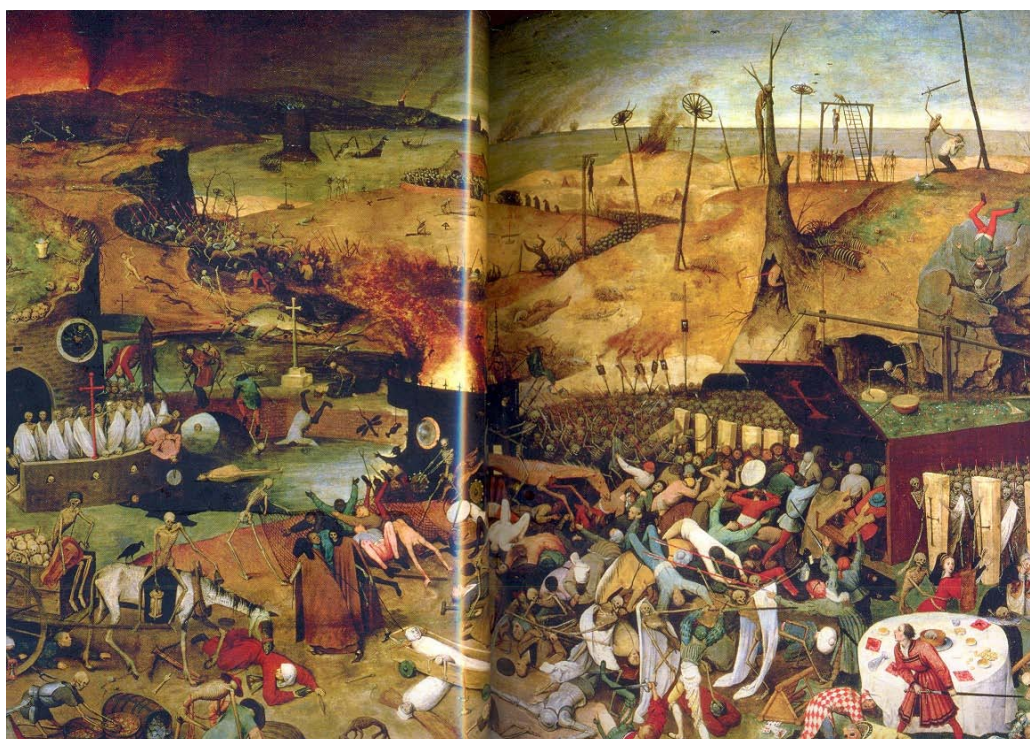
ENSOR, James.
Auto-retrato como esqueleto. 1889.
 Gravura em metal- Água-forte.
 11.6 x 7.5 cm



KUBIN, Alfred. *O Gordo e o magro*. 1900. Bico de pena e spray s/ papel. 16,0 x 39.5 cm



BRUEGEL (O velho), Peter. (1525-1569). *Luxuria*. 1558. Gravura em metal, Gravada por Pieter van der Heyden (1530-1572)). New York-Metropolitan Museum of Art.



BOSCH, Hieronimos. *As tentações de Santo Antonio*. 1505 – 1506. Óleo s/madeira, 131,5 x 119 cm. Lisboa. Museu de Arte antiga.

Não havia razão plausível para rejeitar a categoria estética do grotesco, principalmente porque a imagem resultante da minha pesquisa combinava números, letras, figuras de carta de baralho, insetos, paisagem, anatomia e ato sexual, além da permuta entre matrizes, que tornava a imagem ambígua sem anular por completo suas propriedades, mas diluía o poder da figuração de cada uma delas em particular em benefício de outra, da qual emerge cá ou lá a figura ou um ambiente racionalmente apreensível.

Mas o mais importante a destacar, foi a oportunidade de vislumbrar a contribuição destes artistas nos temas pesquisados e proporcionar um lastro inicial para dar prosseguimento à pesquisa, sem estas referências, talvez a proposição do mestrado não tivesse chegado até aqui.

Sabendo-me ciente de que o termo grotesco era vago desde o séc.XVI e que o “feio” já havia sido assimilado pelas vanguardas modernistas como modelo alternativo de beleza e por consequência no circuito comercial, buscava no pós-moderno, um lastro mais atual, capaz não só de contribuir com as representações da morte associadas ao erotismo, como também contribuir com a gravura.



SILVA, Wilson R. *Espelho do sexo*. 2010.
Gravura em metal – buril s/ Papel HahneMühle.
61,0 x 29,0 cm. 2 cores. Edição de 6 provas

Neste contexto é importante ressaltar a obra de Afred Hrdlicka, desenhista, gravador, pintor e escultor, nascido na Áustria em 1928 e morto em 05 de dezembro de 2009, que não é enquadrado formalmente na categoria do grotesco, em decorrência desta assimilação do “feio” e do chocante como fruto da distensão da moralidade, dos costumes e por consequência nas Artes Visuais.

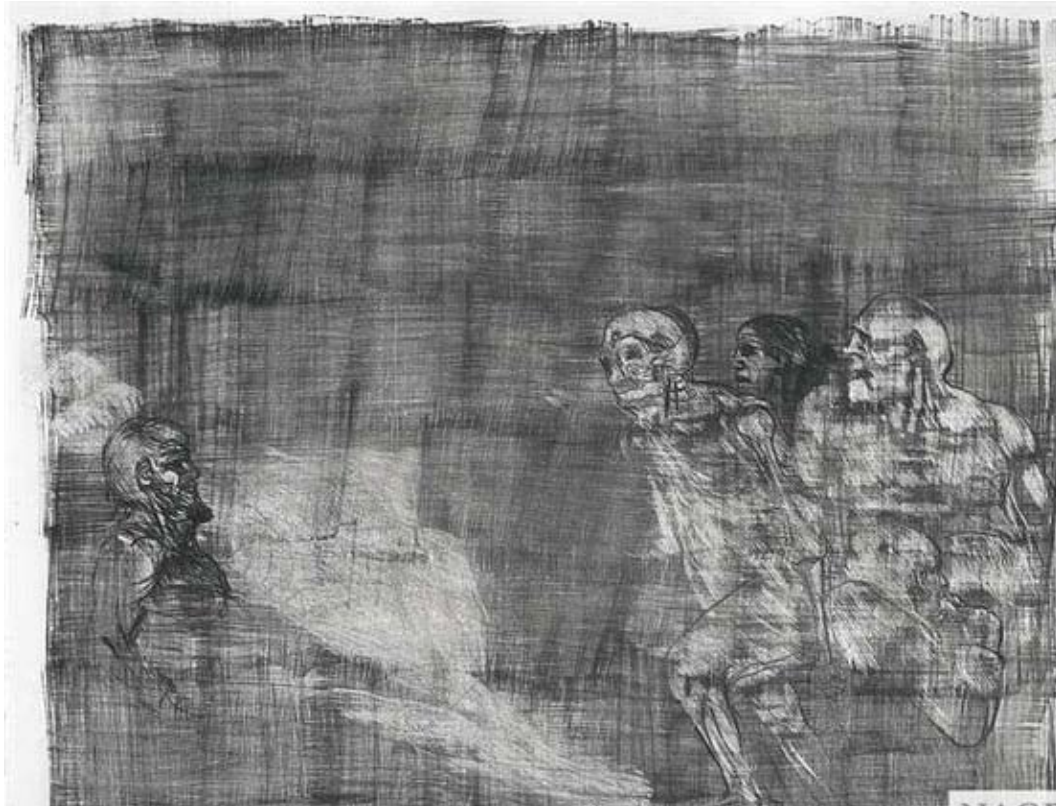
Ativista ecológico, marxista e ateu, Hrdlicka militou contra guerras, fascismo e violência, sua obra mais polêmica foi uma pintura monocromática exposta na Catedral de Viena representando a Última Ceia, na qual apóstolos se masturbam e Jesus Cristo aparece em orgia homossexual com eles, ingerindo bebidas supostamente alcoólicas, esta obra foi retirada em seguida à sua breve exposição.

A relação existente entre a obra de Hrdlicka e a minha não está localizada no ativismo apaixonado, mas principalmente por algumas soluções gráficas de suas gravuras, como por exemplo:

Uso constante da maneira negra, organizando uma construção de imagem também pela luz e do “*berçau*”, seja como ferramenta de delimitação de formas geométricas simples (quadrado - retângulo), que no meu trabalho é expresso tanto pela ferramenta como pela marca de matrizes de tamanhos diferentes impressas juntas, ou como textura e variação de tons.

Em parte das imagens, há ausência de um campo unificador da composição, que combina alguns elementos figurativos diferentes (cenar, paisagens e animais) que “flutuam” sobre este campo.

Além do uso do erotismo na construção do imaginário, que no caso específico dele é infinitamente mais obsceno e provocador em relação à imagem produzida por mim, que pelo jogo entre aparecer e desaparecer se imiscui.



HRDLICKA, Alfred. *A Peste: Estudo para um ciclo- Kleist*. 1972.
Gravura em metal - maneira negra e ponta seca. 40,0 x 50,0 cm



HRDLICKA, Alfred. *Soho: Dos ciclos - sobre Mondrian*. 1968
Gravura em metal- rulete, ponta seca e maneira negra
49,9 x 40,1 cm



HRDLICKA, Alfred. *Na sala de Zimmer na torre – Dos Ciclos – Hölderling*. 1971.
Gravura em metal - maneira negra e ponta seca. 33,3 x 49,9 cm



HRDLICKA, Alfred.
Sexo, sadismo e violência II. 1966.
Gravura em metal água-forte e ponta seca.
51,0 x 64,0 cm

As imagens da página seguinte pertencem a Hans Bellmer, desenhista, gravador e escultor alemão nascido em 13 de março de 1902 em Katowice hoje território polonês, faleceu em 23 de fevereiro de 1975, era estudioso de anatomia, *“sua obra permanece como uma tentativa maior de nosso tempo, de exprimir a ambiguidade da relação entre arte e ciência”*. (Borderier apud Bellmer, 1975, p.4)

Seus escritos contribuíram com o Surrealismo, acreditava que *“a vida era um escândalo para a razão”*, quanto à construção de sua imagem, se ateu à linearidade proveniente da Escola de Dürer.

No meu trabalho existem os aspectos de um campo unificador tênue, a construção geométrica e pela luz, o uso da maneira negra, do erotismo e de símbolos da morte, também pertencentes Hrdlicka com vimos anteriormente, mas em relação Bellmer, me identifico, com seu fascínio pela anatomia humana e pela linha, mas também pela ambiguidade das imagens que faz gravitar a superfície corporal em torno de sua profundidade, pelo movimento que as metamorfoses instam, além do erotismo.

No capítulo escrito por Jean-François Rabain intitulado “O sexo e seu duplo”, ele destaca a afirmação de Bellmer de que *“a oposição é necessária a fim de que as coisas sejam em si mesmas e que delas surja uma terceira”* (Rabain, apud Bellmer, 1975, p.21), extraída a partir de um texto de Bellmer, intitulado *“L’Anatomie de l’Image”* e como este é um dos principais objetivos da permutação de matrizes na tese, isto faz de Bellmer e Hrdlicka vitais para a pesquisa, não mais pelo viés do grotesco, embora para alguns, pudessem ser classificados assim, mas porque de algum modo minha pesquisa confluiu com a deles .

As imagens de Bellmer se distinguem daquelas que serão apresentadas nesta tese principalmente pela clareza, a despeito das constantes metamorfoses e imbricações das figuras que são comuns a ambas, mas que no meu caso apresentam-se mais confusas, como decorrência natural da exaustiva sobreposição de matrizes e hachuras, que pela soma e não pela extração atenuaram ou evidenciaram Eros e Thanatos.



BELLMER, Hans.
De Dos. 1970.
 Gravura em metal-
 Água-forte e água-tinta.
 28,0 x 34,0 cm.



BELLMER, Hans.
A menina e a morte. 1969.
 Gravura em metal-
 Água-forte e água-tinta.
 24,0 x 20,0 cm



BELLMER, Hans.
A Sade 3. 1961.
 Gravura em metal- Água-forte.
 19,6 x 14,2 cm.



BELLMER, Hans.
A bicicleta. 1968.
 Gravura em metal- Ponta seca.
 30,0 x 24,0 cm.

Uma vez introduzidos na trajetória de experiências que ao longo do tempo modificou a pesquisa dentro de um eixo que perdura há doze anos, talvez facilite a compreensão por parte do leitor, de como as escolhas que se fez de materiais e métodos de gravação e impressão são consequência da reflexão sobre “Eros e Thânatos”.

A opção entre subtrair matéria de uma base com instrumentos cortantes ou mordentes, adicionar matéria sobre ela, depositar finas películas de tinta sobre as áreas da matriz que a recebe e transferi-la para o suporte do modo mais adequado ao propósito intuído para a imagem, é resultado dessas escolhas que se faz ao longo da pesquisa entre as forças que criam e aniquilam e que são tão difíceis de lidar e conciliar.

Quando iniciei este trabalho nunca imaginei que poderia me encontrar com os temas da sexualidade, da morte e do grotesco, o quê me movia era o desejo de conhecer o corpo humano através do desenho e investigar qual espécie de contribuição o estudo de anatomia e a gravura na crueza de seus meios, poderiam oferecer à composição da imagem contemporânea, marcada pela virtualidade e pela incorporalidade.

Intuia que a passagem do tempo é a falência do presente e que, o passado não poderia ser restituído e ainda que fossem usados meios predecessores, ou os tecnologicamente mais avançados de produção de imagem, não seria esta ou aquela escolha capaz de transformar o objeto em algo mais que uma superfície (imagem).

Escolhi tudo que estava próximo de mim e que dependesse o menos possível de fatores externos. Gravura, desenho, pintura e escultura estavam ao meu alcance no menor tempo possível. A imagem que desejava produzir precisava ser o que é no meio em que está, até porque o pós moderno, abrange a convivência com reminiscências, sejam elas arquitetônicas, de design ou de meios, presentes em objetos, práticas e paisagens contemporâneas e que integram o imaginário atual, seja pela recusa que um faz do outro, seja pela mistura de ambos, como é hoje.

As dificuldades no entanto, não se dariam somente por problemas decorrentes do meio, ou da técnica, mas sobretudo qual seria o posicionamento adequado da pesquisa em relação às Artes Visuais, tanto no âmbito da gravura e da anatomia, quanto ao fundir numa mesma superfície a imagem erótica e a de Thanatos e como estas forças que criam e aniquilam podiam contribuir na construção do meu imaginário.

Tudo aquilo que se leu até aqui procura oferecer minha interpretação acerca das circunstâncias e dos caminhos pelos quais a pesquisa se construiu e tudo que está por vir, será apenas mais um campo sobre o qual pairaram os mesmos temas.

Para finalizar este capítulo e iniciar a apresentação dos experimentos mais recentes, destaco o depoimento de Kubin apud Kaiser (2003, p.147) para a revista *Die Kunst* em 1933, p.340, porque ele resume e reflete as dificuldades encontradas por mim, para trazer até aqui esta pesquisa.

“Torturando-me muitas vezes com uma entrega incondicional para conseguir a representação de algo sentido profundamente, estava apenas cedendo a uma força a impor inexorável o seu imperativo, e contra qual o meu eu cômico muitas vezes se opunha teimosamente. Apenas nos últimos anos comecei a compreender de um modo um pouco mais claro que se trata de um reino psíquico intermédio, de uma região do mundo crepuscular, aquilo que dentro de mim luta por uma configuração válida... Em momentos especiais, de vibração mais clara, eu também era tomado por um certo vislumbre de percepção, como se subterraneamente corresse algum fluído misterioso, que une entre si tudo quanto vive... Não é que veja “assim” o mundo, porém em estranhos momentos, como que de semivigília, espio assombrado estas transformações”

VIDA E MORTE METAFÓRICA

Eros-Thanatos como forças construtoras de claridade e sombra na gravura e nos ciclos da imagem.

A experiência com gravura não se consolida fácil e nem instantaneamente, por esta causa, ela incentiva uma reflexão mais detida entre o gravador e a estampa, que a renova em cada período, transmutando não só a percepção da imagem, mas também dos processos envolvidos.

Nela, cada estágio do tempo de construção da imagem pode ser preservado, o esforço prático e psíquico despendido ao longo da construção é fértil em possibilidades e não necessariamente se anula pela sobreposição de camadas, que não poderiam ser restituídas caso fosse uma pintura, na gravura a imagem pode ser editada, e as provas originadas do processo podem se transformar em outra imagem, independente do percurso futuro da matriz que a gerou, ampliando a vida reprodutiva dela e de suas provas.

A edição das imagens em gravura é a revelação e encerramento de um estado da atividade da matriz: sua morte metafórica, independente disso, ela pode preservar por muito tempo os sinais de seus ciclos que cederam em qualidade e, a menos que se vise apagá-los para restituir seu estado original de “tábua rasa”, resquícios de sua existência aparecerão indefinidamente até que se resolva compô-las com novas gravações: um novo estado ou outra vida metafórica.

Quando pensamos em matriz como o campo de gravação, temos diante de nós um problema que envolve o entendimento básico das leis que regem o espaço como sistema, afinal sempre foi da sistematização de um campo que a imagem emanou, mas nem por isso podemos afirmar que ela, como assevera Sartre (2008; p.63) *“esteja colocada sempre diante do pensamento como acreditavam os bergsonianos ...”* e *“...seja um organismo vivo: vocês não suprimiram, com isso, sua natureza de objeto...”*, isto é, uma vida no sentido orgânico e pleno do termo, por esta razão a palavra metafórica acompanha vida e morte.

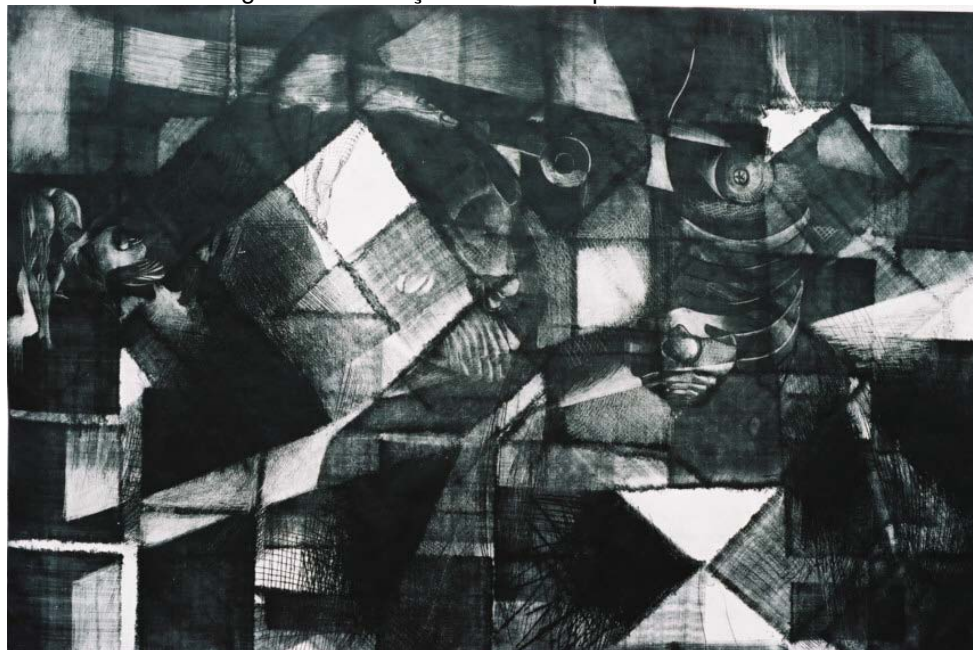
Observe que as imagens desta e da próxima página mudaram em cada estado preservando traços de seu estado anterior, inclusive seu desgaste, conduzindo tanto a mudança de orientação horizontal para vertical, quanto de sua finalidade, qual seja: sombrear ou clarear.

Novos estados ou outras vidas metafóricas.



SILVA, Wilson R. *Luz do sol*. 1997. Gravura em metal - maneira negra. s/ Papel Fabriano 100% algodão. 90 x 60 cm. 5 cores. Prova Única

2º estado da matriz gerou uma edição de nove cópias



SILVA, Wilson R. *Cara de mulher*. 1997. Gravura em metal - maneira negra e ponta seca s/ Papel HahneMühle. 60 x 60 cm. 1 cor. Edição de 9 cópias

3º estado da matriz Edição de 4 cópias.



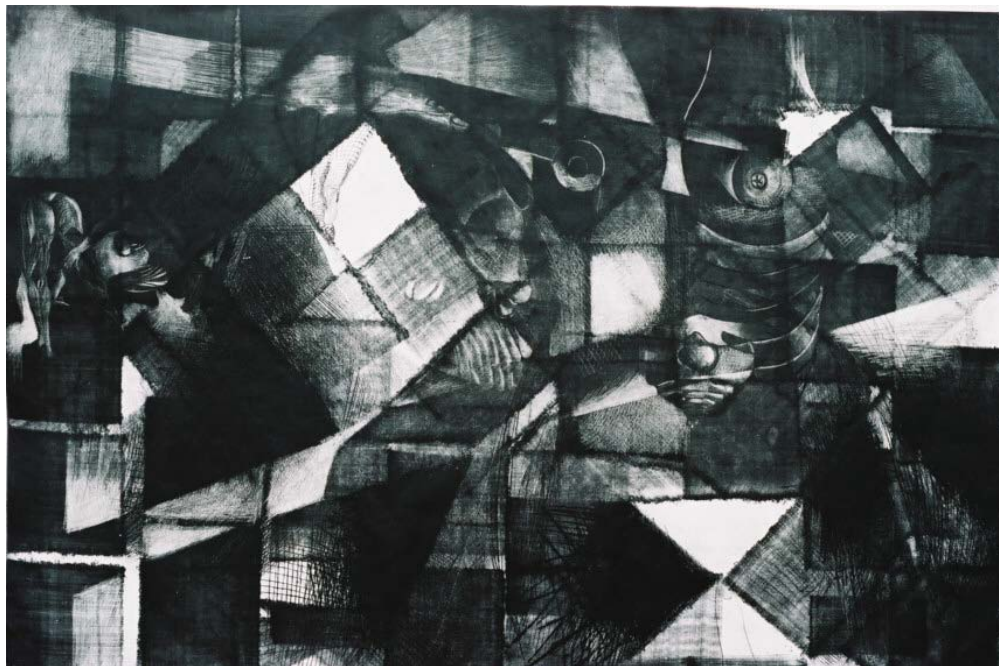
SILVA, Wilson R. *Sem título*. 1999. Gravura em metal - maneira negra e ponta seca s/ Papel HahneMühle. 90 x 60cm. 1 cor. Edição de 3 provas com 3 variações de tom



4º estado da matriz. Sem Edição seriada.

SILVA, Wilson R.
Êxtase 2011. Gravura em metal -
maneira negra e ponta seca s/
Papel HahneMühle. 90 x 60 cm..
1 cor
Sem edição

Após os anos de pesquisa pude perceber que não só as matrizes são passíveis de serem alteradas ao longo do tempo e se transformarem numa nova imagem, mas também edições impressas poderiam ganhar nova configuração mediante a impressão de novos estados da matriz.



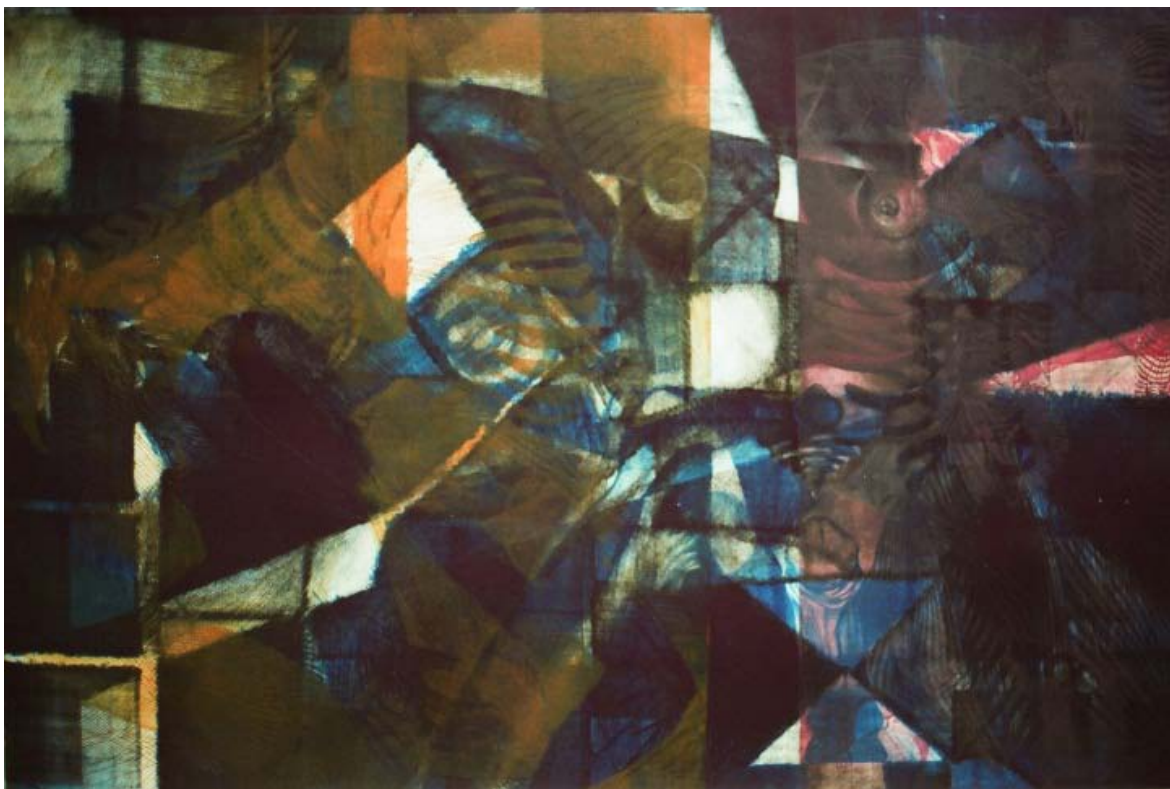
Em 1997 foi impressa uma edição de 9 provas deste estado da matriz, das quais 6 foram utilizadas para receber impressões da mesma matriz só que num estado posterior. (ver pag.22)



Em 2009, a matriz no estado de gravação de 1999 foi impressa em azul sobre a edição monocromática do estado de 1997 (ver imagem acima)



E sobre as impressões, foram impressas estas duas matrizes em 2º estado formando a imagem abaixo.



SILVA, Wilson R. *Sem título*. 2009. Gravura em metal - maneira negra, ponta seca, água forte e água-tinta s/ Papel HahneMühle. 90 x 60 cm. 4 cores. Edição de 3 provas.

O movimento pendular da crença fixada seja na gravação seja na impressão é um elemento importante da pesquisa e pretende mostrar quais das crenças gravadas ou impressas se mantiveram e quais pereceram, recompondo em partes seu ciclo de existência e mutação, que em cada novo estado, exigia a análise de outro conjunto de variáveis e consequentemente uma reavaliação constante das crenças, que dariam visibilidade à imagem.

O enfoque que se dá ao entendimento dos termos vida e morte metafórica na pesquisa se baseia então, na capacidade da matriz e de sua prova impressa diluírem sua presença para alçar uma nova existência, da qual se encontra paralelo na iconografia tumular, cuja pretensão era diluir e estender a existência do indivíduo, para além de sua condição orgânica, como um costume proveniente dos ritos fúnebres dedicados aos clérigos, monarcas, militares e benfeitores, dentre os quais artistas (escritores, músicos, escultores e pintores), que investiram grandes energias em vida com a finalidade de prolongar sua existência, através da representação de seus feitos.

Não é difícil de conceber este prolongamento, sobretudo quando consideramos que o mausoléu da família Médici em Florença executada por Michelangelo entre 1519 e 1534, que em sua função de diluir a presença desta família a prolonga tanto quanto ao autor da obra, porque repercuti a lembrança de “*seres eternos*”, que foram capazes de ultrapassar a barreira da existência, pelo culto à “vida” no mausoléu. (Ariès, 1997, p.246)

Vida metafórica está empregada aqui, para exemplificar que uma existência inorgânica como a da imagem, reverbera uma forma de pensar, uma atitude perante a vida e um imaginário constituído pela ação dos dois primeiros e que, o sentido dado aos termos vida e morte metafórica da imagem na gravura se refaz, sempre que se opta por alterar o último estado da matriz ou de uma prova, sob outra “existência”.

A existência inicial da gravura é uma base, uma tábua rasa se desconsiderarmos seus sinais preexistentes que revelam um pouco de sua história natural, como os veios de uma base de madeira, ou as marcas deixadas pela industrialização e pelos acidentes provenientes da ação externa.

O preto é a expressão mais simples do NADA sombrio e o branco do NADA luminoso, dependendo da técnica e da preponderância de um em relação ao outro, temos os meios-tons claros ou escuros, responsáveis pela formação da imagem; os dois absolutos sozinhos expressam o quê são.



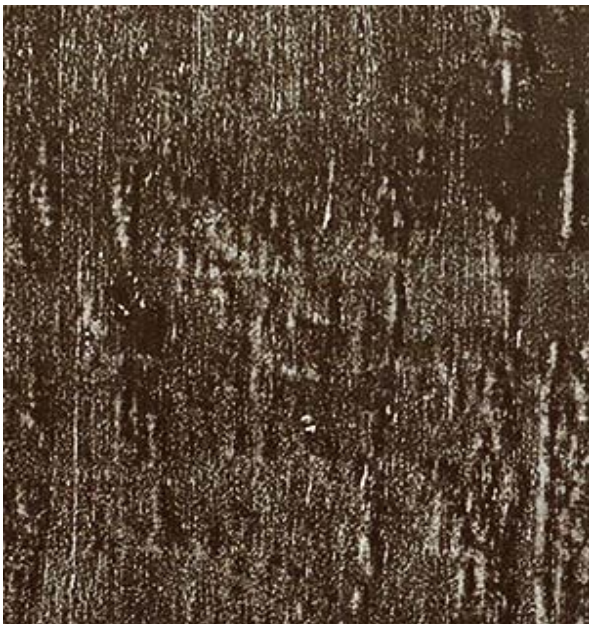
Acima e à esquerda vemos uma placa de cobre sem polimento, se ela fosse impressa neste estado a estampa seria branca, porém este “branco” seria composto pelas marcas de industrialização, acidentes (arranhões) ou oxidações que quase sempre são impressas, para eliminá-las bastaria polir. Quanto mais polimento mais branco. Na sequência vemos matriz no 1º estado e sua impressão. Por último vemos impressão do 2º estado da matriz.

No caso da gravura em metal, a ausência de gravação resulta em branco na impressão, os riscos oriundos das marcas de industrialização ou acidente podem se constituir numa fonte importante de produção da imagem, uma vez que com eles é possível vislumbrar figuras enunciadas que o acaso gravou.

*No hay menosprecio para los sentidos en recordar las muchas figuraciones que te hás detenido a contemplar, no pocas veces, em las manchas de las paredes, en las chamas del hogar, en las nubes y en los arroyos.*³ (Da Vinci, apud Abril, 1964, p.39).

Então, este “nada” da matriz sem gravação não é algo completamente desprovido de sentido, o acaso pode participar da construção da imagem, desde que aquele que grava deseje vislumbrar as marcas (enunciados) que a base retém.

No caso da xilogravura este fenômeno é uma fonte importante de elaboração da imagem, posto que quando a base é derivada da madeira, ela potencializa a indução de figuras, em razão de que veios infinitamente mais proeminentes, unidos aos riscos oriundos das marcas de industrialização ou acidentes, contribuem para que uma imagem gravada pelo acaso possa ser restituída à condição de intenção.



Veios sutis na vertical



Veios proeminentes na horizontal

³ Não é demérito aos sentidos quando reconhecemos muitas figurações ao determo-nos muitas vezes na contemplação das manchas nas paredes, das chamas do fogo, das nuvens e os rios.

Observando este detalhe do veio da madeira poderíamos vislumbrar uma paisagem



Veios proeminentes diagonais à esquerda



Veios proeminentes diagonais à direita

O intuito dos parágrafos precedentes foi esclarecer em qual circunstância inseri o sentido de vida e morte metafórica da imagem na gravura, desde sua existência como “tábua rasa”, que procurei mostrar não tão rasa assim, bem com os sinais preexistentes, naturais ou decorrentes de ação externa, capazes de deixar imanente uma imagem “desejosa” de vir à tona, na qual intervim para fazer refluir meu imaginário baseado na história de um objeto, no caso, a base de madeira ou de metal.

O que foi gravado no metal torna-se sombra e na xilogravura claridade, porém esta característica do meio pode ser invertida, como ocorre naturalmente na gravura em metal em maneira negra, onde o NADA luminoso da base crua é substituído pelo NADA sombrio através da gravação da base pelo “*berçau*”, e a claridade que dá forma à escuridão é restituída pelo raspador e brunidor.

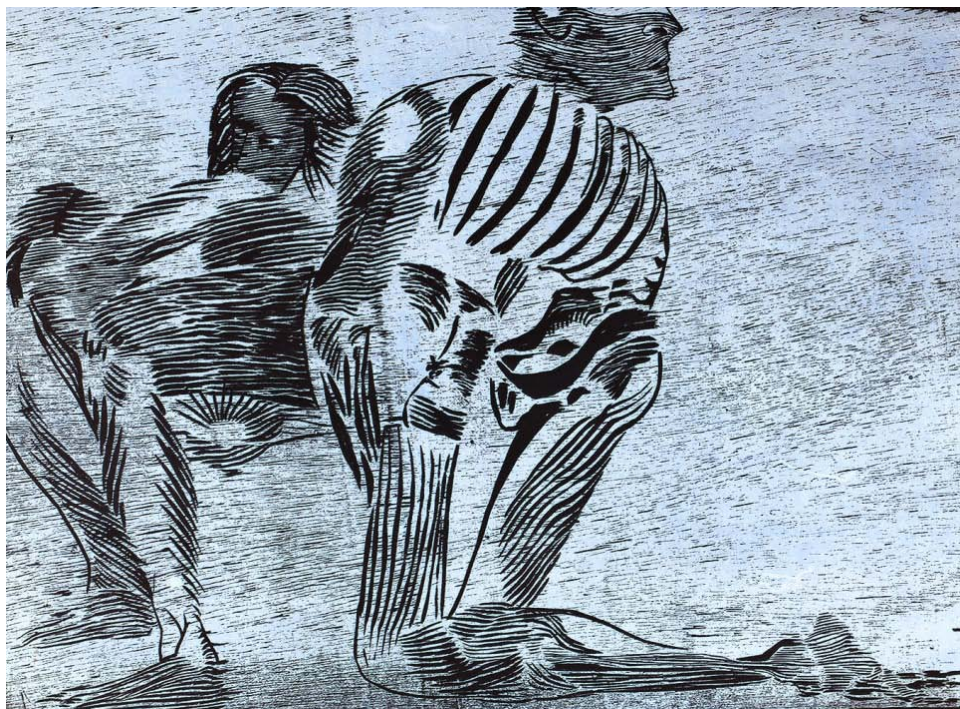


Detalhe da matriz de maneira negra brunida



Detalhe da impressão dos tons ao lado

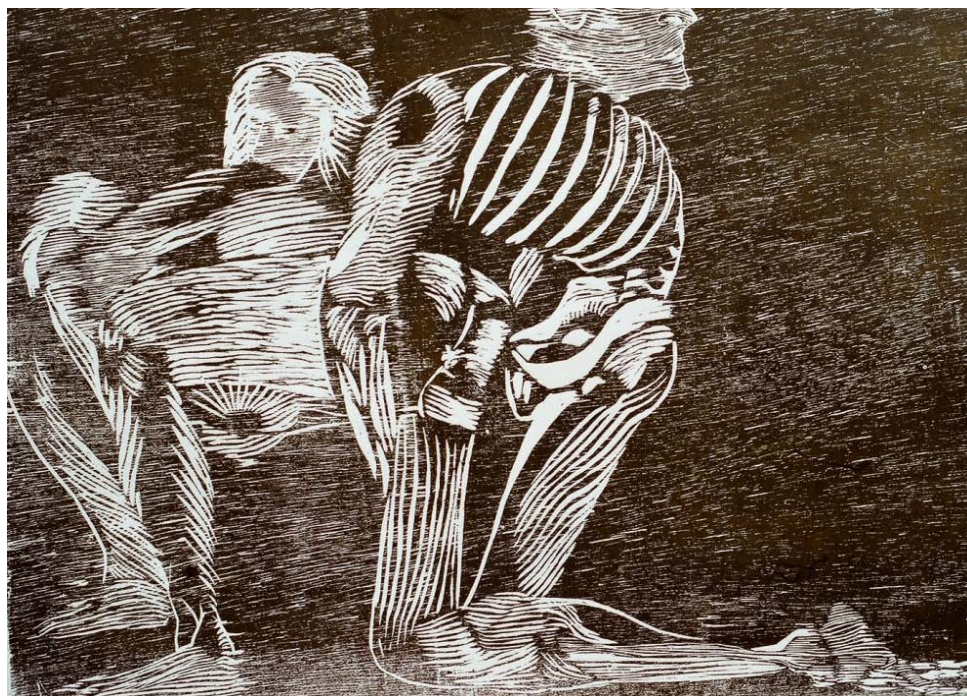
Desta constatação foi possível concluir que, se na maneira negra há duas formas de agir, uma que constrói a sombra através do “*berçau*” e outra que constrói a claridade aniquilando a sombra através da ação do raspador e do brunidor, talvez fosse possível fazer da subtração, que em xilogravura naturalmente produz claridade, produzir escuridão, não pela mera inversão da entintagem, mas pela inversão do raciocínio que constrói a gravação.



Xilogravura gravada para ser impressa com tinta clara sobre suporte escuro

A imagem acima foi gravada para ser entintada com tinta clara, isto implica em gravar consciente de que aquilo que se está extraindo resultará em escuridão e não em claridade como é mais natural em xilogravura, não bastaria apenas por tinta escura sobre a matriz para torná-la de sombreamento, pois a imagem pareceria estar em negativo, como na figura abaixo.

Impressão da mesma imagem sobre suporte branco.



Por ora o sentido de claridade e sombreamento em xilogravura e a possibilidade de inversão destes preceitos no meio, estão suficientemente explicados, agora é importante associá-los aos ciclos da imagem na gravura em metal, e como uma imagem gravada num determinado tempo para ser sombra, n'outro, se converte em claridade não só porque em algumas áreas o pensamento esteve voltado para isto, mas também para tomar partido do desgaste da matriz que inevitavelmente, inibiria a continuação de sua atividade como produtora de provas.

Imagem em 4º estado, gravada em maneira negra para ser impressa com tinta escura (Preto) sobre suporte branco.



Detalhe da Imagem ao lado

Observe que na imagem à direita que representa a estampa inteira, faz pouca diferença o direcionamento da atenção em maneira negra para a produção de claridade, porém no detalhe, onde há um beijo e um clitóris, a percepção da imagem em negativo no suporte branco fica mais evidente.

Nas imagens abaixo vemos como a mistura entre gravações direcionadas para produzir claridade e sombra se comportam no todo e na parte, quando impressas num suporte escuro e como o desgaste das gravações de sombreamento influenciam muito pouco na configuração da imagem como um todo e que, independente dos padrões de gosto admitirem ou não esta inversão, ela se consolida com uma possibilidade real e viável de edição de cópias seriadas.

Mesma imagem construída em partes para ser impressa com tinta com tinta clara (Prata), sobre suporte escuro.



Detalhe da Imagem ao lado

O fato de uma matriz ter se desgastado pelos ciclos de impressão anteriores, afeta seu poder de escurecimento e teria suscitado a experiência de torná-la uma matriz de claridade, ampliando sua vida reprodutiva e a variedade de imagens passíveis de serem extraídas de uma matriz.

Foi a partir do preceito segundo qual, seria possível gravar numa mesma matriz áreas de sombra e de claridade que à permutação,⁴ foi acrescida gravações com zonas distintas (ver imagens pag.68 e 69) e com isto, a construção de uma estampa completamente diferente da que lhe deu origem. (ver imagem 7, pag. 24)

Observe que a matriz abaixo tem características da matriz ao lado.



A matriz acima não permuta imagem com nenhuma, mas entra na impressão.



A matriz ao lado permuta Imagem mas não entra na impressão



Observe que a matriz acima tem características da matriz abaixo.



⁴ Aurélio p.1543. Do latim *permutazione* Disposição dos elementos de um todo para se obter uma nova combinação.

Para não só reforçar distinção entre ambas, mas também para complementar a estampa abaixo, produzida como de sombreamento, para servir de base para uma futura matriz de clareamento quando o suporte fosse branco, como foram os casos das imagens das pag. 68 e 69.



SILVA, Wilson R. *A santa*. 2010.
Gravura em metal - Ponta seca
s/ Papel HahneMühle.
60,0 x 66,0 cm. 1 cor Edição de 5 Provas



SILVA, Wilson R. *O minotauro*. 2011
Gravura em metal - maneira negra, ponta seca e água-tinta.
s/ Papel Murilo Preto
90 x 60 cm. 3 cores.
Edição de 3 provas



SILVA, Wilson R. *O minotauro*. 2011
Gravura em metal - maneira negra, ponta seca e água-tinta.
s/ Papel Murilo Vermelho
90 x 60 cm. 3 cores.
Edição de 3 provas



SILVA, Wilson R.
Êxtase de Santa Teresa. 2011
Gravura em metal - maneira negra, ponta seca e água-tinta.
s/ Papel HahneMühle.
90 x 60 cm. 3 cores.
Prova de cor



SILVA, Wilson R. *Êxtase de Santa Teresa*. 2011
Gravura em metal - maneira negra, ponta seca e água-tinta.
s/ Papel HahneMühle.
90 x 60 cm. 3 cores. Prova de cor

Espero ter conseguido descrever melhor a ação de Eros-Thanatos no meu imaginário, que em síntese, consiste de forças construtoras de sombra e de claridade na gravura, dos ciclos da imagem e da permuta de matrizes diferentes, utilizando a concepção de vida e morte metafórica, como meio de separar a existência e construção da imagem de uma vida na acepção do termo.

A meu ver, as forças de criação e aniquilação permeiam a construção da imagem, desde quando se opta por um determinado nível de intervenção na base, ou se intui a intensidade de um tom mais claro ou mais escuro na estampa, ou ainda a opção por assimilar ou fazer desaparecer partes das gravações anteriores, que por inadequação ou desgaste, não mais mantém vívida uma imagem, em um determinado estado de sua existência.

O ato de gravar e imprimir representa prá mim, expressões de Eros e Thanatos, no sentido de que em ambos, um cômputo de ações e inações cria e aniquila, sedimentando um nível de compreensão específica de um determinado período do tempo sob a forma de imagem impressa, que a cada novo estado ou permuta, poderá alçar outro tipo de existência.

Esta quase infinita gama de possibilidades de adaptações de uma imagem à outra, faz com que inexista uma final desejada, pois o resultado deste processo contínuo e sinuoso de mutação, que por um lado as enriquece e movimenta em possibilidades de imagem, por outro, também a conduz à confusão e principalmente ao desaparecimento por isto.

Uma espécie de desaparecimento diferente daquele provocado pela subtração, cujo processo de retirada nos é mais familiar como exemplo de extinção, sempre constante, rompe com a cadeia de oposição que mantém a imagem estável e imprimível, a adição faz a imagem desaparecer por outra espécie de exaustão, decorrente não mais daquilo que se extrai da matriz, mas de diversas sobreposições de impressões em cada uma delas em particular e no todo por decorrência.

- 1ª) Gravação de matrizes para se consolidarem como uma gravura monocromática de sombreamento, impressas sobre suporte claro.
- 2ª) Gravação de matrizes de sombreamento, complementares entre elas, algumas para serem impressas sobre suportes claros, escuros e coloridos.
- 3ª) Gravação de matrizes para serem impressas como claridade sobre suporte claros, escuros e coloridos.
- 4ª) Combinações aleatórias entre matrizes na impressão.
- 5ª) Gravações híbridas proveniente da junção das imagens de duas ou mais, capazes de sombrear e clarear na mesma matriz.

No próximo capítulo, estas cinco variáveis serão melhor distinguíveis, quando, após tê-los introduzido acerca da minha concepção sobre permuta complementar e aleatória, bem como da monocromia e seus atributos de claridade e sombreamento, será dada ênfase nas aproximações e afastamentos entre cor quente, fria e pastel e a relação delas com a cor do suporte e como isto influencia a cor e na forma predominante da imagem.

A título de observação, ressalto que quando se disse ou for dito que a cor de uma impressão é sombreada, ou clareada, se estará aplicando por base o conceito de misturas qualitativas⁵ e quantitativas de Schopenhauer, presentes em seu livro intitulado “Sobre a visão e as cores” e que consta das referências bibliográficas.

⁵ Mistura qualitativa e quantitativos são conceitos extraídos do tópico “Natureza sombreada da cor” de Schopenhauer, no qual o autor explana sobre a natureza da cor ser análoga à sombra e ao cinza, em virtude de que o azul como entre as cores a mais escura será sempre mais clara que o preto e o amarelo como entre as cores a mais clara, será sempre mais escura que o branco.

CICLOS DE GRAVAÇÃO E IMPRESSÃO COMO UM ESTUDO MULTIPLICADOR DE FORMAS PELA COR.

A técnica do buril aqui é útil para adentrarmos aos ciclos e embora não seja das mais fáceis, o resultado aqui presente representa apenas a parte da pesquisa, na qual consegui ao longo do tempo alguma densidade de tons; levei cerca de dez anos para entender a ordem dos níveis de profundidade de corte (dos mais rasos para os mais profundos) e como afiar os buris, sem os quais eu não teria alcançado a densidade de traços que desejava, se condicionasse minha produção às tentativas de sucesso, possivelmente não teria incluído buril nesta pesquisa.

As gravuras desta página e da próxima estavam no 1º estado e revelam a predominância de branco e poucos tons médios, minha inexperiência com a técnica afetava a densidade da imagem, o que fazer? Desistir? Ou mais à frente e experiente, proporcionar uma nova razão para a imagem? Foi o quê fiz.



SILVA, Wilson R. *Sem título*. 1997. Gravura em metal – buril s/ Papel Canson. 58,0 x 43,0 cm. 2 cores. Sem edição



SILVA, Wilson R. *Sem título*". 1997. Gravura em metal – buril s/ Papel Canson. 58,0 x 43,0 cm
2 cores. Sem edição



SILVA, Wilson R. *Sem título*". 1997. Gravura em metal – buril s/ Papel Canson. 58,0 x 30,0 cm
1 cor. Sem edição



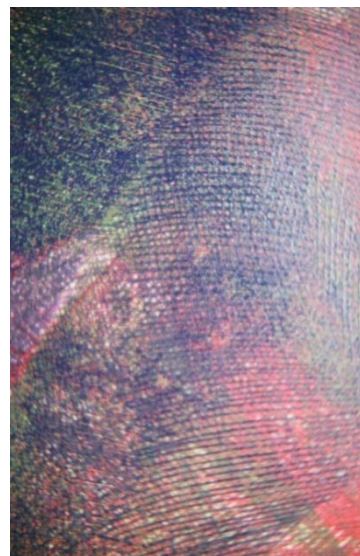
SILVA, Wilson R. *Sem título*. 2009. Gravura em metal – buril s/ Papel Canson. 58,0 x 43,0 cm. 3 cores. Sem edição

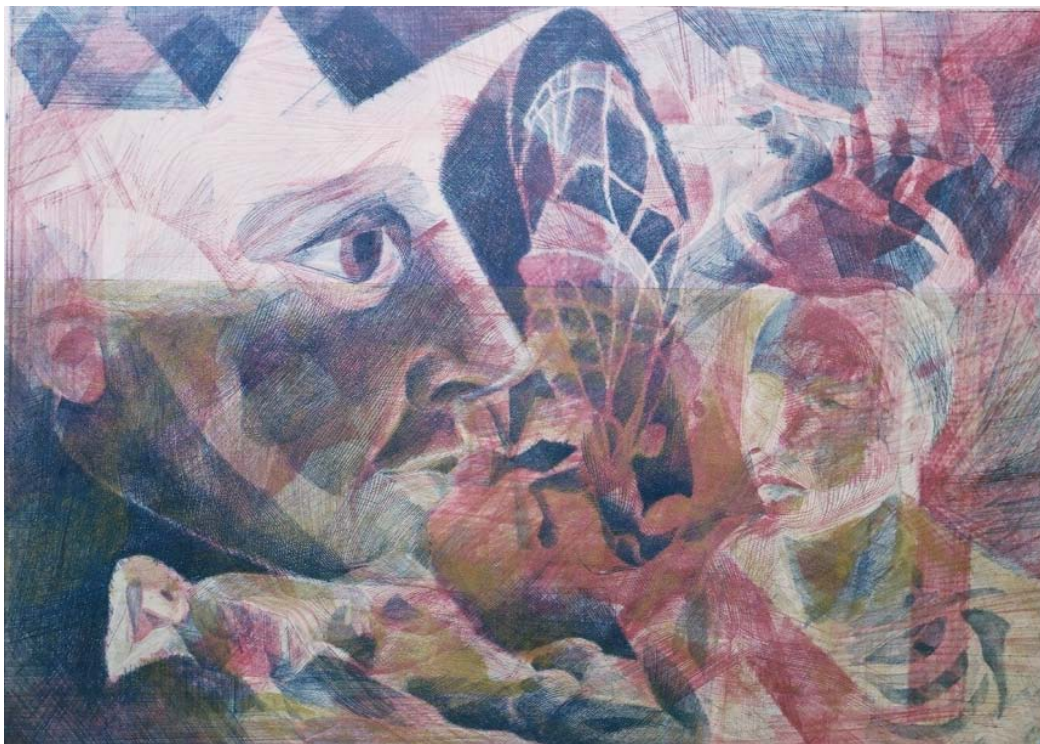
A estampa acima corresponde a uma impressão com a sobreposição de três matrizes de sombreamento, duas em 2º estado de gravação, impressas em duas tonalidades de preto e uma terceira, gravada para complementar as anteriores, impressas num tom azul marinho.

Detalhe da imagem acima



Detalhe da imagem ao lado





SILVA, Wilson R. *Carnaval*. 2009. Gravura em metal – buril s/ Papel Papel HahneMühle. 58,0 x 43,0 cm, 3 cores. 2 provas de cor com edição de 5 provas.

A gravura que vemos abaixo e acima utiliza três matrizes gravadas para ser complementar e impressa em suportes claros, o enfoque continua sendo o estudo do buri e impressão com tintas coloridas só ou junto a metalizadas.



Como as gravações ocorriam simultaneamente, era através delas que eu desenvolvia melhor a técnica com a finalidade de fundir numa mesma imagem pensamento de gravação para sombrear e para clarear no metal com o buril, verificando até qual ponto, pequenas interferências na matriz seriam capazes de proporcionar a cada uma, alguma independência, apesar da complementaridade que as une e verificar a capacidade delas se adaptarem à claridade e ao sombreamento.



SILVA, Wilson R.
Espelho do sexo. 2009.
Gravura em metal – buril s/ Papel HahneMühle.
60,0 x 35,0 cm.
2 cores. Sem edição

Na imagem acima vemos a junção de duas matrizes complementares sobrepostas numa mesma impressão e com dois tons de preto, observe que a imagem ganha mais densidade de escuridão, maior riqueza de tons e por esta razão a claridade se valoriza.

Cerca de 90% das imagens produzidas durante a pesquisa não possuíam qualquer projeto anterior, normalmente eram gravadas diretamente no metal e na madeira e destas, algo em torno de 90% era feito um desenho sobre um ou outro para orientar a percurso instrumento de gravação.

A partir disto percebi que minha proposição de fundir imagens provenientes de duas matrizes distintas gravando-as com zonas de sombreamento e de clareamento numa mesma imagem, não seriam simples e demandariam bastante concentração, não só para manejar o instrumento e relacionar imagens e tons, como também tornar perceptível a diferença entre ambas, que aqui são nitidamente complementares.

Diante dos resultados obtidos decidi nem imprimir esta imagem sobre suporte preto ou colorido, tentaria alcançar um nível satisfatório de clareza, com outra matriz de modo a pôr em prática a experiência angariada até aqui.



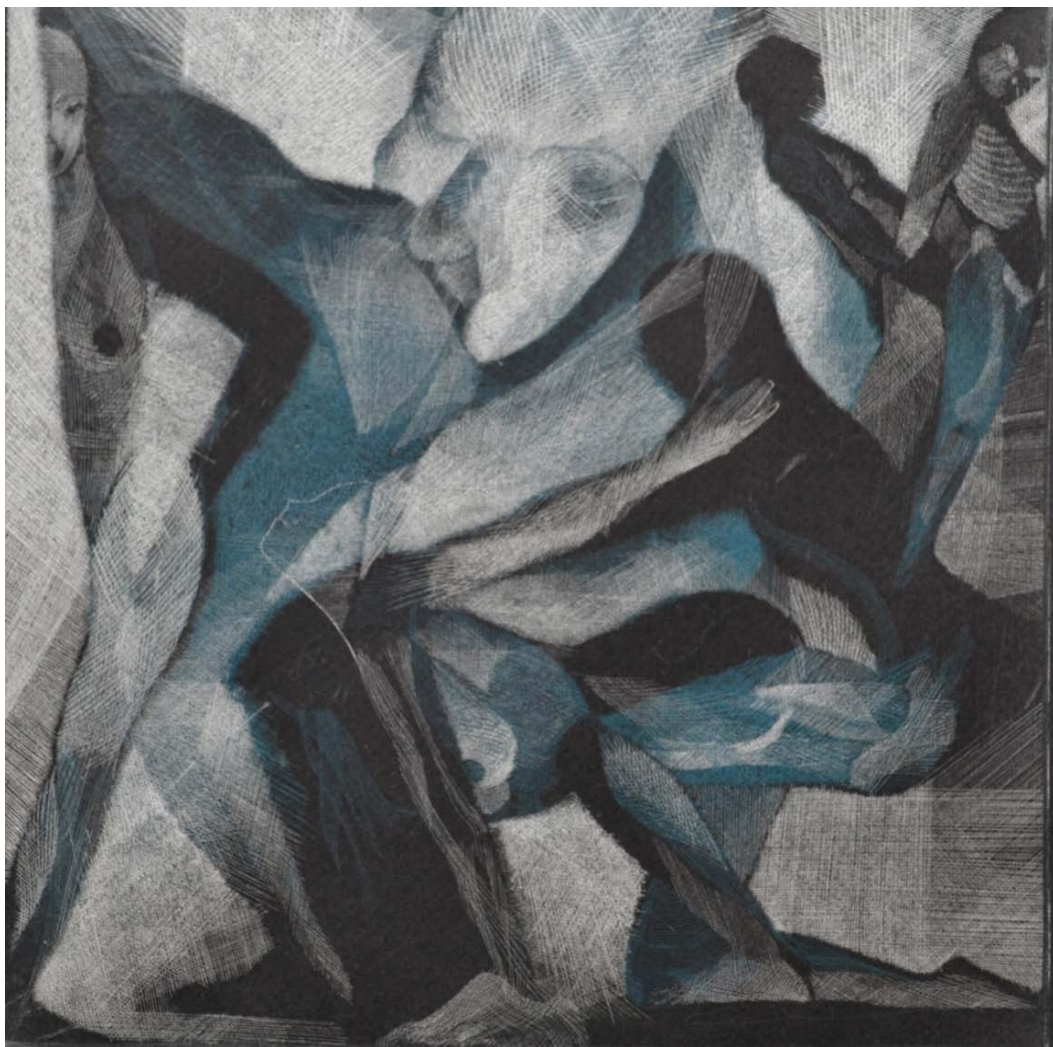
SILVA, Wilson R. *Espelho do sexo*. 2009. Gravura em metal – buril s/ Papel HahneMühle. 60,0 x 35,0 cm. 2 cores. Edição de 5 provas



Continuei o experimento utilizando duas matrizes gravadas para serem complementares e impressas em suportes claros, escuros e coloridos, onde obtive resultado melhor com a gravação no buril para ser claridade, quando as imprimi com tinta metálica prata e dourado sobre suporte preto.

SILVA, Wilson R. *O beijo e a curra*. 2010. Gravura em metal – buril s/ Papel Canson (acima), HahneMühle (no centro) e Papel Murilo azul (abaixo) 29,0 x 29,0 cm. 2 cores. Provas de cor





SILVA, Wilson R. *O beijo e a curra*. 2010. Gravura em metal – buril s/ Papel Papel Murilo preto. 29,0 x 29,0 cm. 2 cores (azul e prata). Edição de 3 provas.



Detalhe da estampa acima

Foi então não só para equilibrar as experiências entre xilogravura e gravura em metal, mas também para desenvolver ainda mais minha tentativa de gravar imagens distintas e ao mesmo tempo complementares, que produzi duas xilogravuras monocromáticas aparentemente independentes no todo e complementares nas partes, onde algumas zonas de gravação pretendiam clareza e outras, sombreamento na mesma imagem.



SILVA, Wilson R.
Trenzinho caipira. 2010.
Xilogravura de fio s/ Papel Canson.
65,0 x 52,0 cm.
Sem edição

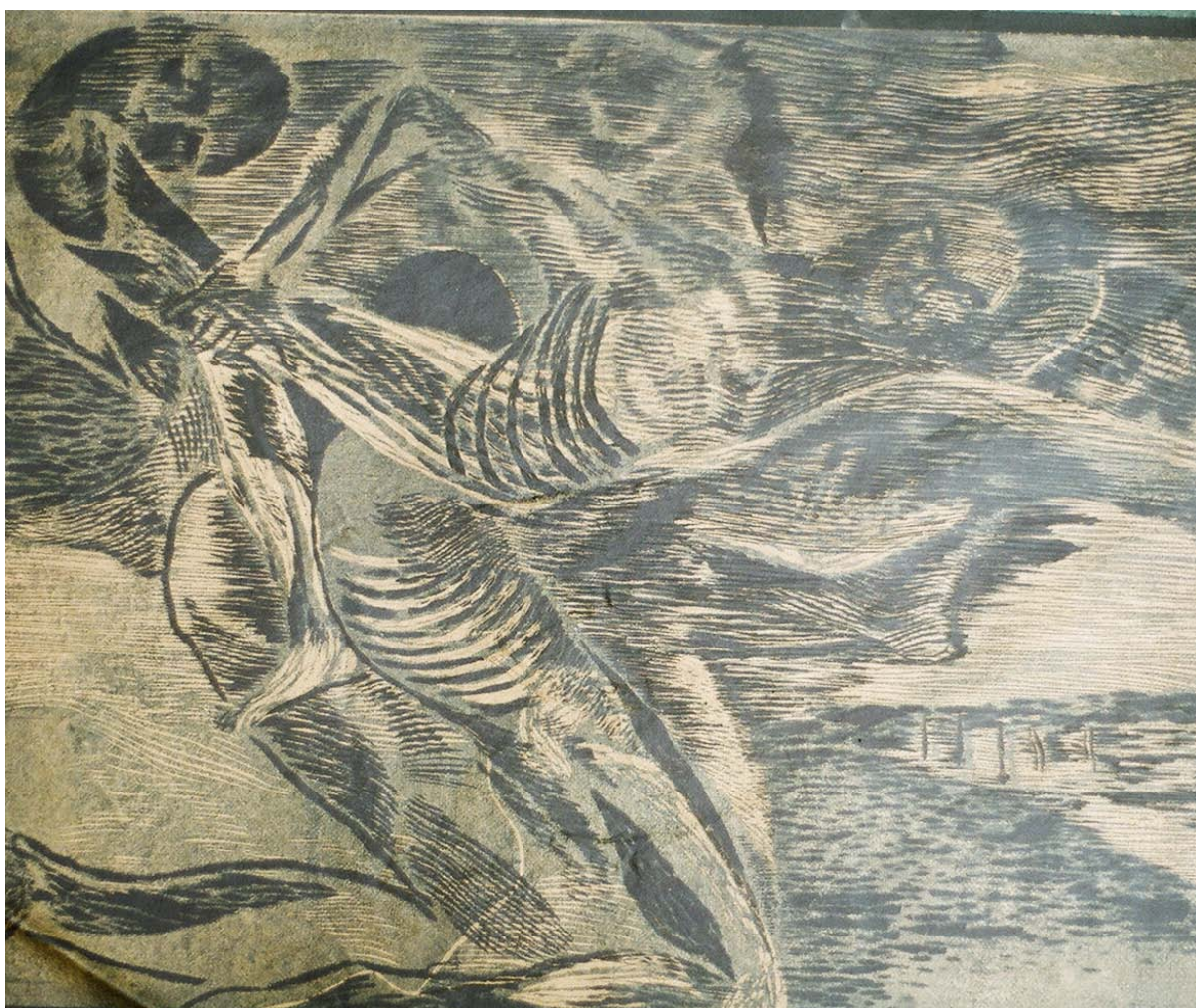
Observem que as imagens da página anterior e desta, ao serem comparadas, são de fato fisicamente diferentes uma da outra, embora possuam orientação idêntica, composição semelhante, mas a princípio não podemos afirmar que são nitidamente complementares, nem mesmo pelo título da estampa.



SILVA, Wilson R.
Gula. 2010.
Xilogravura de fio s/ Papel Canson.
65,0 x 52,0 cm.
Sem edição

Em seguida veremos como estas duas matrizes monocromáticas reagiram mediante a sobreposição de impressões coloridas sobre suportes claros e escuros, com o fim de obter imagens ao mesmo tempo únicas e complementares.

A imagem abaixo foi impressa em couro sintético preto nas cores azul e dourado. Ao compararmos ela com as das duas páginas anteriores, distinguiremos facilmente qual delas é a matriz dominante, no entanto as duas são fisicamente diferentes embora assemelhadas e que pelas cores e ordem de impressão, surgiram formas outras que fizeram prevalecer ou esmaecer determinadas características da imagem.



SILVA, Wilson R.
Trenzinho caipira I. 2010.
Xilogravura de fio s/ Couro sintético preto
65,0 x 52,0 cm.
2 cores. Sem edição

A imagem abaixo foi impressa sobre suporte claro, por esta razão a imagem da matriz mais escura prevaleceu àquela de claridade e o que vemos aqui é uma experiência limitada a dois tipos de suporte, um claro e outro escuro, com uma gama de três cores (azul, verde e dourado), talvez se fossem feitas mais provas de cor teríamos mais variedades e outras surpresas, mas tinha que selecionar em quais imagens deveria estudar mais pormenorizadamente.



SILVA, Wilson R.
Trenzinho caipira I. 2010.
Xilogravura de fio s/ Papel Canson branco.
65,0 x 52,0 cm.
2 cores. Sem edição

Nesta estampa a idéia inicial era produzir duas matrizes complementares de xilogravura com veios orientados para vertical e horizontal, sendo uma de sombreamento e outra de clareamento.



SILVA, Wilson R. *Baco*. 2011. Xilogravura de fio s/ Papel Canson branco. 65,0 x 52,0 cm.
Sem edição

Por uma fatalidade a matriz de clareamento (abaixo) quebrou-se durante a impressão, inviabilizando a experiência com a orientação cruzada dos veios e embora não estivesse planejado; resolvi imprimir provas de cor baseado na oposição quente frio.



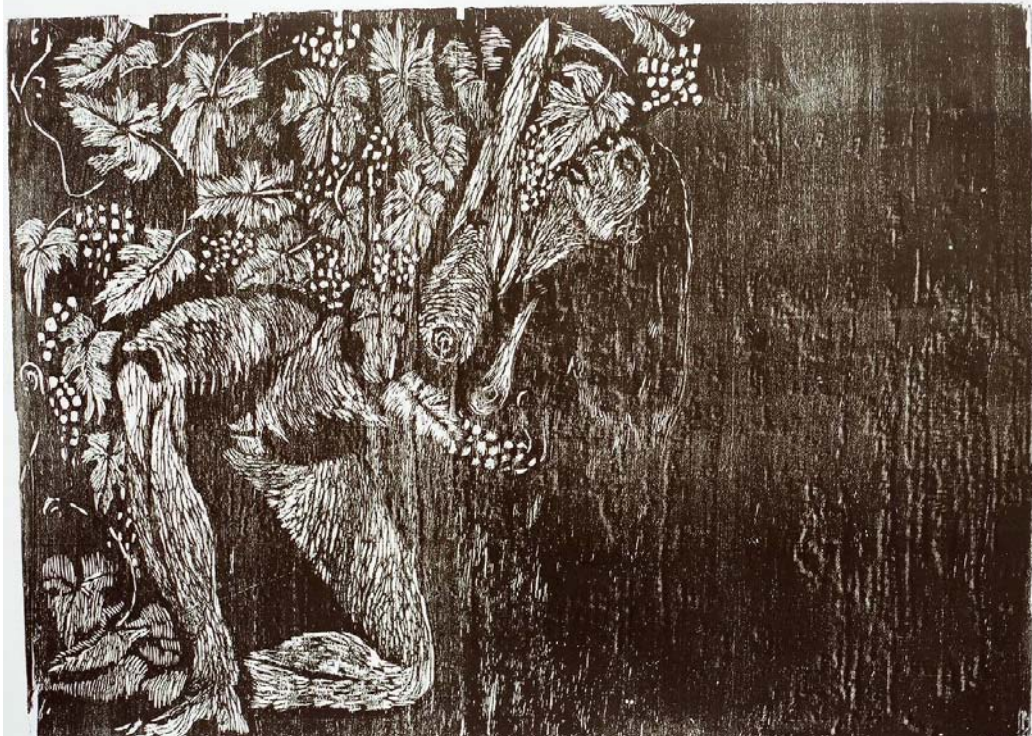


SILVA, Wilson R. *Bacante*. 2011. Xilogravura de fio s/ Papel Canson branco. 65,0 x 52,0 cm. Sem edição.

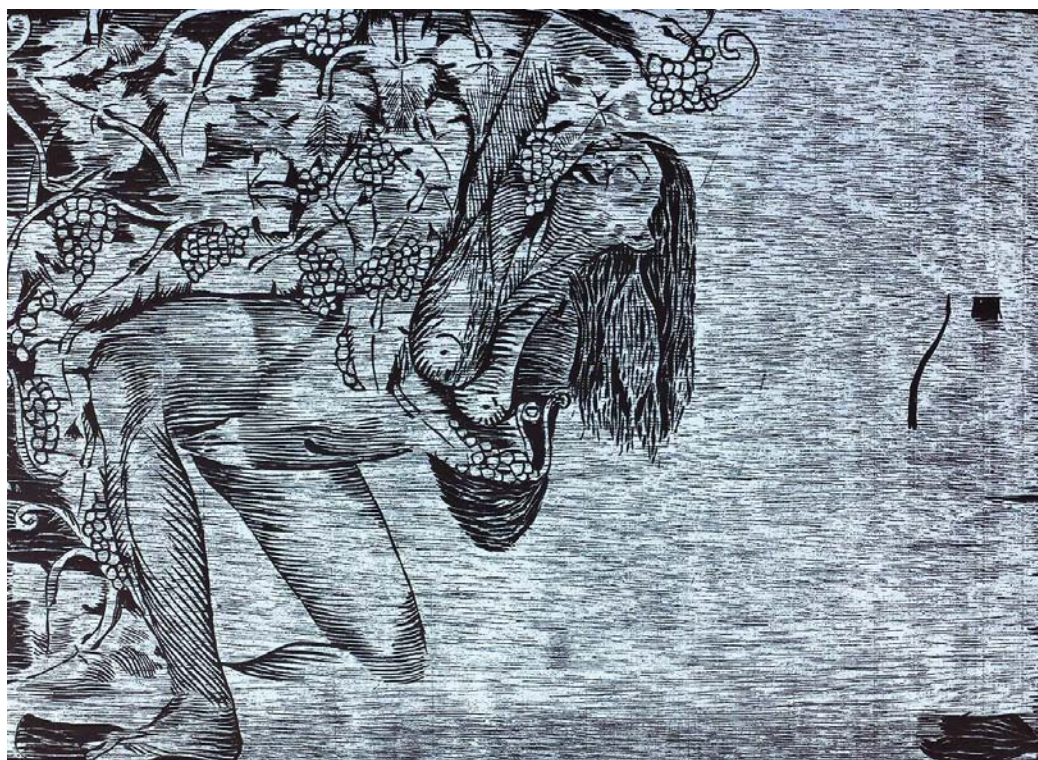
Na imagem acima as cores estão em oposição quente e fria e abaixo também, em razão do tom do marrom ser avermelhado enquanto o da verde é frio e está pastel.



SILVA, Wilson R. *Bacante*. 2011. Xilogravura de fio s/ Papel Canson branco. 65,0 x 52,0 cm. Sem edição



Refiz a gravação da matriz de claridade e a imprimir sobre suporte escuro para me certificar de que os tons estavam satisfatórios e os veios aparentes.



SILVA, Wilson R. *Baco*. 2011. Xilogravura de fio s/ Papel Murilo preto. 65,0 x 52,0 cm. Sem edição

SILVA, Wilson R. *Bacana*. 2011. Xilogravura de fio s/ Papel Canson branco. 65,0 x 52,0 cm.
2 cores. Sem edição



Na imagem acima, vemos a combinação das duas imagens da página anterior, onde em ambas, as cores fazem oposição quente e fria, em razão do tom do marrom ser avermelhado enquanto o da azul é frio e está pastel.

SILVA, Wilson R. *Bacana*. 2011. Xilogravura de fio s/ Papel Canson branco. 65,0 x 52,0 cm.
2 cores Sem edição

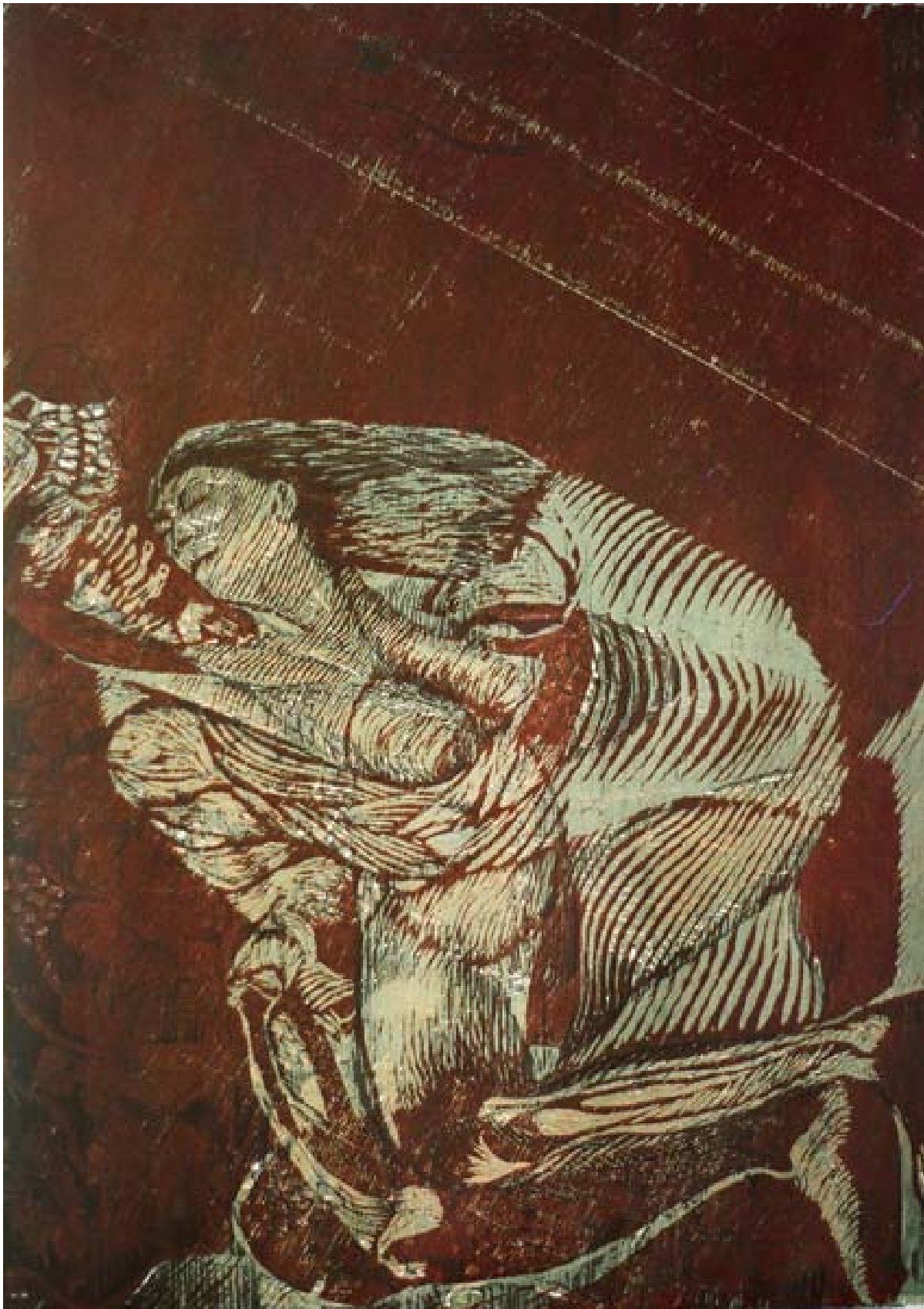


Gravei uma 4ª matriz e a 2ª de sombreamento, permutando a imagem das matrizes anteriores com outra diferente de ambas e com orientação vertical e veio em diagonal contrastando com os veios de sentido horizontal e vertical das que a antecedeu



SILVA, Wilson R. *Fauno*. 2011. Xilogravura de fio s/ Papel Canson branco. 65,0 x 52,0 cm. Sem edição.

Sobre as impressões anteriores imprimir esta nova matriz com cor escura num tom ora em oposição ora similar às cores antecessoras, com a finalidade de verificar quanto da orientação dos veios e suas cores poderiam resistir à sobreposição de impressões com cores ora opostas, ora análogas.



SILVA, Wilson R. *Fauno*. 2011. Xilogravura de fio s/ Papel Canson branco. 65,0 x 52,0 cm. 4 cores. Sem edição

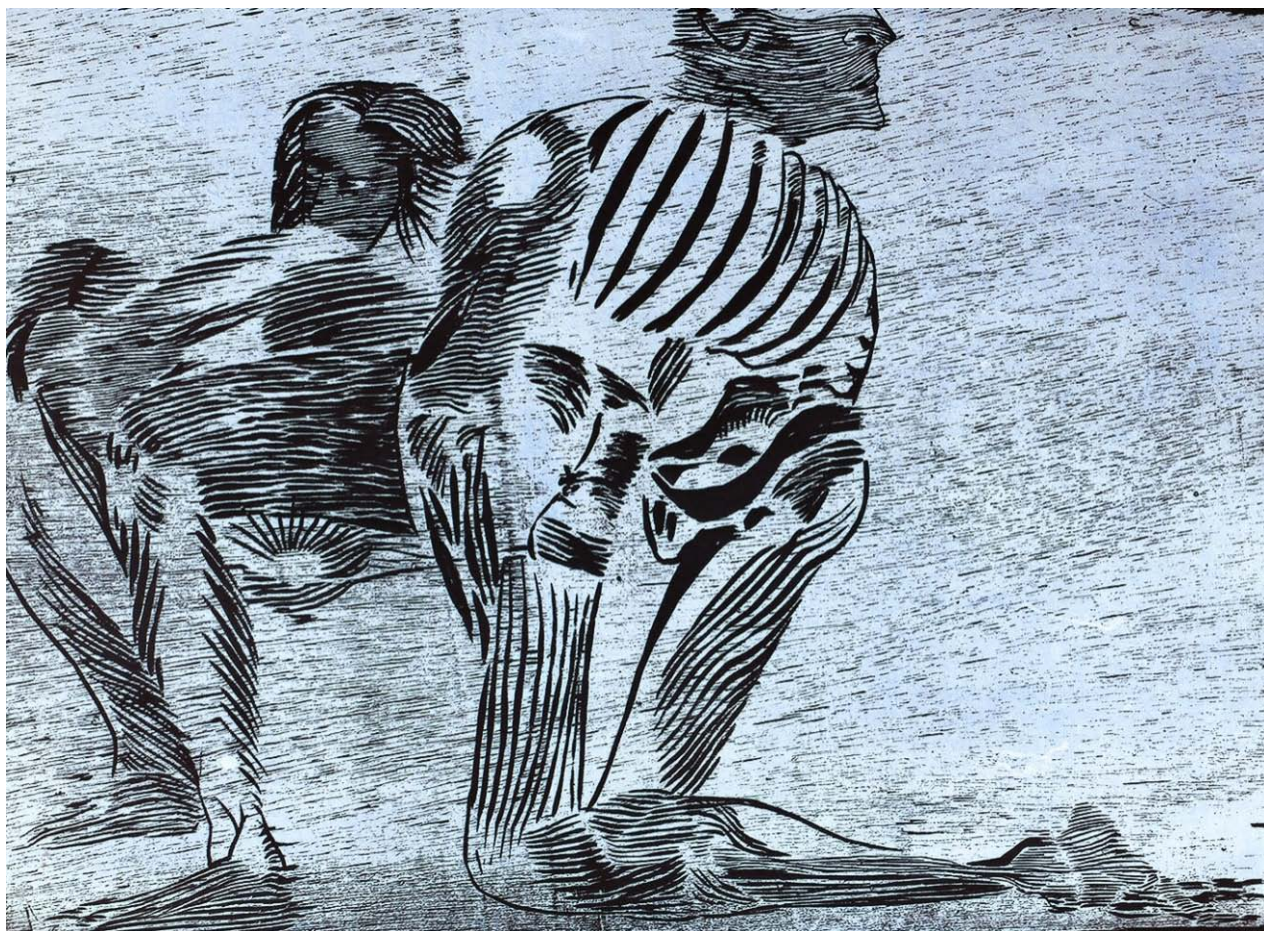


SILVA, Wilson R.
Fauno. 2011.
Xilogravura de fio s/ Papel Canson branco
65,0 x 52,0 cm.
4 cores. Sem edição



SILVA, Wilson R.
Fauno. 2011.
Xilogravura de fio s/ Papel Canson branco
65,0 x 52,0 cm.
4 cores. Sem edição

Para finalizar, gravei uma 5ª matriz e a 3ª de clareamento, permutando a imagem das matrizes anteriores com outra diferente de ambas, com orientação horizontal e veio em diagonal contrastando com os veios de sentido horizontal, vertical e diagonal das que a antecedeu.

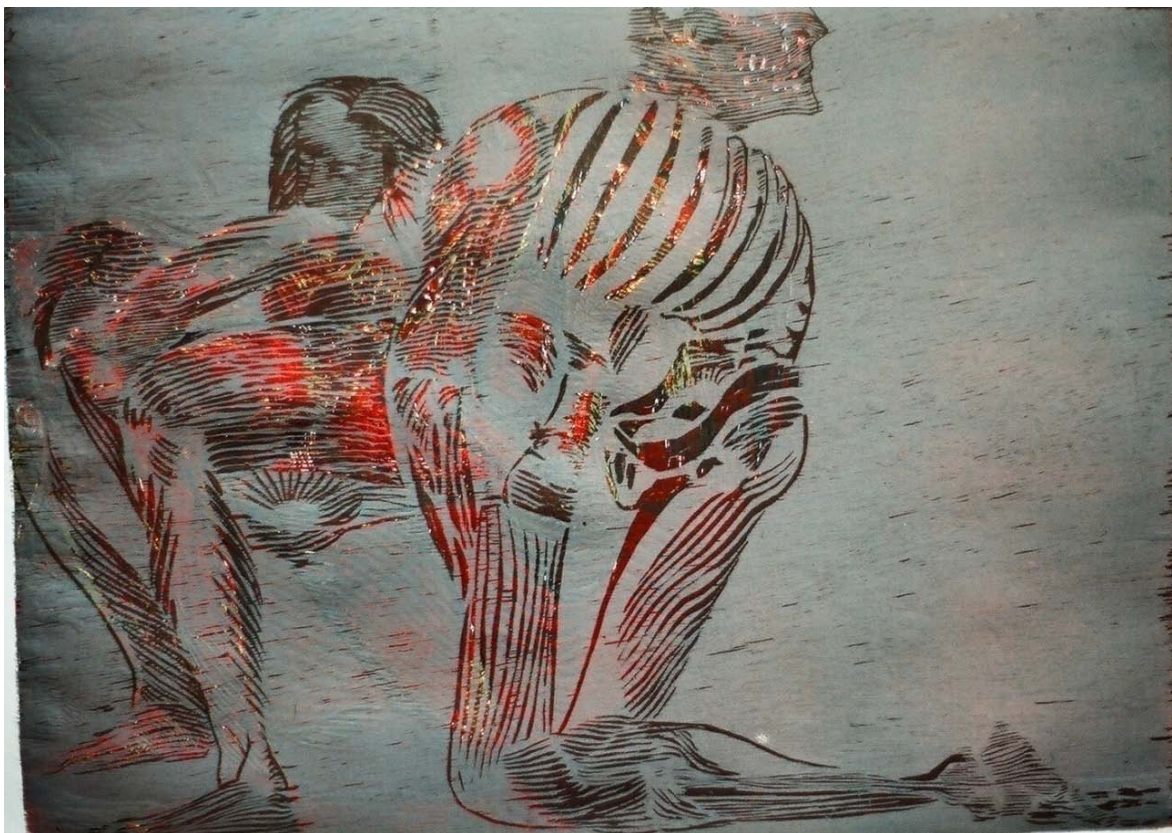


SILVA, Wilson R.
Cata cavaco. 2011.
Xilogravura de fio s/ Papel Murilo preto
65,0 x 52,0 cm.
Sem edição

Ao final da experiência constatei que as sucessivas sobreposições de impressões, junto das oposições e analogias entre cores quentes, frias e pastel, bem como da adição de branco Off-set na composição das tintas, que tornaram-nas proporcionalmente menos luminosas, embora mais claras, favorecendo o esmaecimento dos veios e suas direções, além de tender ao nivelamento cromático, na medida em que se sobrepunha impressões.

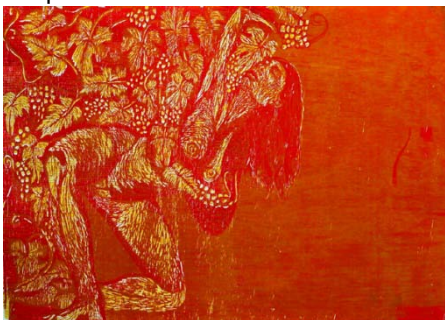


SILVA, Wilson R. *Bacaniadas*. 2011. Xilogravura de fio s/ Papel Canson branco. 65,0 x 52,0 cm. 5 cores. Provas de cor. Sem edição



Na tentativa de escapar ao nivelamento cromático, dirimir o empastelamento das cores e ressaltar os veios e suas orientações (vertical, horizontal, diagonal à esquerda e à direita), a experiência com esta imagem foi finalizada com a impressão de uma prova de cor usando somente vermelho, amarelo e azul, com máxima saturação, para verificar se esta combinação entre películas de tinta teriam potencial de transparência e luminosidade suficiente para tornarem os veios visíveis, a despeito de a última impressão estar na cor prata e com isto, maximizar o potencial opalescente, que é igual ou superior ao branco puro.

Impressão de vermelho e amarelo



1ª impressão em vermelho



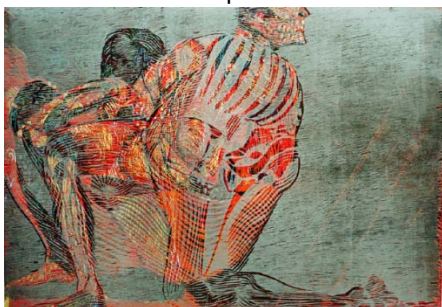
Impressão de vermelho, amarelo e azul



2ª impressão em amarelo



Impressão de vermelho, amarelo, azul e prata



3ª impressão em azul



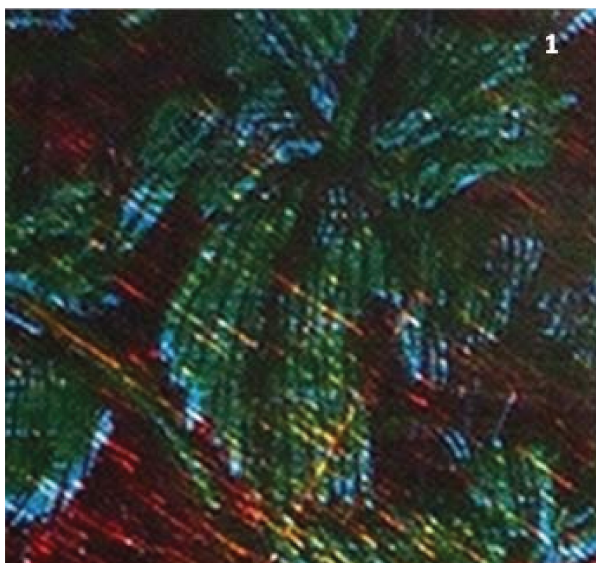
4ª impressão em prata



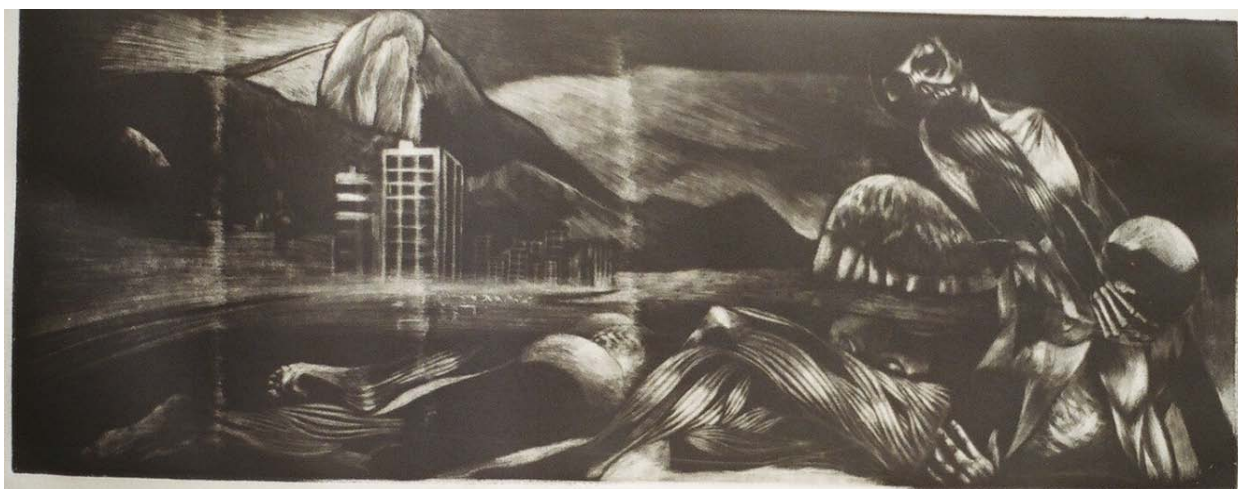


SILVA, Wilson R.
Bacanal cromático. 2011.
 Xilogravura de fio s/ Papel Canson branco
 65,0 x 52,0 cm.
 4 cores. Edição de 3 provas

Detalhes da imagem acima

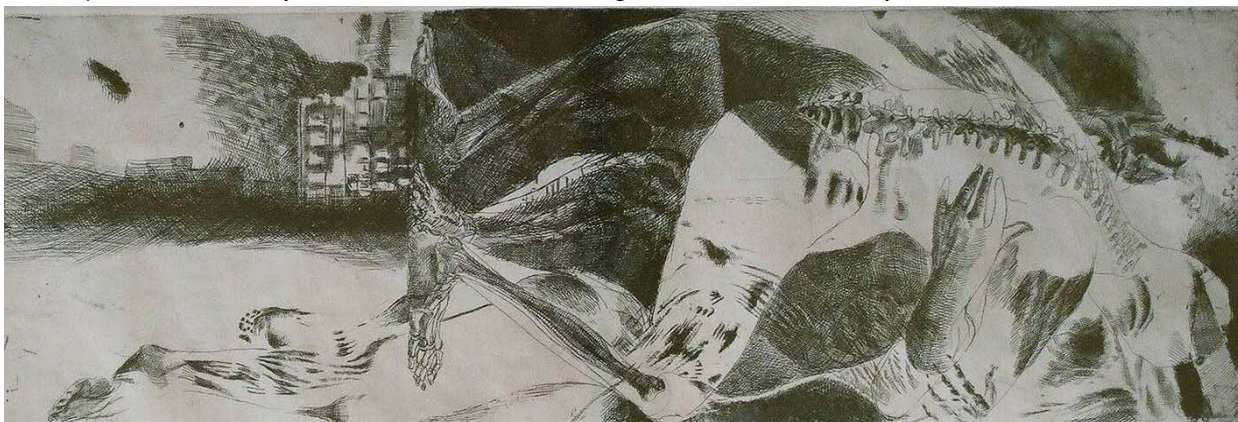


Após esta trajetória chegamos ao mais recente experimento. Em 2009 depois de uma viagem a trabalho ao Rio de Janeiro, sentei-me no calçadão de Copacabana e pus-me a desenhar a paisagem que vi. Estava um dia nublado (cinza-chumbo), pensei num projeto para maneira-negra. Antes de perder o caderno dentro do qual estava este desenho, o transferi para uma placa de cobre preparada com maneira negra e permutei com ele figuras de anatomia e erotismo, donde extraí seis provas.



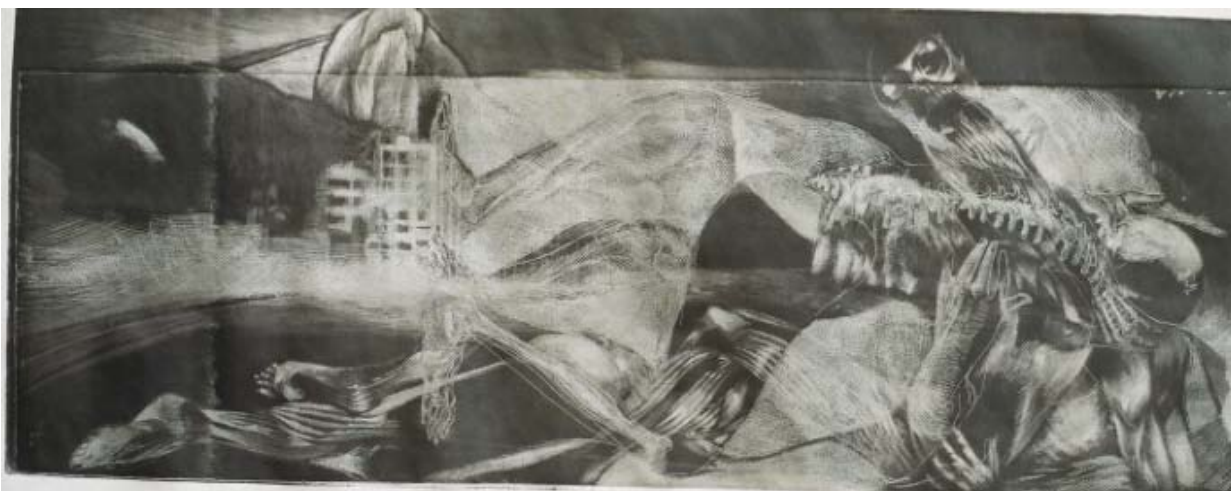
SILVA, Wilson R. *Rio -40*. 2009. Gravura em metal - maneira negra s/ Papel HahneMühle. 60,0 x 23,0 cm. Edição de 6 Provas

Em seguida, gravei outra imagem para ser complementar à anterior em algumas zonas e ao mesmo tempo ser uma imagem única, que aparentemente não parecesse complementar, para isto procedi à mudança da técnica (água-forte), e tornei adaptável o sentido da imagem, de horizontal para vertical.



SILVA, Wilson R. *Sem título*. 2009. Gravura em metal – água-forte s/ Papel HahneMühle. 59,0 x 19,0 cm. Sem Edição

Tinha consciência que esta última matriz gravada deveria passar por novos estados, antes de se tornar uma edição, porém ela poderia ser combinada com a anterior e a partir de provas de cor, se consolidar como uma edição de provas a duas cores.



SILVA, Wilson R. *Rio -40º*. 2009. Gravura em metal - maneira negra e água-forte s/ Papel HahneMühle. 60,0 x 23,0 cm. Prova de cor

Para tanto, imprimi quatro provas de cor sobre papel branco, utilizando o preto, o verde escuro, o preto esverdeado e o azul marinho, como cores para a matriz de maneira negra em 1º estado (ver esta e a próxima página), já para a matriz de água-forte em 1º estado, utilizei a cor prata e dourado, com a finalidade de entender melhor a impressão de tintas metalizadas e relativizar ou ressaltar o aspecto “frívolo” e “artificial” desta espécie de claridade na imagem.



SILVA, Wilson R. *Rio 40º*. 2009. Gravura em metal - maneira negra s/ Papel HahneMühle. 60,0 x 23,0 cm. Prova de cor



SILVA, Wilson R. *Rio 40º*. 2010. Gravura em metal - maneira negra e água-forte s/ Papel HahneMühle. 60,0 x 23,0 cm. 2 cores. Edição de 3 Provas

Nos detalhes ao lado, é possível observar que as formas ora se complementam, ora se confundem, ora sobressaem uma sobre a outra, destas provas de cor tirei uma pequena edição de três provas da imagem acima.

Este estado da imagem não pode ser mais recuperado, por este motivo sempre procuro obter uma pequena edição do processo, na esperança de que esta experiência me possa ser útil no futuro, seja como experiência de imagem, seja como de vida. Nos detalhes ao lado é possível observar áreas onde as matrizes se complementam e áreas onde a conjunção é aleatória.

SILVA, Wilson R. *Rio -40º*. 2010. Gravura em metal - maneira negra e água-forte s/ Papel HahneMühle. 60,0 x 23,0 cm. 2 cores. Prova de cor





Detalhes respectivos das estampas da página anterior



Precisava aprofundar a experiência acerca de como a imagem de gravura em metal reagiria mediante a impressão em suportes coloridos, pois a cor da tinta se mistura a ele e o magenta impresso sobre um suporte azul, por exemplo, resulta em tons de roxo e que se o suporte estiver clareado por uma impressão prévia, o resultado se altera, bem como ocorreria com qualquer cor que fizesse a sobreposição numa circunstância destas, como mostra esta estampa abaixo.



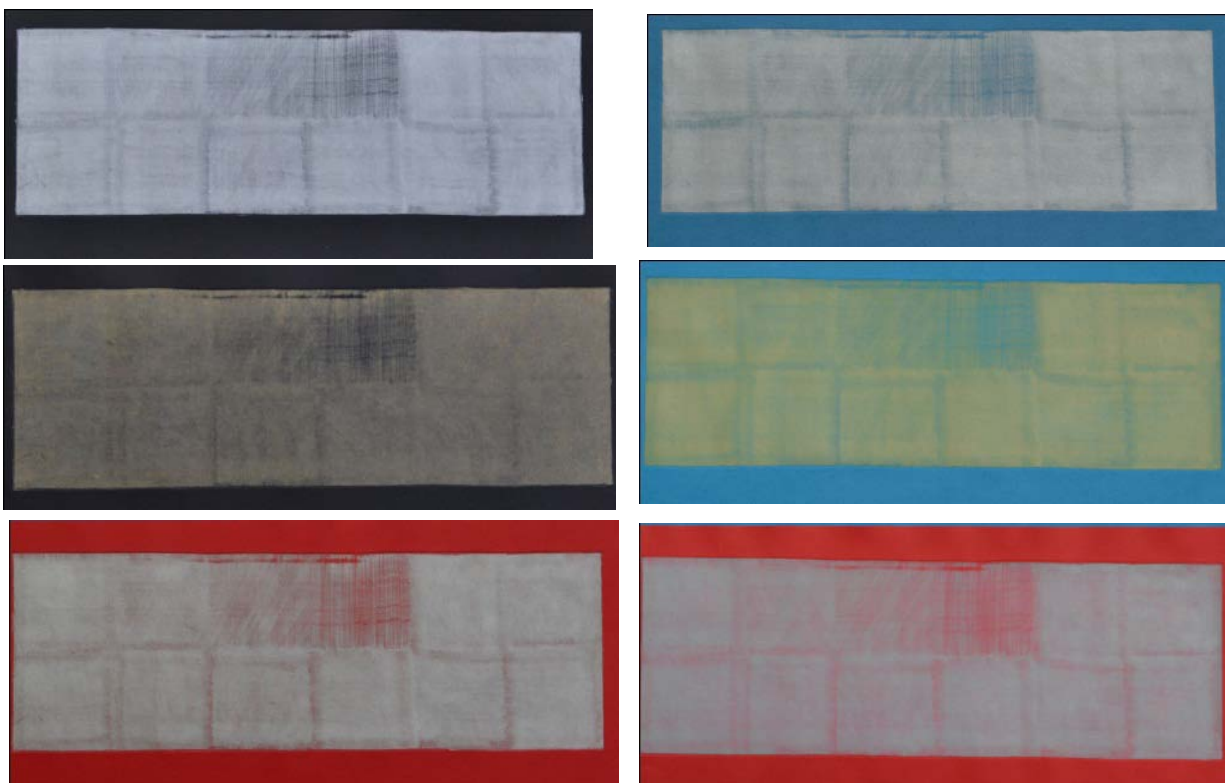
SILVA, Wilson R. *Rio 400 anos*. 2010. Gravura em metal - maneira negra e água-forte s/ Papel Murilo azul. 60,0 x 23,0 cm. 3 cores Edição de 3 provas

Quando o suporte é vermelho, azul, ou preto, o branco não existe e sua ausência pode comprometer a claridade, sobretudo quando as impressões forem sobrepostas, em razão disso, providenciei a gravação de numa matriz em maneira negra de claridade, preparando-a com desníveis de gravação para que o berçau deixasse marcado seu limite e produzisse tons. (ver imagens da próxima página).



Detalhe da imagem à direita





SILVA, Wilson R. *sem título*. 2009. Gravura em metal - maneira negra s/ Papel Murilo preto, azul e vermelho. 58,0 x 23,0 cm. 3 cores Edição de 4 provas

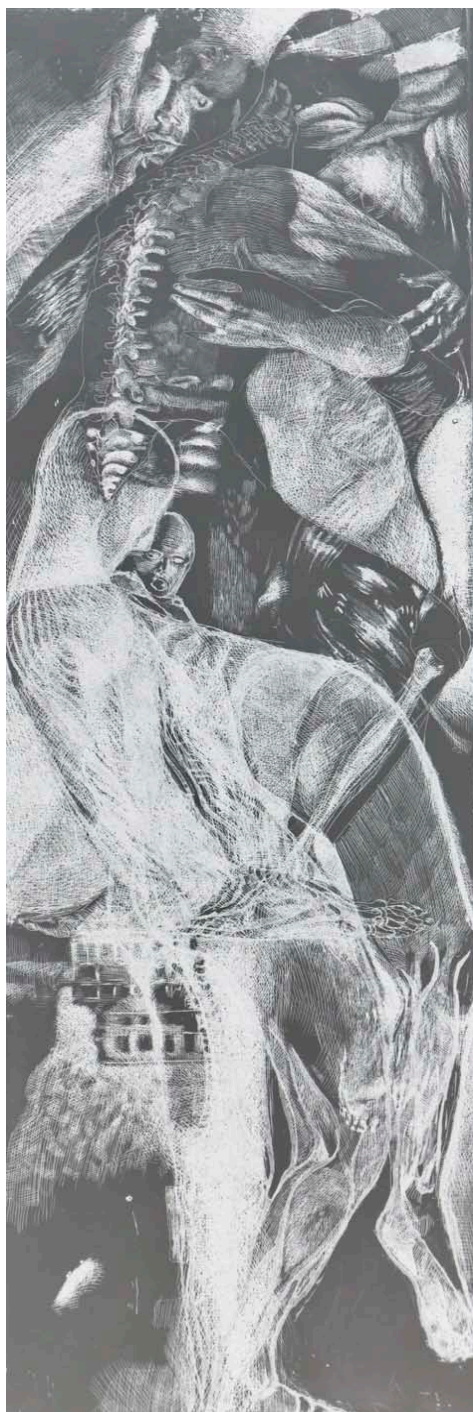
Desta matriz tirei uma edição de quatro provas de cada uma das imagens acima, impressa com branco, prata, dourado, cinza e amarelo, sobre suportes de coloração azul, vermelho e preto, não para que elas se consolidassem como edição, embora pudessem, mas para que fossem sobrepostas por matrizes futuras, como exemplifica a estampa abaixo.

SILVA, Wilson R. *Rio anos 40*. 2009. Gravura em metal - maneira negra e água-forte s/ Papel Murilo preto. 60,0 x 23,0 cm. 3 cores Edição de 3 provas.



Uma vez encerrado este primeiro ciclo baseado na impressão sobre suportes coloridos e em como a matriz de maneira negra crua poderia amenizar a falta do branco como índice de claridade, iniciei o terceiro ciclo de gravação da matriz em água-forte, no qual o sentido de orientação vertical foi intensificado e a manutenção do pensamento segundo qual durante a gravação, seria possível representar tanto claridade quanto sombra, foi posto em prática.

SILVA, Wilson R.
Alavanca.
 2012.
 Gravura em
 metal
 água-forte
 s/ Papel Murillo
 preto
 e Papel
 HanneMülle
 59,0 x 19,0 cm.
 Edição de 5
 provas.
 no Papel
 HanneMühle.



Na sequência gravei a 3ª matriz, a primeira em água-tinta, com a finalidade de complementar mais a imagem anterior, porém distinguir-se dela formalmente, observe nos detalhes que a figura feminina que aparece na água-tinta estava latente na estampa em água-forte e foi através da imagem em latência, que foi possível gravar a figura feminina na água-tinta.

SILVA, Wilson R. *Sem título*. 2009. Gravura em metal- água-tinta
s/ Papel HahneMühle e Papel Murillo preto. 59,0 x 20,0 cm Edição de 5 provas



SILVA, Wilson R.
Alavanca. 2009.
Gravura em metal –
maneira negra e água-forte
s/ Papel Murilo vermelho.
60,0 x 23,0 cm. 2 cores
Edição de 3 provas



Era predominantemente assim que construía meu imaginário, a imagem surgia da permuta entre formas latentes com as pungentes e por isso facilitavam o complemento e a distinção simultaneamente, com isto pretendia extrair da permuta de matrizes monocromáticas a maior variedade formal possível na impressão.

Para este segundo ciclo de impressão usei parâmetros semelhantes aos anteriores, porém não exatamente idênticos, por exemplo, na imagem acima as duas matrizes foram sobrepostas, uma na cor cyan para água-forte e azul pastel a de água-tinta, quando ambas foram impressas diretamente sobre o suporte vermelho, o cyan ficou amarronzado pela influência da sua cor. Acima e à direita vemos um experimento diverso porque há a impressão prévia de um amarelo proveniente de uma matriz de maneira negra, impressa sobre suporte azul, como estampa de claridade base, num tom oposto à cor do suporte que é frio e escuro,



SILVA, Wilson R.
Sem título. 2009.
 Gravura em metal
 água-forte e água tinta
 s/ Papel Murilo azul.
 59,0 x 20,0 cm.
 Edição de 3 provas



SILVA, Wilson R.
Sem título. 2009.
 Gravura em metal
 água-forte e água tinta
 s/ Papel Murilo azul.
 59,0 x 20,0 cm.
 3 cores
 Edição de 3 provas

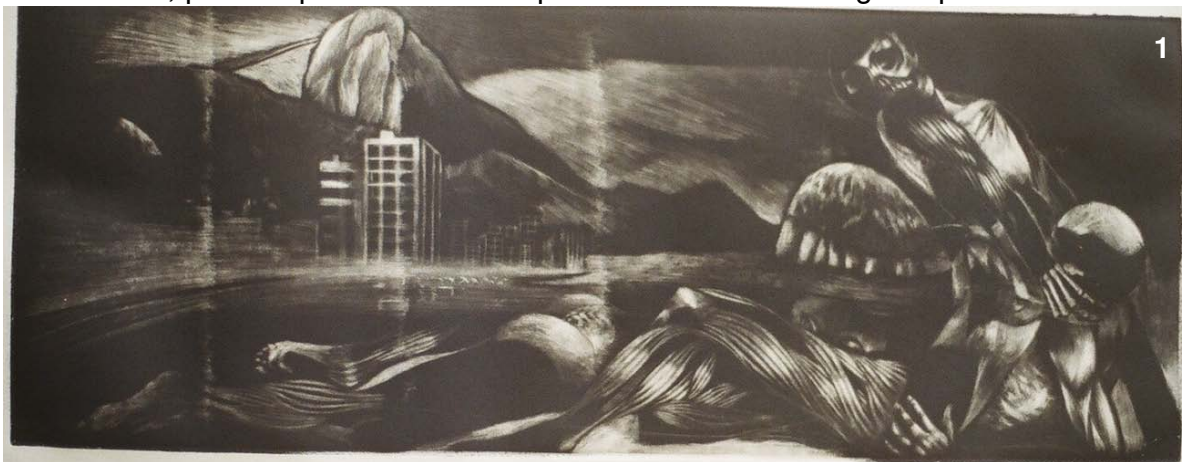
Na base inferior da imagem abaixo vemos como a cor reagiu ante a impressão sobre um fundo negro e como reagiu, quando a impressão recaiu sobre um fundo clareado previamente como na imagem acima e à esquerda.

SILVA, Wilson R. *Rio 30º*. 2009. Gravura em metal - maneira negra e água-forte s/ Papel Murilo preto. 60,0 x 23,0 cm. 3 cores. Edição de 3 provas.

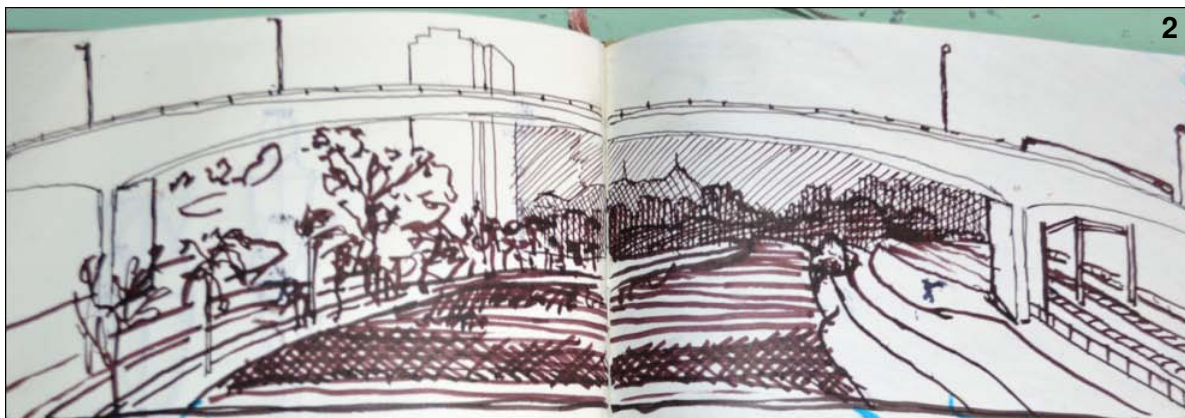


Mas como sempre ocorreu nos ciclos de outras estampas, sentia necessidade de variar entre ciclos de construção de imagem pela observação, como ocorreu durante o período dos estudos de anatomia, e os da imaginação, porque a acessiva atividade mental, em torno de construir imagens provenientes da relação entre minha imaginação e os “enunciados” formais latentes presente nas superfícies das bases de metal, madeira, tecido ou pedra, ciclicamente se esgotava, por este motivo supria esta necessidade, inserindo na imagem elementos observáveis como os insetos e a paisagem, na tentativa de balancear o universo do observável com o do onírico e dos sentidos.

Assim como havia desenhado e gravado a imagem do Pão de Açúcar e da praia de Copacabana no Rio de Janeiro, uma paisagem em si me chamava a atenção em passeios, eventualmente fazia parte do meu trajeto, a passagem pela ponte Eusébio Matoso que dá acesso à cidade universitária e à vista que engloba o leito do Rio Pinheiros em São Paulo, ambos tinham prédios, água e circulação de veículos, por isto poderiam se adaptar numa mesma imagem que as fundisse.



SILVA, Wilson R. *Sem título*. 2011. Desenho s/ Papel Sulfite. 30,0 x 10,0 cm.

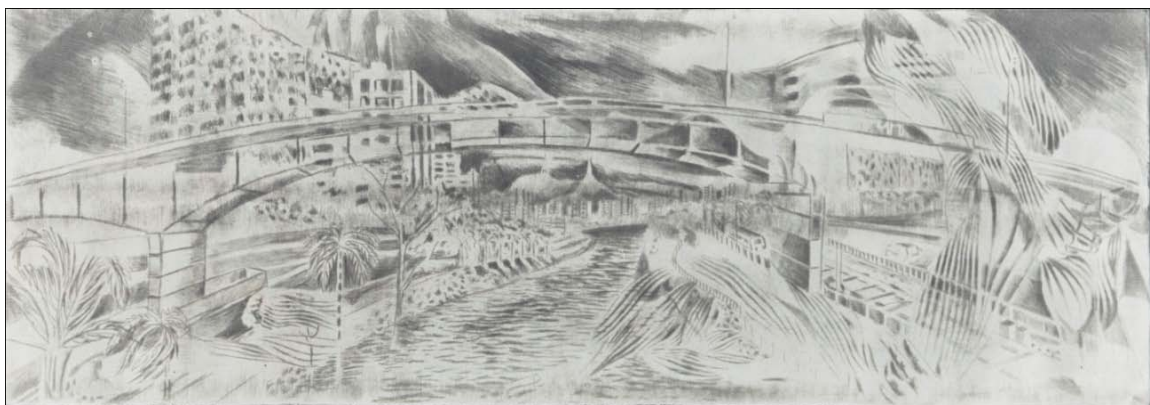




SILVA, Wilson R. *Paraíso fétido*. 2012. Gravura em metal - água-forte s/ Papel HahneMühle. 58,0 x 23,0 cm. Edição de 6 provas.

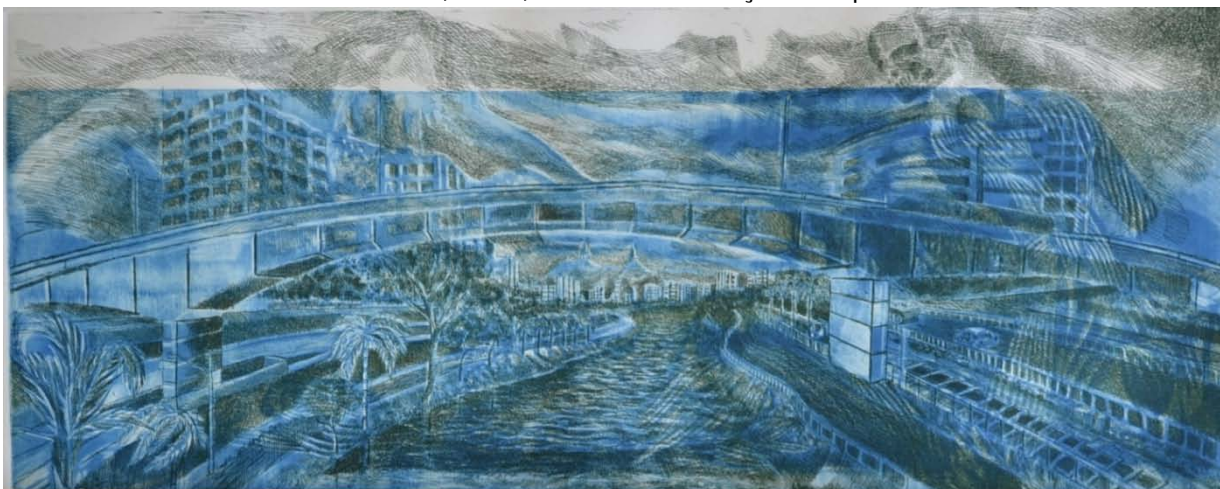
Acima vemos a permuta entre as imagens um e dois da página anterior, fundidas numa água-forte, nota-se a nítida predominância da paisagem paulistana e abaixo vemos uma imagem mais ambígua, porque resulta da permuta entre a imagem um com a três, gravada em maneira negra, que hibridiza mais acentuadamente as formas das duas imagens, tanto quando impressas sobre suporte claro ou escuro.

SILVA, Wilson R. *Paraíso onírico*. 2012. Gravura em metal – maneira negra s/ Papel Murilo preto e Papel HahneMühle. 58,0 x 20,0 cm. Sem edição. Provas de Cor?



A imagem abaixo representa a mistura colorida das matrizes de água-forte em verde escuro e de maneira negra em azul pastel, duas cores frias sobrepostas, deram ao azul o valor de “quentura ”e de claridade, embora ele seja uma cor fria e escura.

SILVA, Wilson R. *Paradise is here*. 2012. Gravura em metal - água-forte e maneira negra s/ Papel HahneMühle. 58,0 x 23,0 cm. 2 cores. Edição de 6 provas.

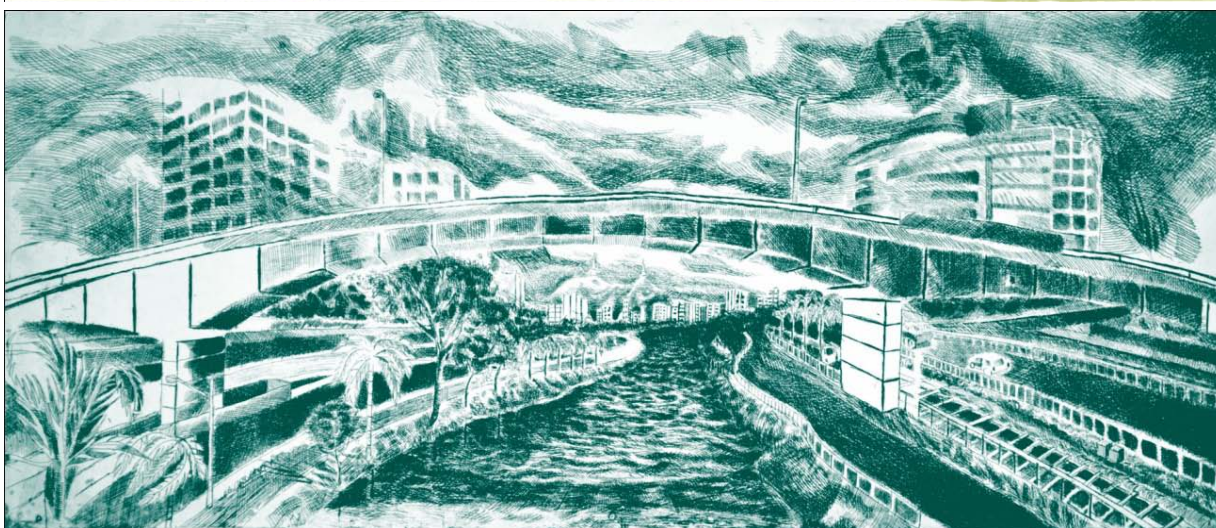
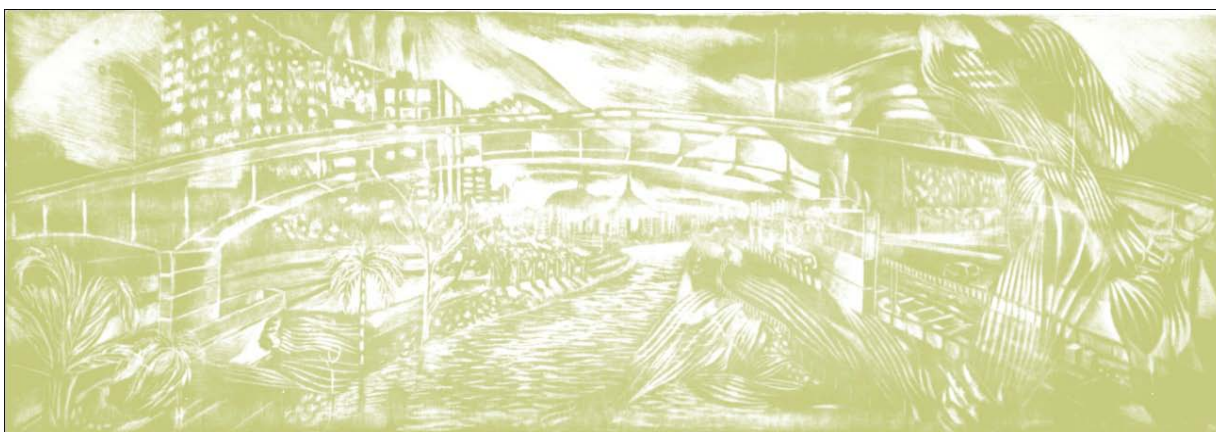


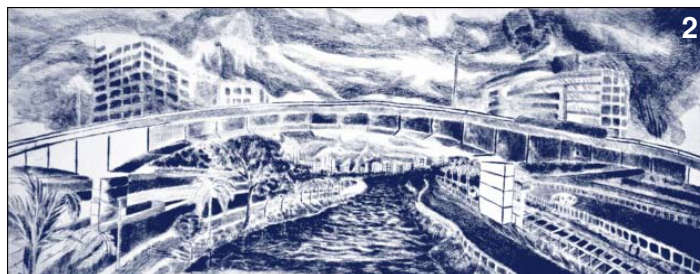
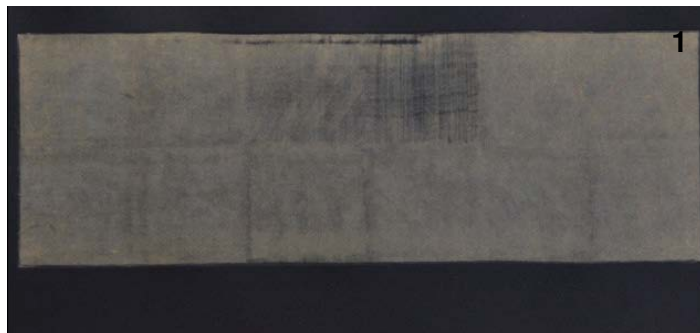
Todas as imagens gravadas neste ciclo foram pensadas para serem unidades complementares capazes de permutarem formas com outras matrizes, e através da experimentação com impressão, verificar qual imagem surgiria das permutas entre todas que compuseram o ciclo, neste caso duas, três até cinco matrizes.



SILVA, Wilson R. *Dois Rios e um mar*. 2012. Gravura em metal - água-forte e maneira negra s/ Papel Canson 60,0 x 23,0 cm. 3 cores. Prova de cor.

Abaixo vemos somente a cor de cada matriz em separado da estampa inferior da página anterior, onde vemos a sobreposição das três numa só imagem em três cores.

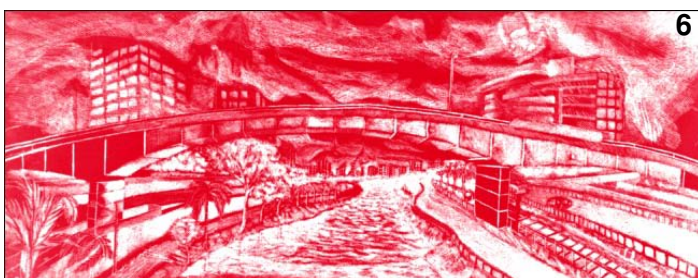
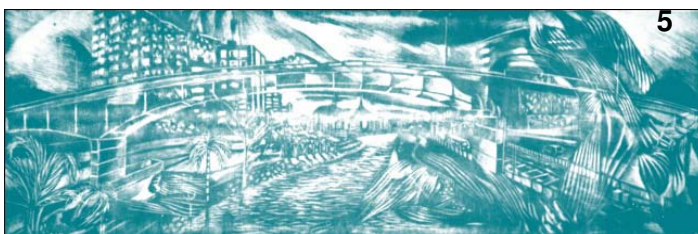
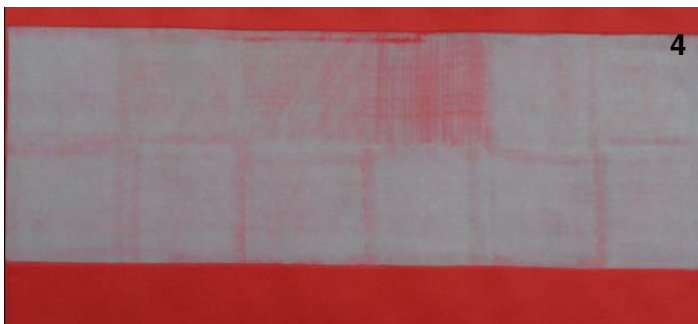




Esta experiência reintroduziu o suporte preto impresso com a matriz gravada em maneira negra, na cor dourada (ver fig.1), para clarear o fundo e tornar-se apta a receber a impressão da matriz em água-forte em 1º estado numa cor escura (azul marinho) (ver fig.2) e outra para receber a impressão do 2º estado da matriz de maneira negra já brunida na cor verde pastel (ver fig.3), ambas gravadas com zonas de clareamento e sombreamento na mesma matriz.



SILVA, Wilson R. *Paraíso*. 2012. Gravura em metal - maneira negra e água-forte s/ Papel Murillo preto. 58,0 x 23,0 cm. 3 cores Prova de cor.



Nesta estampa o suporte vermelho é impresso com um azul pastel que em contato com a cor do suporte tornou-se lilás (ver fig.4), para substituir a ausência do branco, sobre a qual, foi impressa a mesma matriz posteriormente brunida num tom de verde (ver fig.5), para verificar como esta imagem específica reagiria ante a impressão com tinta branca na matriz em água forte (ver fig.6), que possui zonas gravadas para clareamento e sombreamento na mesma matriz.



SILVA, Wilson R. *Paraíso*. 2012. Gravura em metal - maneira negra e água-forte s/ Papel Murillo vermelho. 58,0 x 23,0 cm. 3 cores. Edição de 3 provas.



Para a descrição deste último ciclo da experiência, abaixo temos a sobreposição das cinco matrizes mostradas nas paginas anteriores numa só impressão, em cores e ordens de impressão diferentes, gerando imagens diferentes e predominantemente ambíguas e nebulosas, porque em alguns casos, as sucessivas sobreposições e permutas dissolveram as formas de cada matriz em particular, tornando a figuração presente na imagem pouco perceptível no todo, constituindo-se numa espécie de apagamento pela soma de impressões e não mais pela ação de suprimir matéria da matriz, como ocorre na estampa abaixo.



SILVA, Wilson R.
Para isso fé te dou. 2012.
 Gravura em metal - maneira negra e água-forte e água tinta
 s/ Papel Canson banco.
 58,0 x 23,0 cm. 5 cores Provas de cor.



SILVA, Wilson R. *Paraíso urbano*. 2012. Gravura em metal - maneira negra, água-forte e água tinta s/ Papel Canson branco. 58,0 x 23,0 cm. 5 cores Prova de cor.

Na imagem acima somos capazes de notar uma leve predominância da paisagem do Rio Pinheiros gravada em água-forte enquanto abaixo vemos a predominância da Paisagem carioca em maneira negra, porque como a matriz estava desgastada podia ser impressa por último e com tinta escura, sem o risco de anular as cores das impressões anteriores.



SILVA, Wilson R. *Paraíso tropical*. 2012. Gravura em metal - maneira negra, água-forte e água tinta s/ Papel HahneMühle. 58,0 x 23,0 cm. 5 cores Prova de cor.



ENCERRAMENTO

Eros e Thanatos entre cores, texturas e movimento.

Espero ter sido minimamente claro quanto a concepção da tese, segundo a qual Eros e Thanatos como forças primordiais, atuam na construção do meu imaginário em gravura, não só pelo oculto característico do momento da gravação, mas também pela imagem impressa, que exprime o compêndio entre matriz e suporte tanto por tudo que foi gravado, quanto pela ação espontânea do meio, resultado das mais variadas circunstâncias, dentre os quais riscos provenientes de acidente e manchas pela intempérie.

Por entender que o controle do meio é limitado, ante a infinidade de circunstâncias envolvidas na gravura, resolvi pesquisar qual seria o resultado em termos de imagem impressa, da permuta entre matrizes gravadas num determinado período e que pudessem ser complementares ou não na formação de outra imagem futura.

Para auxiliar a compreensão do que digo, tomemos como parâmetro uma matriz que passa por vários ciclos de gravação e que se assim for desejado, incorporará parte da gravação original na composição da nova imagem, pois bem, diferentes matrizes gravadas na trajetória do tempo, poderiam permutar suas formas ao longo de seus ciclos (provas de estado), para propiciar a formação de outras imagens, não necessariamente, só variações coloridas da mesma (prova de cor).

Duas matrizes diferentes combinadas aleatoriamente resultam numa imagem diferente de cada uma em si e podem dar origem a uma terceira fisicamente diferente das que a antecederam, proveniente da permuta da imagem não só pela impressão, como também pela gravação.

A aparência da imagem refletida na estampa sintetiza este objetivo e a meu ver, torna a anatomia humana representada através de ossos e músculos, um território onde o erotismo e o macabro podem ser conciliáveis visualmente, graças ao equilíbrio entre a frivolidade do tema da morte implícito na anatomia, em relação ao fervor que o erotismo suscita, aliados às cores, texturas e movimentos.

Deste processo surge uma imagem ambígua, às vezes vaga, em razão das sobreposições de matrizes com suas texturas e hachuras, associadas à mistura entre as cores provenientes do processo de impressão colorido, que atribui diferentes ritmos e movimentos a cada imagem, tornando-as mais ou menos apreensíveis ou turbulentas, variando conforme os parâmetros da permuta mudavam.

A permuta é o elemento desencadeador da mistura, mas também uma prerrogativa para o prolongamento da densidade da imagem através dos ciclos de impressão, para suprir a necessidade dos tons escuros que se desgastaram durante os ciclos de gravação e impressão anteriores, como ocorreu com matrizes de maneira negra e ponta seca para só posteriormente, pela gravação, recuperar a capacidade de escurecimento de algumas áreas, ao fundir numa matriz, duas imagens e recriar outra que poderá combinar numa só, zonas de clareamento e escurecimento.

Para esta pesquisa foram gravadas dezoito matrizes e destas, ainda que surgidas como monocromáticas, cerca de 2/3 possuem uma versão colorida, das quais apenas uma parte está aqui reproduzida, porque diante de um leque tão grande de possibilidades, temi perder-me na narrativa de detalhes e negligenciar o raciocínio central.

Pode parecer estranho, mas era pela busca da precisão em meio à mistura, que mais me embrenhava na construção das imagens e embora ambíguas, nebulosas, às vezes vagas no todo, em suas partes, havia uma busca intensa por precisão, principalmente na delimitação das massas, dos corpos, das cores e dos contornos.

A propósito, a procura por extrair o contrário de algo, parece ter sido a tônica da pesquisa, de outro modo, como seria possível conciliar imagens eróticas com imagens da morte, sem querer extrair o que há de apresentável no obscuro, o bonito do feio, o claro da escuridão, o escuro da claridade, o profundo do raso, o acromático da cor e o colorido do acromático. Esta foi minha intenção

Este jogo de oposições e analogias, junto às permutas entre matrizes ofereceram às imagens uma espécie sensação de movimento, que não procura se equiparar aos meios tecnológicos que dispomos atualmente, mas merecem destaque no âmbito das superfícies estáticas, usando películas de tinta que pairam imóveis sobre um suporte como papel e tela, por exemplo,

Espero ter conseguido isto e ter demonstrado também, como organizei minha rede de criação, composta de desenho, pintura, escultura e modelagem e por qual razão elas foram importantes e por fim, como foi possível prolongar a vida reprodutiva das matrizes, através das imagens coloridas, obtidas com a permuta de duas matrizes sem complementaridade absoluta.

Findado este ciclo que conclui a tese, tenho convicção que o atual estado da maioria das matrizes pode ser alterado e exceto raras exceções, há espaço para novas gravações; percebo também que, as gravações que ora existem, como decorrência natural da pesquisa, poderão manter-se o que são bem como podem permutar com outras que estão por vir, deixando transparecer ou ocultando extratos anteriores de imagens, que se dissolvem ou sobressaem, como resultado de sucessivas sobreposições criando ritmos entre o aparecer e desaparecer.

Referências⁶

FERREIRA, Aurélio B. H. Novo dicionário da Língua Portuguesa. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986

ARIÈS, Phelippe. *O homem perante a morte – I*. Traduzido por Ana Rabaça, Portugal: Publicações Europa-América Ltda, 1977. 340 p.

ARIÈS, Phelippe. *O homem perante a morte II*. Traduzido por Ana Rabaça, Portugal: Publicações Europa-América Ltda, 1977. 372 p.

BELLMER, Hans. *Obliques*. França: Paris, Editions Borderie, 1979. 307 p.

CAUCQUELIN, A. *Frequentar os incorporais: Contribuição a uma teoria da Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008. 165 p.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado da Pintura*. Madri: Aguilar, S.A de Ediciones, 1964.

ECO, Umberto. *História da Feiura*. Traduzido por Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. 454 p.

EROS. Wikipédia: banco de dados [on-line] [acesso 16 janeiro 2014]. Disponível em < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Eros>>.

FOCILON, Henri. *Vida das formas*. Traduzido por Léa M. S. Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983. 156 p.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Traduzido por José Teixeira Coelho Neto. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 551p.

GOETHE, J. W. *A Doutrina das cores*. Traduzido por Marcos Giannotti, 2ªed. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. 175 p.

HRDLICKA, Alfred. *Alfred Hrdlicka: Schaustellungen Bekenntnisse in Wort und Bild*. Alemanha: dtv Kunst, 1984, p. 96 e 125.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Traduzido por J. Guinsburg, 1ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. 162 p.

MARGULIS, Lynn; SAGAN, Dorion. *O que é sexo*. Traduzido por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002. 220 p.

RUFFIÉ, Jaques. *O sexo e a morte*. Traduzido por Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 236

SALLES, Cecília A. *Redes da Criação: Construção da Obra de Arte*. Vinhedo: Horizonte, 2008. 176 p.

SARTRE, J.P. *Imaginação*. Traduzido por Paulo Neves, 1ª. Ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008. 142 p.

⁶ Baseadas na norma ISO 690-2: 1997

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a Visão e as cores*. Traduzido por Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003. 152 p.

TANATOS. Wikipédia: banco de dados [on-line] [acesso 16 janeiro 2014].

Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%A2nato>>.

Referências iconográficas disponíveis somente em meio eletrônico

A TENTAÇÃO DE SANTO ANTÔNIO. JPEG. 1999. Altura: 599. Largura: 440 pixels. 300 dpi. 8 BIT RGB. 85,2 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9licien_Rops_-_La_Tentation_de_saint_Antoine.jpg>.

O BEIJO DA MORTE. JPEG. 2006. Altura: 600 pixels. Largura: 406 pixels. 256 Kb. Formato JPEG. 72 dpi. 8 BIT RGB. Disponível em: <<http://mobius.wellesley.edu/detail.php?t=objects&type=browse&f=culture&s=Belgian&record=32>>.

A MULHER E A MORTE. JPEG. 2014. Altura: 340 pixels. Largura: 239 pixels. 96 dpi. 8 BIT RGB. 8 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/edvard-munch-death-and-the-woman-5658340-details.aspx>>.

DANÇA DA MORTE. JPEG. 2008. Altura: 503 pixels. Largura: 400 pixels. 72 dpi. 8 BIT RGB. 332 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <http://blogs.princeton.edu/graphicarts/2011/01/dance_of_death.html>.

PAINEL ORNAMENTAL. JPG. 1540. Altura: 1452 pixels. Largura: 1000 pixels. 72 dpi. 8 BIT RGB. 432 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.huntsearch.gla.ac.uk/cgi-bin/foxweb/huntsearch/DetailedResults.fwx?collection=art&searchTerm=10257>>.

OS ESQUELETOS. JPEG. s/d. Altura: 661 pixels. Largura: 1052 pixels. 72 dpi. 8 BIT RGB. 1,2 Mb. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.artfinding.com/Auction/Agostino-veneziano-les-squelettes/97.html>>.

O SONHO DA RAZÃO PRODUZ MONSTROS. JPEG. 1796. Altura: 431 pixels. Largura: 288 pixels. 72 dpi. 8 BIT RGB. 500 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/goia-en-el-prado/obras/ficha/goia/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos/>>.

AUTO-RETRATO COMO ESQUELETO. JPEG. 1889. Altura: 560 pixels. Largura: 365 pixels. 300 dpi. 8 BIT RGB. 60 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<http://vixlrose.geo.do/ensor.html>>.

O GORDO E O MAGRO. JPEG. 1900. Altura: 176 pixels. Largura: 440 pixels. 300 dpi. 8 BIT RGB. 24 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.neuegalerie.org/collection/Austrian/Fine%20Arts?page=1>>.

LUXURIA. JPEG. s/d. Altura: 388 pixels. Largura: 500 pixels. 300 dpi. 8 BIT RGB. 64 Kb. Formato JPEG. Museum Boijmans. Disponível em: <[<http://collectie2008.boijmans.nl/nl/work/BdH%201085%20\(PK\)>](http://collectie2008.boijmans.nl/nl/work/BdH%201085%20(PK))>.

TENTAÇÃO DE SANTO ANTONIO. JPEG. 1505-1506. Altura: 464 pixels. Largura: 800 pixels. 300 dpi. 8 BIT RGB. 104 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_Triptych_of_Temptation_of_St_Anthony_-_WGA2585.jpg?uselang=pt-br>.

A PESTE – ESTUDO PARA UM CICLO- KLEIST. JPEG. 1972. Altura: 384 pixels. Largura: 500 pixels. 96 dpi. 8 BIT RGB. 32 Kb . Formato JPEG. Disponível em: < <http://www.mutualart.com/Artist/Alfred-Hrdlicka/08FBD38ADAE0EC19/Artworks?Params=3131392C43757272656E74546162416C6961732C417274776F726B732C317C3936382C43757272656E74506167652C322C31>>.

SEXO, SADISMO E VIOLÊNCIA II. JPEG. 1996. Altura: 338 pixels. Largura: 281 pixels. 96 dpi. 8 BIT RGB. 32 Kb . Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.mutualart.com/Artist/Alfred-Hrdlicka/08FBD38ADAE0EC19/Artworks?Params=3131392C43757272656E74546162416C6961732C417274776F726B732C317C3936382C43757272656E74506167652C322C31>>.

DE DOS. JPEG. 1970. Altura: 261 pixels. Largura: 320 pixels. 72 dpi. 8 Bit RGB. 68 Kb. Formato JPEG. Disponível em: < http://en.amorosart.com/artwork-bellmer-de_dos-38298-en.html>.

A MENINA E A MORTE. JPEG. 1969. Altura: 450 pixels. Largura: 366 pixels. 72 dpi. 8 BIT RGB. 136 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <http://en.amorosart.com/artwork-bellmer-petite_fille_et_la_mort-10270-en.html>.

A SADE 3. JPEG. 1961. Altura: 450 pixels. Largura: 317 pixels. 72 dpi. 8 BIT RGB. 108 Kb. Formato JPEG. Disponível em: < http://en.amorosart.com/artwork-bellmer-a_sade_3-15127-en.html>.

A BICICLETA. JPEG. 1968. Altura: 450 pixels. Largura: 349 pixels. 72 dpi. 8 BIT RGB. 104 Kb. Formato JPEG. Disponível em: < http://en.amorosart.com/artwork-bellmer-la_bicyclette-16000-en.html>.

Bibliografia

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 237p.

ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. Traduzido por Denise Bottmann e Frederico Carrotti - São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 167p.

ARGAN, Giulio C. *A arte e critica de arte*. Lisboa : Editorial Estampa, 1998. 709 p.

BERSIER, Jean. *La Gravure: Les procédés, l'histoire*. França: Paris, Éditions Berger-Levrault, 1963. p.128-134, 203-214.

BRONOVSKY, J. *O homem e a ciência: Ciência e valores Humanos* 1975. p.9-27.

BUTI, Marco. *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 1995. 103 p.

CADERNO DO PROFESSOR. *Recursos Educativos em Artes: Gravura*. A gravura brasileira/eixo curatorial. São Paulo: Itaú Cultura, 2000.

CAUCQUELIN, A. *A arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005. 165p.

CHIARELLI, Tadeu. *Amilcar de Castro: corte e dobra*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 185 p.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós Moderna*. Traduzido por Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, 3^a ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993. 229p.

CRAIG, James. *Produção Gráfica*. Traduzido por João J. A. G. Galliano. São Paulo: Nobel, 1987. 207 p.

DE PAULA, Ademar Antônio e CARRAMILO NETO, Mario. *Artes Gráficas no Brasil: Registros 1746-1941*. São Paulo: Laserprint Editorial, 1989. 168 p.

DE RICLÉ'S, A. A Evolução das Formas. In. NOEL, E. (org.). *As Ciências das Formas*. Campinas: Papirus, 1996, p. 105- 114,

DERDIK, Edith. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001. 104 p.

ECO. Umberto. *História da Beleza*. Traduzido por Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004. 440 p.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012. 239 p.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997. 222 p.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*. Traduzido por Raul de Sá Barbosa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. 386 p.

GOMBRICH, E. H. *"História da Arte"*. São Paulo: Cultrix Editora, 1980. 502 p.

GOMBRICH, E. H. *Norma e Forma*. Traduzido por Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 205 p.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Traduzido por Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2^a Ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 185 p.

HERSKOVITS, Alexandre. *Xilogravura: Arte e técnica*. Porto Alegre: Tchê! Editora Ltda., s/d. 132 p.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Traduzido por Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, 2^a ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993. 347 p

- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. Lisboa. 12ª edição. Edições 70. 1992. 185 p.
- KLEE, Paul. *Diários*. Traduzido por João Azenha Jr., 1ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990. 464 p.
- KLEE, Paul. *Sobre Arte Moderna e outros ensaios*. Traduzido por Pedro Sússekind, 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. 126 p.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Traduzido por Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 358 p.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Traduzido por Tânia Pelegrini, 2ª ed. São Paulo: Papirus Editora, 1997. 323 p.
- LAURENTIZ, Paulo. *Holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1991. 163 p.
- MUBARAC, C. *Claudio Mubarac*. São Paulo: Edusp, 1996. 145 p.
- NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1999. 103 p.
- PERNIOLA, Mário. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Estúdio Nobel, 2000. 262 p.
- STORI, Norberto. *Gravura*. Um jogo dialético das cores (não uma negação das cores). São Paulo : Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Mackenzie, 1995. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. 192 p.
- SODRÉ, M. e PAIVA, R. *O império do grotesco*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Muad, 2002. 154 p.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Traduzido por e Org. Pedro Sússekind. 1ª. Ed. Porto Alegre: L& PM Pocket, 2008. 168 p.
- VIEIRA, Jorge. Produção de autonomia em Sistemas Psicossociais. In *Congresso Arte e Ciência – Qualidade de vida*. São Paulo: Net/Press/Centro Mário Schenberg/FCA/USP. p.17-25. Anais
- YAMAUCHI, Celina. *Gravura. De prata e de tinta*. São Paulo : Instituto de Artes; Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2013 .Tese de Doutorado em Artes Visuais. 110 p.
- WEISS, Luise. *Álbuns de retrato "in memoriam"*, São Paulo : Instituto de Artes; Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1998. Tese de Doutorado em Artes Visuais. 110p.
- WONG, W. *Princípios de Forma e Desenho*. São Paulo: Martins Fontes. 1996. 352 p.