José Milton Turcato

ensaio gráfico

gravura em metal

o desígnio

o desenho

a gravura

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, Área de concentração Artes Visuais, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim.

São Paulo, MMXIV

Banca Examinadora

Prof. Dr. Luiz Cláudio Mubarac

Prof. Dr. Luiz Armando Bagolin

Prof^a Dr^a Luise Weiss

Prof. Dr. Paulo de Tarso Barreto

Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim

À minha esposa Olívia, com amor, sem a qual este trabalho não teria se realizado.

Ao querido mestre Evandro Carlos Jardim, que tem me orientado na formação humanística e artística.

À memória dos meus pais Antonio José e Lina L.Turcato e dos meus sogros José e Odette D. Soprani.

À memória de Olga do Valle Cañada e Dinorath do Valle, as primeiras mestras.

Obrigado aos amigos que colaboraram para a evolução deste trabalho.

A Geraldo Luiz Soprani, pelas melhorias no ateliê.

Ao Sr.José Gomes, da gráfica da FAU-USP, pelos picotes no papel.

resumo

Trata-se da produção de um conjunto de gravuras em metal, realizado pelos procedimentos da água-forte, água-tinta e ponta-seca e estampado em papéis diversos. A aproximação e desenho da paisagem geraram, neste trabalho, a invenção de uma realidade simbólica, construída de acordo com as especificidades de linguagem da gravura em metal, como resposta emocional à luz observada nos fatos da realidade visível.

Palavras-chave: Desenho, Gravura em Metal, Estética, Poética, Procedimentos, Estampa, Imagem Multiplicada, Paisagem.

abstract

This is the production of a set of engravings, performed by the procedures of etching, aquatint and drypoint and printed in several papers. The approach and landscape design generated in this work the invention of a symbolic reality, constructed according to the specific language of engraving as an emotional response to the light of observed facts of the visible reality.

Keywords: *Drawing, Engraving, Aesthetics, Poetics, Procedures, Print, Multiplied Image, Landscape.*

Este trabalho apresenta a produção de um conjunto de gravuras em metal, tendo como um de seus objetivos responder aos anseios de construção de uma poética visual voltada às percepções da paisagem, enquanto reação emocional à luz que dela irradia. O presente texto, que acompanha esta sequência de imagens gravadas, tem por finalidade o relato desta experiência de natureza gráfica e plástica, ou seja, de linha e forma, de um desenho formador.

A convivência com a gravura em metal como meio de expressão se deu há muito tempo, respondendo a uma afinidade com a matéria gráfica. A presença de um corte gravado, que, no papel adquire uma terceira dimensão, é interrogada neste conjunto de gravuras como fonte de conhecimento sensível.

As gravuras aqui apresentadas originaram-se da observação de fatos interessantes da realidade visível, que continham um caráter capaz de ser expressado visualmente. A princípio, os fatos foram registrados por um desenho, feito por um arranjo de linhas no espaço de representação, o qual foi modelando a forma das figuras por tramas, texturas e manchas, contempladas por uma sintaxe linear, até adquirirem valores de luz e sombra e volumetria. Toda essa operação objetivou dar um sentido imaginativo à força e mistério dos seres observados, entendê-los para desenhá-los com clareza de forma e sentimento, unindo-os por uma luz reinventada e representada, que produz atmosfera.

O desenho da paisagem é o motivo escolhido para este conjunto de gravuras. Importa gravar da paisagem sua atmosfera, isto é, a sensação interior que sua luz provoca, quando está revelando as montanhas, árvores e nuvens de todos os tempos. A materialização das percepções imaginativas decorrentes da observação da paisagem é orientada por especulações que buscam percebê-la além da sua aparência. Aproximar-se da paisagem natural significa, para este projeto artístico, a gravação das reações emocionais decorrentes do ato de olhar a luz e a forma que a paisagem tem, ou seja, a interiorização do significado dos signos visuais observados, em detrimento das reações puramente fisiológicas do olho. Essa operação implica na busca de sinais, que traduzam essas reações na matéria do cobre e construam uma outra realidade, agora simbólica, que não apresente o fato em si, mas a gravura desse fato.

Nesta gravura, houve a intenção de representar um céu nublado, com algumas áreas descobertas, que permitissem a passagem dos raios solares. Dentre as possibilidades de procedimentos da gravura em metal, como a água-tinta e o *lavis*, o elemento gráfico escolhido para construir a imagem foi a linha da água-forte. Ela foi escolhida intuitivamente, porque possui elementos intrínsecos de linguagem que, no caso desta gravura, poderiam modelar a luz e a sombra, o claro-escuro e as sensações de volumetria por hachuras, ao invés de manchas produzidas por minúsculos pontos. A intenção era se afastar da verossimilhança e se aproximar da invenção descompromissada com as aparências da realidade visível. A identidade visual dos elementos da paisagem permanece na representação gráfica desta e das outras gravuras por simpatia às suas formas e aos sentimentos delas decorrentes.

A água-forte foi o procedimento da gravura em metal escolhido para a invenção destas gravações. Sozinha ou associada a outros procedimentos, foi usada para a preparação da placa gravada, no caso, o molde que, transposto para outro suporte, o papel, deu origem a estas gravuras de estampa. Nesse procedimento, um verniz à base de asfalto, cera de abelha e querosene, recobre a placa, e, depois de seco, é retirado por pontas metálicas de aço e de diamante de diferentes espessuras. Essas pontas secas deslizam facilmente em todas as direções da placa envernizada, criando sulcos por onde passam, buscando formas que vão aos poucos definindo figuras que, em conjunto, formam paisagens. A forma é construída por linhas mais soltas, manchas e hachuras, ou, em outras palavras, contornos que originam figuras mais precisas, regiões mais definidas e por diversas vezes gravadas e regravadas por cortes entrecruzados na matriz, os quais se adensam mais em alguns lugares e menos em outros, gerando modulações da luz e sensações de volumetria.

A matriz é então submetida à corrosão do ácido, que age nos espaços descobertos do cobre, intensificando a linha riscada em graus diferentes de profundidade, de acordo com o tempo de exposição a esse agente corrosivo. Após a mordedura, o verniz que protegia o restante da placa é retirado, revelando as linhas gravadas. Quando impressas, essas linhas produzem relevos e valores tonais diferentes na estampa, de acordo com a profundidade que adquiriram na corrosão. Suas bordas resultam irregulares, em consequência da erosão que o ácido provoca nelas, característica peculiar desse procedimento de gravura em metal.

Esta gravura de matriz alongada (15 cm x 60 cm) foi gravada em dois estágios de água-forte, com algumas intervenções de ponta-seca. A forma horizontalmente esticada da placa de cobre permite a inserção de figuras anotadas em tempos e locais diferentes, para uma composição que se propõe harmoniosa. A mesma figura pode circular por uma ou outra matriz, para gerar novos significados e atmosferas. As áreas não gravadas, deixadas em branco, pretendem ser um lugar de descanso e imaginação do olhar, durante seu percurso pela estampa. Essas áreas não estão vazias, mas cheias de ar, para tomada de fôlego na leitura da imagem.

A água-forte é, algumas vezes, regravada diretamente com pontas secas, sem envernizamento prévio, quando mais linhas são acrescentadas às hachuras mordidas pelo ácido. Porém, como essas pontas não cortam a matéria do cobre, mas a afastam, as linhas resultantes ganham minúsculas rebarbas que, quando impressas, coloreem o tom original da água-forte, suavizando-o. Na busca por um valor ainda mais intenso do colorido, as linhas da água-forte são regravadas a buril e as hachuras, a *berceau*. O ponto de parar com os procedimentos é aquele em que a figura chegou à sua mais alta clareza de forma e sentimento.

O conjunto de ferramentas utilizadas na construção da água-forte é de grande variedade, uma vez que o verniz aplicado na matriz aceita todo tipo de sinal gráfico, que deixe o cobre à mostra e pronto para receber o mordente. Nesse conjunto de gravuras, foram usados desde múltiplas pontas secas, roletas, *berceau*, mini- retificadora elétrica e escovas de aço. No caso das pontas metálicas das mini- retificadoras elétricas, um só estágio de gravação no ácido é suficiente para que as linhas e texturas adquiram cor e revelo fortes.

Durante a construção destas imagens, a paisagem se revelou contínua. Suas partes gravadas tornaram-se intercambiáveis, de modo que uma parte, ou figura, sugeria muitas outras partes ou possibilidades de novas figuras. Nesse momento, a matriz se alongou e as estampas se juntaram em uma sequência de imagens sem fim. Para facilitar a leitura dessas imagens, elas foram encadernadas tanto de acordo com os sinais gráficos que possuem como pela associação de sensações que retém em comum. Quando as estampas de paisagem são coladas lado a lado, revelam a horizontalidade com a qual somos encarados pela paisagem. Vistas em forma de livro, as estampas deixam mais claramente à mostra sua construção e relevo e circulam mais facilmente por seus leitores.

Linhas traçadas a caneta de tinta permanente na placa polida de cobre funcionam como verniz isolante da ação corrosiva do ácido. Após o desenho, a matriz é recoberta com breu de grãos muito finos. Em seguida, a resina é aquecida até o ponto em que os grãos se retraiam, deixando desprotegida a área resultante entre eles, e se colem à placa. Esta é, então, submetida à mordedura do ácido, que corroi os interstícios desprotegidos entre os grãos da camada de resina e produz uma malha formada por minúsculos pontos. Durante a lavagem da matriz, a tinta da caneta se dissolve, revelando o metal intacto. As linhas não corroídas pelo ácido se resultarão brancas na estampa, ao contrário dos pontos da água-tinta. Hachuras brancas conferem um colorido acinzentado à estampa, o qual varia do cinza-prata ao cinza-chumbo.

Alguns dos trabalhos aqui mostrados foram gravados como miniaturas de gravuras e desenhos anteriormente realizados em tamanho grande. Essas miniaturas foram estampadas conjuntamente em papéis previamente picotados para serem usadas como volantes. Os picotes não respeitam exatamente os limites das imagens gravadas, mas sangram para seções contíguas. O furo na estampa mostrou-se um recurso gráfico tridimensional, tanto quanto é a linha da gravura em metal. Além disso, suscitou uma nova maneira de olhar as figuras já conhecidas que, quando reunidas, formavam muitas outras diferentes e mantinham uma unidade harmoniosa. As miniaturas continuam a ser gravadas em grupos, que variam de catorze a trinta e seis imagens por matriz, e usadas conforme a vontade o ocasião.

Esta gravura é uma variação de um tema gravado anteriormente. Ela se diferencia da anterior pela condensação e síntese da forma e do sentimento a respeito dos elementos que compõem a paisagem - montanha e árvores, principalmente. A gravação se deu em três estágios de água-forte, até que a sombra da montanha e o negro das árvores resultassem em fonte de luz intensa e contrastassem com o branco do papel. No entanto, os estágios não foram suficientes; por isso, houve a necessidade de retrabalhar as árvores a ponta seca, para aumentar a luminosidade e o relevo das linhas da estampa.

Hachuras de pontos são feitas pela colocação de partes recortadas de uma lixa d'água grossa, dispostas com os grãos voltados para a matriz previamente coberta com um verniz mole, que contém gordura animal na sua composição, para retardar sua secagem e permitir intervenções na sua superfície. O conjunto de matriz e lixa é passado pela prensa, momento em que os grãos retiram o verniz, deixando no cobre pontos vulneráveis à ação do mordente. Pontos também são gravados por roleta, ferramenta de ponta metálica giratória, cilíndrica ou cônica, cuja superfície é formada por minúsculas pontas. Essas pontas perfuram a placa de metal, resultando na estampa textura semelhante a do desenho a lápis ou giz.

Superfícies polidas da placa de metal adquirem texturas diferentes, quando lixadas com lixas d'água de granulações finas. Ao perturbar o polimento da matriz, as lixas produzem luzes na estampa, fortes ou fracas, conforme o lixamento. Luzes também são gravadas com uma mistura de óleo de oliva puro e pó de enxofre, passada sobre a matriz com um pincel, como em uma aquarela. Esta mistura morde o cobre por meio de pontos muito pequenos, mais ou menos profundos, conforme o tempo de exposição da matriz a esse agente corrosivo. Tanto a lixa quanto o enxofre são utilizados em procedimentos que se aproximam do *lavis*, processo que faz uso de ácido nítrico e água para pintar rapidamente certas áreas do desenho no metal, previamente cobertas com breu, as quais produzirão valores de luminosidade, como em uma aguada de nanquim.

A matriz de metal gravada é entintada e limpa de maneira que a tinta permaneça apenas nas áreas em que existam encavos. A seguir, é levada a uma prensa específica para essa arte, onde é coberta por papel umedecido previamente e por algumas camadas de feltro e passada entre dois cilindros paralelos, sob forte pressão. O movimento dos cilindros pressiona pontualmente o papel para dentro dos encavos da matriz, para que ele recolha a tinta ali depositada; além de recolher a tinta, o papel se amolda aos encavos, tornando a linha estampada tridimensional.

O papel, na gravura em metal, é matéria com que se compõe a escultura da linha gravada da estampa, portanto, sua escolha é pensada de maneira que retire da matriz todos os sinais gravados com clareza de imagem, o que equivale dizer que sua matéria, textura, cor, resistência e durabilidade devem corresponder aos anseios de construção, que o gravador tem da sua figura estampada.

A matriz de cobre gravada, após ser estampada múltiplas vezes, permanece em silêncio até que venha a engendrar novas estampas o figuras. Caso haja necessidade de desenho, ela pode ser retrabalhada por apagamentos com raspadores e brunidores, por lixamentos, polimentos e gravações, para materializar sentimentos diferentes sobre a figura gravada anteriormente ou combinar essa figura com outras ou mesmo fazer surgir uma nova matriz.

referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas/SP, Editora da UNICAMP, 1989.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo, Editora Ática, 1997.

BANN, Stephen. *Parallel Lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*. New Haven & London, Yale University Press, 2001.

_____, Stephen. *Distinguished Images: prints in the visual economy of nineteenth-century France*. New Haven & London, Yale University Press, 2013.

BÉGUIN, André. *Dictionnaire Technique de l'Estampe*. Bruxelles, 1976, 3v.

BENSON, Richard. *The Printed Picture*. New York, The Museum of Modern Art, 2010.

BERSIER, Jean E. *La Gravure, les Procédés, l'Histoire*. Paris, Éditions Berger-Levrault, 1963.

BLOY, C. H. *A History of Printing Ink - Balls and Rollers, 1440-1850*. London, The Wynkyn de Worde Society, New York, The Sandstone Press, 1967.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo, Editora Ática, 1986.

BOSSE, Abraham. *Tratado da Gravura*. http://purl.pt/208/1/ba-413p_0001_anterrosto_t0.jpg, acessado em abril de 2004.

BOYLE-TURNER, Caroline. *The Prints of the Pont-Aven School*. Washington, Smithsonian Institution's Travelling Exhibition Service - SITES, 1986.

BRUNER, Felix. *A Handbook of Graphic Reproduction Process*. Switzerland, Arthur Niggli Ltd., Teufen (AR), Library of Congress Catalogue Card, 1968, n.13981.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2008.

BUTI, Marco e **LETYCIA**, Anna, orgs. *Gravura em Metal*. São Paulo, EDUSP, 2002.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*. Lisboa, Editora Ulisseia, 1961.

_____. *An Introduction to Rembrandt*. New York, Harper & Row Publishers, 1978.

COLDWELL, Paul. *Printmaking: a contemporary perspective*. London, Black Dog Publishing, 2010.

CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. *Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi*. São Paulo, Hedra, 2002.

DACKERMAN, Susan. *Painted Prints*. Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 2002.

DIMIER, Louis. *La Gravure*. Paris, Librairie Garnier Frères, 1930.

DOERNER, Max. *Los Materiales de Pintura y su empleo en el Arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1946.

- FERREIRA**, Orlando da Costa. *Imagem e Letra*. São Paulo, Edusp, 1994.
- FLORIÊNSKI**, Pável. *A perspectiva Inversa*. São Paulo, Editora 34, 2012.
- FOCILLON**, Henri. *A Vida das Formas Seguido de Elogio da Mão*. Lisboa, Edições 70, 2001.
- FONG**, Wen. *Summer Mountains, The Timeless Landscape*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.
- GOMBRICH**, E. H. *Arte e Ilusão*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007.
- GRIFFITHS**, Antony. *Prints and Printmaking - An introduction to the history and techniques*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2004.
- GROSS**, Anthony. *Etching, Engraving, & Intaglio Printing*. London, Oxford University Press, 1970.
- HAYTER**, Stanley Willian. *About Prints*. London, Oxford University Press, 1964.
- HIND**, Arthur M. *A History of Engraving & Etching*. New York, Dover Publications, 1963.
- HOFMANN**, Hans. *Search for the Real and other Essays*. Cambridge, The M.I.T. Press.
- HYATT MAYOR**, A. *Prints and People: a social history of printed pictures*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1971.
- INGRES**. *Écrits sur l'Art*. Paris, La Jeune Parque, 1947.
- IVINS JR.**, W.M. *Imagen Impresa y Conocimiento*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1975.
- _____. *How Prints Look*. Boston, Beacon Press, 1987.
- JEAN**, Georges. *A Escrita, Memória dos Homens*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2008.
- KANDINSKY**, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- KLEE**, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
- KOSSOVITCH**, Leon, **LAUDANNA**, Mayra, **RESENDE**, Ricardo. *Gravura: Arte Brasileira do Século XX*. São Paulo, Itaú Cultural/Cosac e Naify, 2000.
- KRUININGEN**, H. van. *The Techniques of Graphic Art*. New York, Frederick A. Praeger, 1969.
- LAMBERT**, Susan. *The Image Multiplied*. London, Trefoil Publications, 1987.
- LARAN**, Jean. *L'estampe*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959, 2v.
- LAVALLÉE**, Pierre. *Les Techniques du Dessin*. Paris, Van Oest Éditions d'Art et d'Histoire, 1949.
- LELOUP**, Jean-Yves. *O Ícone, uma Escola do Olhar*. São Paulo, Editora Unesp, 2006.
- LEROI-GOURHAN**, André. *Evolução e Técnicas, I- O Homem e a Matéria*. Lisboa, Edições 70, 1984.
- LHOTE**, André. *Tratado del Paisage*. Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1970.
- LICHTENSTEIN**, Jacqueline org. *A Pintura, textos essenciais*. São Paulo Editora 34, 2004, 14 vols.

- LUCIE-SMITH**, Edward. *Os Movimentos Artísticos a partir de 1945*. S.P., Martins Fontes, 2006.
- LUMSDEN**, E.S. *The Art of Etching*. New York, Dover Publications, Inc., 1962.
- MACAMBIRA**, Yvoty de Macedo Pereira. *Evandro Carlos Jardim*. São Paulo, EDUSP, 1998.
- MATISSE**, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- MATTOS**, Claudia Valladão de (org.). *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil*. Cotia/SP, Ateliê Editorial, 2008.
- MOHOLY-NAGY**, László. *La Nueva Visión y Reseña de un Artista*. Buenos Aires. Ed. Infinito, 1972.
- MOTTA**, Edson e Maria Luiza Guimarães Salgado. *O Papel: problemas de conservação e restauração*. Petrópolis, Departamento Gráfico do M.A.F.C., 1971.
- ORTEGA Y GASSET**, Jose. *Papeles sobre Velazquez y Goya*. Madrid, Revista de Occidente, 1950.
- PANOFSKY**, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1999.
- _____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.
- PARSHALL**, Peter, **LANDAU**, David. *The Renaissance Print: 1470-1550*. New Haven and London, Yale University Press, 1994.
- _____, **SELL**, Stacey, **BRODIE**, Judith. *The Infinished Print*. Washington, National Gallery of Art, 2001.
- _____ with S. Hollis Clayson, Christiane Hertel and Nicholas Penny. *The Darker Side of Light: Art and Privacy, 1850-1900*. Washington, National Gallery of Art, 2009.
- PASSERON**, Roger. *La gravure française au XXe. Siècle*. Paris, Bibliothèque des Arts, 1970.
- PENNELL**, Ioseph. *Etchers and Etching*. New York, The Macmillan Company, 1936.
- PERL**, Jed. *New Art City: Nova York Capital da Arte Moderna*. S. P., Companhia das Letras, 2008.
- PINACOTECA DO ESTADO**. *O desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.
- PON**, Lisa. *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi*. New Haven and London, Yale University Press, 2004.
- ROGER-MARX**, Claude. *La Gravure Originale en France de Manet a nos Jours*. Paris, Éditions Hypérion, 1939.
- ROSENBERG**, Harold. *O Objeto Ansioso*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- ROWLANDS**, John. *Hercules Segers*. New York, George Braziller, 1979.
- RUDEL**, Jean. *A Técnica do Desenho*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1980.
- RUGIU**, Antonio Santoni. *Nostalgia do Mestre Artesão*. Campinas/SP, Autores Associados, 1998.

- RUSSEL**, H. Diane. *Jacques Callot, Prints & Related Drawings*. Washington, National Gallery of Art, 1975.
- SALGUEIRO**, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e Arte*. São Paulo, CBHA, CNPq, FAPESP, 2000.
- SATUÉ**, Enric. *Aldo Manuzio, Editor. Tipógrafo. Livreiro*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- SAUNDERS**, Gill and **MILES**, Rosie. *Prints now: directions and definitions*. London, V&A Publications, 2009.
- SCHWARTZ**, Gary. *Rembrandt*. New York, Harry N. Abrams, Inc., 1992.
- SCOTT**, Robert Gillam. *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1976.
- SMITH**, Pamela H. *The Body of Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
- STEINBERG**, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. S.P., Cosac Naify, 2008.
- STRAZZA**, Guido. *Il Gesto e il Segno: técnica dell'incisione*. Milano, Ed. di Vanni Scheiviller, 1979.
- UNESCO**. *El Arte de la Escritura*. Paris, 1965.
- VALÉRY**, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2003.
- WALKER**, George A. *Graphic Witness*. New, York, Firefly Books, 2007.
- WESTHEIN**, Paul. *El Grabado em Madera*. México. Buenos Aires. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1954, nº 95.
- WILTON-ELY**, John. *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London, Thames and Hudson, 1988.