O PAPEL ORIUNDO DO DESCARTE COMO SUPORTE PARA UMA NOVA POÉTICA NA TÉCNICA DA GRAVURA

Suzana Maranhão de Azevedo Mello
Arte Educadora e Artista Plástica
Licenciada pela Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

O texto estuda a relação suporte x interferência artística, aborda a trajetória do **papel** na história onde ele interliga e documenta a vida das civilizações, recortando a pesquisa que deu origem ao **"L mais"** que é um papel produzido com o descarte do entorno. Aí se estabelece um elo entre o processo da **gravura** e o seu diálogo com esse suporte de presença ativa no resultado final do trabalho, levando-se em conta sua interação com a técnica e a perícia do artista. Verifica-se também, além dos procedimentos com a **gravura** seu início e desenvolvimento, o interesse pela gênese desse suporte, cuja genética é ligada à reciclagem. O **"L Mais"** é egresso do descarte, carregado de **memória**, que se desloca com sua condição material e conceitual, contribuindo com a **poética** artística e a estética da obra.

Palavras chave: papel, poética, L Mais, gravura, memória

ABSTRACT

*The text studies the relation support x artistic interference, broaches the path of the **paper** in the history in which it connects and documents the life of the civilizations, clipping the research that gave origin to the "**L Mais**", which is a paper produced from discharge. Then a link is established between the process of the **engraving** and its dialogue with the support of active presence on the work's final result, taking in consideration its interaction with the technique and the artist's expertise. Also occurs, besides the procedures with the beginning of the **engraving** and its development, the interest for the genesis of this support, whose genetics is linked to recycling. The "**L Mais**" comes from the discharge, full of **memory**, that moves with its material and conceptual condition, contributing to the artist **poetic** and the esthetic of masterpiece.*

Key words: *Paper, L Mais, Engraving, Memory, Poetic*

Introdução

Os chineses reaproveitavam as sobras da produção têxtil, macerando-as junto com o miolo de cascas de árvores e assim começaram o fabrico do papel, antes mesmo do que se fez no Egito com o papiro [1]"... el papel conseguido por la maceración de ciertas fibras vegetales o trapos difundido em el siglo XII em el mundo árabe y em el reino normando de Sicília,"... (MALTESE, CONRADO pág.222). O papel, portanto, já em seu primeiro estado de fabrico, foi receptivo ao mecanismo do reaproveitamento e da reciclagem. O percurso do **papel** como suporte da gravura é o que interessa

aqui, e no caso dessa pesquisa específica é o **"L Mais"**, reciclado a partir do descarte diário impregnado de **memória.** Essa abordagem trata da relação de contribuição que tem o suporte na interferência do artista, cuja investigação foi iniciada em 2005. O estudo de refugos como suporte artístico, iniciou-se com o projeto de pesquisa Mata Vida na região da Mata Atlântica, norte do Estado de Pernambuco, respaldado pelo Imaginário Pernambucano - UFPE. Agora, a pesquisa trata da sua sistematização, incluindo um pedido de patente para o **"L Mais"**. Cada ciclo desse trabalho tem sido registrado em diversas atividades na área das poéticas visuais, à saber: com a instalação "Com a Planta do seu Pé veja o Chão do seu Barro", exposta na Oficina do Tempo – 2008 (fig.1) e com a instalação "O Chão, Lugar da Memória" Galeria Capibaribe – UFPE - 2009 (fig.2), ambas em Recife e com mesas de debate; no XVIII encontro da ANPAP- Salvador - 2009, com a instalação intitulada "Outros Papéis" (fig.3) onde o **"L Mais"** sofreu intervenção dos associados e pesquisadores que estiveram presentes ao encontro. As imagens a seguir dão testemunho desses eventos.

fig.1

fig.2

fig.3

Essa pesquisa teve o seu processo publicado nos anais da ANPAP, nos anos 2007, 2008, 2009.

A origem da **gravura** iniciada partindo da xilogravura praticada nos Países Baixos, na Alemanha e na França, ou seja, na Europa no século XV também integra o interesse desse artigo, visando esclarecer a importância da estampa para a história da expressão e do conhecimento humano e sua parceria com o **papel.**

1 – Contextualizando e fundamentando o pensamento

W.M. Ivins Jr. afirma que: [2]"El siglo XVI. Conocido como el siglo de la invención de la imprenta no hizo mas que preparar la explosión mundial de estampas que triunfará em el siglo XIX y culminará em el XX". (W.M. IVINS JR. Parágrafo 10º, 1975). Ivins Jr. refere-se, na frase anterior, à caminhada que dinamizou o processo da estampa que traz informação, registro e integração entre as culturas. O suporte eleito para esse fazer artístico, o **papel**, segue até hoje cumprindo a missão que lhe foi confiada.

> [3]Sea cual fuere la naturaleza de los procesos psicológicos que llamamos conocimiento y pensamiento, solo somos capaces de comunicar a otros hombres los resultados de esos processos utilizando uma clase o outra de simbolismo. Hay pocas dudas de que entre los diversos métodos existentes para conseguir tal comunicacion simbólica, los dos más útiles e importantes son la palavra y la imagen. El hombre há conocido las palavras y las imágenes desde los tiempos más remotos. Em realidad puede afirmarse que el animal no se convertió em hombre hasta que empezó a utilizarlas. (W.M. IVINS JR., 1975, pag. 215).

Como reporta Ivins Jr. no texto acima, o conhecimento e o pensamento, que representam a razão, só podem ser comunicados entre os humanos através de símbolos, tais como: palavra e imagem. Essa comunicação trouxe a humanidade do estado de animal irracional, para a condição de racional. A instrumentalização com que a estampa se apresenta movimentando a interação social, estimulando os processos psicológicos e fisiológicos de qualquer natureza, torna clara a atuação desses símbolos.

O produto das ações humanas, seja ele qual for, traça a estrada dos desejos, aspirações e contestações da vontade. O mundo se descobre e reinventa-se a cada geração, deixando pegadas dos seus feitos e (des) feitos impregnados sempre de prazer e êxtase, dores e mutilações.

A história do homem pode ser revisitada em qualquer tempo, pela trajetória da arte. A estampa, por oferecer intenções de registro dessa história utilizando palavra e imagem sobre um suporte específico, aqui se tratando do **"L Mais"**, é a modalidade da arte escolhida para esse artigo.

Nos primeiros tempos, o exercício da estampa aparelhou-se tecnicamente a partir dos ofícios dos armeiros e dos ourives. Foi o começo para uma técnica que seria, a princípio, tida como uma necessidade de repetir, multiplicar e difundir idéias originais que precisavam ser mostradas em outros círculos sociais. Como fazer isso o mais fielmente possível, foi uma das preocupações na época.

> [4]dejando a um lado lo que hicieron inventores, técnicos exploradores y gobernantes, em la primera mitad del siglo xv ocurrieron vários acontecimientos que no reciben la debida atención em los relatos usuales de la época. Uno de estos acontecimientos fue la generalización de procedimientos para obtener imágenes impresas o, em otras palavras, de hacer manifestaciones gráficas exactamente repetíbles. (W.M. IVINS JR., 1975, pag. 40).

Antes da análise da estampa ser abordada como um fim em si mesmo enquanto obra de arte, convém realçar aqui o que descreve W.M. Ivins Jr.:

> [5]Aunque la explosión comunicativa y investigadora relacionada com los "mass media" comenzó después de la imagen fotográfica, siempre fue evidente que los médios pré fotográficos pretendían, pese a sus mismas deficiências, servir de algum modo a esa transmisión icônica de mensajes. Porque em el fondo el anhelo que acompaña a toda estampa es el de multiplicar, el de conseguir seriar lo que seria uma pieza única. (W.M. IVINS JR.,1975, parágrafo 10º, prefácio de DANIEL GIRALT-MIRACLE).

Ivins Jr. fala ainda, que não considera apenas a arte como detentora da necessidade de um processo de estampar imagens e repetir textos. Outros ramos do conhecimento humano bebem na fonte desse princípio, para alcançar a comunicação necessária que dinamiza a informação, o aprendizado e a divulgação de idéias. [6]"La importância de ser capaces de repetir exactamente las manifestaciones gráficas es indubitabelmente mayor para la ciência, la tecnologia y la información em general, que para el arte".*(* W.M. IVINS JR.,1975, pag. 13).

A antiguidade viveu um penoso processo na divulgação de pesquisas, visto que não possuía meios de repassar fielmente as imagens de observações em primeira mão. Essas imagens desvirtuavam-se ou pela descrição aproximada com palavras, ou pelas cópias de segunda mão, ou mais, segundo a observação de Plínio, como pontua Ivins Jr.:

> [7]"Algunas pasajes de la Historia Natural de Plinio el Viejo, libro escrito em el siglo I de nuestra era, nos hablan em um lenguaje de lo más explícito. Según Plinio, los griegos eran conscientes de que su camino estaba bloqueado pero, lejos de hacer algo para remediar la situación, se acomodaron a ella cayendo em lo que hemos de calificar de incompetência conocida y aceptada." (W.M. IVINS JR.,1975, pag. 24).

As dificuldades estavam na indiferença dos homens que pensavam e viviam naqueles tempos. Era então, uma sociedade escravagista, carente de engenhos que favorecessem a força e outras facilidades de que, naqueles séculos escuros, os pensadores não sentiam a falta. [8]"El testemonio de Plinio es particularmente valioso porque fue testigo presencial de una situación..." (W.M. IVINS JR.,1975, pág.24). Observe-se o testemunho de Plínio, na versão de Bohn:

> [9]Además de éstos [los escritores latinos], hay algunos escritores griegos que se han ocupado de este tema [la botânica]...Entre ellos, Crateuas, Dionísio y Metrodoro adoptaron um método de descripción muy atractivo, aunque há servido para poco más que para probar las notables dificuldades com que tropezaron. Su plan consistia em delinear las diversas plantas en colores, y despues añadir em su descrición escrita de sus propriedades. Sin embargo, las imagenes son muy susceptibeles de inducir a error, especialmente cuando se requieren tantos colores para imitat a la naturaleza com cierto êxito; además, la diversidad de copistas de las pinturas originales, y sus distintos grados de habilidad, aumentan muy concideravelmente las probabilidades de perder el necesario grado de similitud com los originales...(PLÍNIO apud W.M. IVINS., capítulo, 4º, libro 25, 1975, pag 27).

Põe-se, portanto, uma dimensão mais larga na arte da **gravura** e no seu apropriado suporte o **papel,** que não só estão a serviço da arte, mas de todos os ramos do conhecimento. Essa técnica sofre uma defasagem de recursos quando reproduz imagens em dimensões menores do que o original, quando copia um modelo vivo ou reproduz uma obra. Restringe-se ao monocromatismo por longo período da sua história. Mesmo assim, a genialidade do desenho, a técnica apurada e os meios empregados na gravação, em parceria com o **papel** utilizado, conferem-lhe grande fascínio. A estampa, em seus variados processos, integra comunidades, informa sociedades, media contextos políticos, difunde a arte, a cultura e a religião. Chega ao século XXI pela fotografia, pela gráfica moderna, pelo cinema e pela comunicação virtual. Todos esses meios, são seus descendentes enquanto técnicas de reprodutibilidade e compõem hoje um panorama de globalização no planeta.

Observe-se na **gravura,** a engenhosidade do homem na tentativa de conviver com o outro e difundir suas idéias. Primeiramente elege como matriz a madeira, depois o

metal, a pedra, os processos fotográficos, tudo como espelho para registrar os mistérios do seu olhar e da sua imaginação.

Cabe fazer aqui uma reflexão, por quanto se considera ativa a atitude do suporte no processo dessa técnica. As representações artísticas diretas não exigem o seu verso, apenas aceitam a imagem de primeira mão. O gravador, ao contrário do pintor, pede a interferência de matrizes para abordar o suporte e realizar seu intento apoiando seu fazer no deslocamento. Muitos gravadores fizeram exigências com relação ao tipo de **papel** a ser usado em suas obras, atestando a importância do mesmo no resultado final. A pesquisa aqui apresentada traz um suporte que qualifica a intervenção que recebe, contribuindo com o deslocamento da **memória** do lixo e com a presença de textura e resistência. Considera-se, portanto, que a atuação do suporte não é passiva dentro do processo de **gravura**. Vale salientar o respaldo para a reflexão feita, com a citação abaixo:

> O gravador Rembrandt é autor de 290 obras. As primeiras gravuras na técnica de água-forte datam de 1625. Brilha ao entalhar a placa de cobre utilizando ponta-seca. A estampa sobre **papel** especial surge com grande quantidade de tinta. O resultado é uma impressão aveludada, com enorme exatidão no traçado e luminosidade ressaltada em meio ao preto. (Texto dos autores: ORNSTEIN, EVA; SLOOTEN, VAN; HOLTROP, MARIJKE; SCHATBORN, PETER; São Paulo, parágrafo 3º, 07/09/2002).

Discorrendo sobre a arte espelhada, considerada aqui poeticamente dúbia por encontrar sua verdade no deslocamento, faz-se necessário olhar retrospectivamente traçando um rápido panorama sobre o contexto evolutivo da técnica. Artistas que abraçaram a **gravura** como meio de expressão, além de reprodução e divulgação, construíram uma linguagem que determinou regras para o trabalho. Não havia, naqueles tempos, preocupação com autoria como aconteceu com os registros feitos em xilogravura no primeiro herbário impresso e ilustrado sec.IX. Na Alemanha, o mestre E. S. desenvolve, a partir do sistema usado pelos ourives, um padrão calígrafo linear e sistematizado. Andrea Matengna (Vicenza – Itália 1431 – 1506) sofisticou sua forma própria de desenhar e sombrear, que requeria genialidade além da habilidade da mão de obra artesã. Albrecht Dürer afina as linhas, apura os detalhes e é como grande mestre calígrafo que colhe os louros da sua fama. Dürer busca seu aprendizado na obra dos grandes gravadores como Martin Schongauer e Mantegna. Aperfeiçoando o sistema linear de Dürer, vem Marco Antonio, Lucas Van

Lleyden, entre outros. Matrizes feitas de: madeira, ferro e cobre. Ferramentas como: buril, ponta seca, escopo, estilete de prata, mordentes que ajudaram na aceleração e perfeição no entalhe do desenho, de acordo com a mordedura do ácido, na técnica da água-forte. Os artifícios de veladura chegaram com a água-tinta. Todas essas etapas foram importantes na trajetória da estampa, além do uso da pedra, tendo sido a litogravura percussora do processo fotográfico. A participação do suporte, que é o foco de interesse desse texto, aparece como valor de iluminação, como influência na perfeição das linhas segundo sua textura e também dialoga com a cor no efeito da impressão. Vale ressaltar que o objeto da pesquisa, o "**L Mais",** possui além da participação aqui descrita, a **memória** do descarte como conceito de deslocamento e que, em sua presença material, enseja uma reflexão sobre a responsabilidade ética com o ciclo vital. Dentre os grandes mestres no percurso da estampa, também se ressalta Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669). Gênio holandês do barroco, foi o mestre do [10]"*chiaroscuro"*. Sua habilidade como gravurista foi enorme. Foi um dos primeiros artistas a utilizar a **gravura** para criar obras espontâneas. Seu trabalho, único em liberdade de técnica, não confronta a tradição, mas assume um caráter particular. Lucas Van Leyden, Albrecht Dürer e Annibale Carracci influenciaram sua iconografia, mas nada foi comparável ao seu traço livre, ao seu interesse em experienciar tudo no processo de água-forte, conseguindo a perfeição no "*chiaroscuro"*. John Evelyn disse: "o incomparável Rembrandt, cujas águas-fortes e **gravuras** têm um caráter todo especial."

Atentando a experimentação que apresenta Rembrandt, ressalta-se a importância dada por ele ao suporte. Afirma Eva O. Slooten, M. Holtrop e P. Schatborn: "nessa fase, o artista fazia experiências tanto com o processo de água-forte quanto com as técnicas de impressão, sempre realçando cores pelo uso da tonalidade de superfície e de **papéis** exóticos". Portanto, no fazer de Rembrandt, verifica-se a sua preocupação com a presença do suporte como elemento participativo na resolução da obra.

Formatando o fazer

A proposta de trabalho que re significa o **papel** egresso do lixo segue o seguinte roteiro quanto à coleta nos pontos de descartes**:** nas feiras são coletadas as embalagens que acomodam frutas e legumes**;** nas construções os sacos de cimento

vazios e nos supermercados e mercearias as caixas de papelão sem serventia. O passo seguinte é triturar essa matéria prima com água, aglutinante e neutralizante para fazer uma "pasta" que se presta tanto para os suportes em questão, como para esculturas tridimensionais. Pode ser pigmentada, alvejada ou usada na cor natural do refugo utilizado. É importante salientar o fabrico do **"L Mais"** para uso sistemático, sendo aqui descrito o método de aferição das suas qualidades.

O processo que testou a resistência desse material foi feito pelo Engenheiro Mecânico e professor do Departamento de Engenharia Mecânica da UFPE Dr.º Prof.º José Laurênio Accioly Filho em 09 de outubro de 2009, conforme segue:

RELATÓRIO DO ENSAIO DE DUREZA DO PAPEL L- Mais

Objetivo e Metodologia

Atestar a dureza superficial de peças moldadas com o Papel ***L-Mais.*** Foram utilizadas ferramentas específicas para obtenção de superfícies planas e paralelas para dar assentamento e serem assim, aplicados os esforços. Foi utilizada uma prensa mecânica com medições de forças através de anéis dinamométricos atuando sobre uma placa de aço de dimensões de 20mm por 35mm (fig. 4).

Placa de aço em destaque (fig.4)

Resultados do ensaio:

(peça 1)

(peça 2)

Para a Peça sob a forma de uma Pêra (peça 1):

Força Aplicada Kgf	Pressão de Contato Kgf/cm^2 (área de 7 cm^2)	Resultados
25,80	3,68	Deformação elástica restituível
34,40	4,91	Deformação elástica restituível
43,00	6,14	Deformação elástica restituível
51,60	7,37	Deformação elástica restituível
68,80	9,82	Deformação elástica restituível
86,00	12,28	Leve deformação residual (afundamento)
96,00	13,71	Deformação residual de 1 mm (afundamento)
120,00	17,14	Deformação residual de 2 mm (afundamento)

Para a Peça sob a forma de um Pé (peça 2):

Força Aplicada Kgf	Pressão de Contato Kgf/cm^2 (área de 7 cm^2)	Resultados
25,80	3,68	Deformação elástica restituível
34,40	4,91	Deformação elástica restituível
43,00	6,14	Deformação elástica restituível
51,60	7,37	Deformação elástica restituível
68,80	9,82	Leve deformação residual (afundamento)
86,00	12,28	Deformação residual de 1 mm (afundamento)
96,00	13,71	Deformação residual de 2 mm (afundamento)

O uso de suportes tem variado ao longo dos séculos deixando, a cada contexto de tempo, liberdade para oferecer aquele que mais se adéqua à expectativa do artista**:** paredes para os afrescos na antiguidade; centros urbanos atuais para o grafitismo e intervenções sem conta; retábulos de madeira para as pinturas a óleo, até que Rúbens escolhe a tela, material de fácil portabilidade, para fazer reverberar sua arte por toda a Europa. O diálogo do suporte com o artista, sua técnica e suas preocupações, é o que está em discussão e não exclui o enorme panorama tecnológico que impregna nossos dias com o que há de mais rápido e fácil para fabrico e divulgação de todas as formas de imagens artísticas e/ou quaisquer ramo de interesse. No entanto, o processo da construção da **gravura** no formato artesanal (fig.5; fig.6), é o que está sendo trabalhado nesse texto, ensejando **memória**, deslocamento e nova **poética** para a técnica como se vê a baixo:

fig.5

fig.6

3 - Independência no processo da pesquisa

Atente-se para Goya 1746–1828 que, mesmo com vida polêmica e conturbada não arrefeceu o gosto pela ousadia e pelo novo. Quando se interessou pela **gravura**, superou-se ao produzir a fabulosa obra: "Os Caprichos". Aí, desnuda o mundo inconsciente que habita arbitrariamente o poço fundo da **memória**. Suas gravuras sugerem indícios contextuais do século XX. A referência agora se justifica pela escancarada coragem de inovar, denunciar e revolucionar, levando-o a fazer gravuras da obra de Velázquez e traduzir toda magia delas em pretos e brancos. Goya diz: "eu tive três mestres: Rembrandt, Velázquez e a natureza".

Pesquisar um suporte para estampa que não seja apenas mais um, porém uma **memória** do século XX e XXI onde o descarte ameaça o equilíbrio da vida ditado pela natureza, é audacioso e porque não dizer, polêmico. O empenho é para conceituar nova **poética** contando com matérias descartadas.

4 - O fascínio dos símbolos

O século XX fala do catalão Antoni Tàpies (1923), que tem em seu discurso a presença investigativa dos símbolos como campos de força presentes no inconsciente, no âmbito da **memória,** influenciando cada gesto. Para Tàpies, o descarte integra a resolução plástica e entra na obra como colagem, meio e suporte. As palavras escritas atuam como símbolos do tempo dedicado a ler e a escrever sobre arte e conceituam sua produção no contexto artístico contemporâneo. Estruturando esse entendimento, seguem-se as reflexões publicadas em revista da PUC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo:

> A modernidade abrigava a presunção de ruptura, pela valorização absoluta do binômio desconstrução construção. Mantinha compromisso com a descentração do olho e da leitura, com a desnaturalização de percepção e com a crítica dos suportes estéticos das Belas Artes. Pressupunha um valor da novidade e da estranheza, tirando partido de uma situação histórica que permitia aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como um aspecto da luta pela transformação da realidade social."... "O que se denomina arte contemporânea não oferece uma figuração clara; é um espaço de ações extremamente móveis, não categorizáveis, um sistema de relações entre o convencionalmente artístico e o reflexivo, entre a arte e a vida. Vaga entre gêneros, processos, materiais, imagens e teorias, fixando-se como prazer de deriva. [FAVARETTO, CELSO F., cadernos PUC, pag- 95 e 98].

Como bem dizem as reflexões acima, "fixando-se como prazer de deriva". É inconteste que hoje, no mundo da arte, "estar à deriva" significa esse estado de ausculta, que faz parte do processo de concepção artística não como algo casual, mas como predisposição para receber o fluxo vital com todos os matizes. Na atualíssima obra de Antoni Tàpies está presente o "presente" que cada dia se oferece como refugo esquecido, como sugestão subliminar para que os sentidos perscrutadores dos artistas façam leituras e os incorporem às suas obras, materializando essa **memória** latente em cada descarte. Segue-se o texto de Fábio Magalhães quando da sua entrevista com Tàpies em 2004:

> Minha impressão é de que uma dualidade ainda se faz presente em todo trabalho de Tàpies, desde suas pequenas gravuras e seus desenhos até suas pinturas e

> esculturas monumentais. Em todos os instantes desse variado e inventivo corpo de trabalho, Tàpies consegue, através de um rápido hieroglifo ou símbolo, sugerir as mais altas aspirações do ser humano ao mesmo tempo em que as enraíza em materiais mundanos – barbantes, palha, meias, terra – do dia-a-dia. Seu espírito questionador sempre volta, para assim dizer, aos pés de barro. É como se, sob o toque inimitável de Tàpies, grafite rabiscado como se fosse um insulto ou uma obscenidade em uma tela áspera ressoa como o frágil segredo de nossa existência. É essa verdade profunda dos poetas e filósofos – da fera que é quase um anjo, da rosa que nasce com toda sua fragrância do esterco - que Tàpies captura e mantém como um talismã contra nossa sombria ignorância de nós mesmos. (MAGALHÃES, FÁBIO, Londres, 2004, pag.21).

Não desprezando nenhuma oportunidade de justificar o **papel** egresso do lixo, como **memória** e símbolo, verifica-se aqui outro aspecto em contraponto ao estado dos descartes utilizados por Tàpies. O **"L Mais"** passa por um processo transformador do seu estado material. É triturado, acrescido de outros refugos orgânicos como insumos, que qualificam as suas variadas texturas. Esse produto necessita do re fazer-se, incorporando assim o conceito de re trabalho que conta como conceituação do seu caráter. Refletir sobre o trabalho de Tàpies, traz luz para o uso do descarte como suporte, como meio e como símbolo da **memória** que não morre, ao contrário, desloca-se e permanece presente.

5 - Conclusão

Suporte para **gravura** não necessita ser artesanal. O que se discute aqui, no entanto, é o valor do movimento de desconstrução do descarte, o seu re ingresso no fluxo vital já transformado e, nesse estado, estabelecendo diálogo entre a **memória** nele contida e a imagem, que por sua vez desloca-se em um processo espelhado. Ao ser entregue ao público novo deslocamento acontece, e então, como obra de arte, volta a ser espelho enquanto reflete as mais variadas reações. É oportuno sinalizar para o contexto atual da arte, seu processo e suas questões. Com o incontável leque de mecanismos para a reprodução e divulgação de imagens e de todos os tipos de símbolos oferecidos nos dias de hoje, a missão maior da **gravura** agora é: o caráter artístico. O processo de estampa começa com a criação do desenho até a sua impressão na matriz, verifica-se a habilidade no entitamento e no lidar com os diversos instrumentos, quaisquer que sejam eles. Tem-se um padrão a seguir presumivelmente semelhante para todo gravador, salvo o estilo de cada artista. Na hora da impressão, de espelhar a imagem com todos os seus símbolos e mais um, que é o de apresentar-se ao contrário, entra o diálogo mudo e emocionado dessa ação com o suporte. O **"L Mais"**, que não é filho da indústria e não é

despersonalizado pela produção seriada, tem sua textura única carregada de **memória** do lixo e de todos os refugos que contém, dando uma contribuição expressiva para a estampa como símbolo.

A pesquisa do **"L Mais"** encarrega-se de enriquecer em singularidade a **gravura** que, pela sua natureza repetitiva, deveria desprezar o diferente e a surpresa, no entanto, transforma-se em obra única mesmo que sua matriz dê a todas as impressões a mesma imagem.

---

[1] O papel conseguido pela maceração de certas fibras vegetais ou trapos de tecido difundido no século XII no mundo árabe e no reino normando da Sicília.

[2] O século XVI conhecido como o século da invenção da imprensa não fez mais que preparar a explosão mundial de estampas que triunfará no século XIX e culminará no século XX.

[3] Seja qual for a natureza dos processos psicológicos que chamamos conhecimento e pensamento, só somos capazes de comunicar a outros homens o resultado desses processos utilizando uma classe ou outra de simbolismo. Há poucas dúvidas de que entre os diversos métodos existentes para conseguir tal comunicação simbólica, os dois mais úteis e importantes são a palavra e a imagem. O homem conheceu as palavras e as imagens desde os tempos mais remotos. Na realidade, pode-se afirmar que o animal não se converteu em homem até que começou a utilizá-las.

[4] Deixando de lado o que fizeram os inventores, técnicos exploradores e governantes, na primeira metade do século XV ocorreram vários acontecimentos que não recebem a devida atenção nos relatos usuais da época. Um desses acontecimentos foi a generalização para obter imagens impressas ou, em outras palavras, de fazer manifestações gráficas exatamente repetíveis.

[5] Ainda que a explosão comunicativa e investigadora relacionadas com os "mass média" tenha começado depois da imagem fotográfica, sempre foi evidente que os médios pré fotográficos pretendiam, em que pesem suas próprias deficiências, servir de algum modo a essa transmissão icônica de mensagens. Porque no fundo a aura que acompanha a toda estampa é o de multiplicar, o de conseguir seriar o que seria uma peça única.

[6] A importância de ter capacidade para repetir exatamente as manifestações gráficas é indiscutivelmente maior para a ciência, para a tecnologia e para a informação em geral do que para a arte.

[7] Algumas passagens da História natural de Plínio o Velho, que foi um livro escrito no século I da nossa era, nos fala em uma linguagem das mais explícitas. Segundo Plínio, os gregos eram conscientes de que seu caminho estava bloqueado, mas, longe de fazer alguma coisa para remediar a situação, se acomodaram a ela, permanecendo no que qualificamos de incompetência conhecida e assumida.

[8] O testemunho de Plínio é particularmente valioso porque foi um testemunho ocular de uma situação.

[9] Além desses (escritores latinos), há alguns escritores gregos que se ocuparam desses temas (a botânica)...Entre eles Crateuas, Dionísio e Metrodoro adotaram um método de descrição muito atrativo, mesmo que tenha tido pouca serventia, mas serviu para provar as notáveis dificuldades em que tropeçaram. Seu planejamento consistia em delinear as diversas plantas em cores e depois acrescentar em sua descrição o relatório de suas propriedades. Sem embargo, as imagens são muitos suscetíveis de induzir ao erro especialmente quando são requeridas tantas cores para imitar a natureza com algum êxito; além da diversidade dos copistas nas pinturas originais e de seus diferentes graus de habilidade, aumentam consideravelmente as possibilidades de perder o necessário grau de semelhança com os originais.

[10] Técnica da água-forte.

Referências

MALTESE, CONRADO - Arte Cátedra – "Las Técnicas Artísticas" –- Escuela de Bellas Artes, Salamanca- ES, pag.222

FAVARETTO, Celso F. Arte Contemporânea, obra "Gesto e acontecimento"- Professor do Departamento de Filosofia da PUC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - USP; cadernos PUC, pag. 95 e 98.

MAGALHÃES, Fábio - Catálogo feito para a mostra de A. Tàpies, CCBB - Mostra em São Paulo, Londres, 2004, pag. 21).

ORNSTEIN, Eva et al *Mostra "Rembrandt e a arte da gravura"*, parágrafo 3º, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 07/09/2002.

PLÍNIO apud *W.M*. Ivins Jr. "Imagen Impresa y Conocimiento", Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1975, cap. 4º, libro 25, pag. 27.

W.M. Ivins Jr. "Imagen Impresa y Conocimiento", Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1975, Parágrafo 10º.

W.M. Ivins Jr. "Imagen Impresa y Conocimiento", Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1975, pag. 215.

W.M. Irvins Jr. "Imagen Impresa y Conocimiento", Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1975, prefácio de Daniel Giralt-Miracle.

W.M. Irvins Jr. "Imagen Impresa y Conocimiento", Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1975, pag. 13.

W.M. Irvins Jr. "Imagen Impresa y Conocimiento", Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1975, pag. 24

W.M. Irvins Jr. "Imagen Impresa y Conocimiento", Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1975, pag. 24.

Suzana Azevedo

Graduação em Educação Artística – A. Plásticas – Universidade Federal de Pernambuco[1]. Curso intercâmbio / bolsista da Facultad de Bellas Artes – Universidad de Salamanca - ES; Prêmio Oficial 2005 "XVI Prêmio Valconcelos Sobrinho"/ Agência Estadual de Meio Ambiente e Recursos Hídricos –CPRH/ PE. Projeto "Mata Vida" - Ponta de Pedras.- Goiana/PE / "Imaginário Pernambucano" – UFPE. Mostra "O chão lugar da memória" Gal. Capibaribe – UFPE/ 2009 com discussão sobre o tema p/ alunos e professores.

[1] **Vide Lattes (www.cnpq.br), buscar por: Suzana Azevedo - demais pesquisadores**