

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Joaquim Marçal. **História da fotorreportagem no Brasil – a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier/ Editora Campus, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Editora Martins Fontes: São Paulo, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anticlássico – O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. Editora Companhia das Letras: 1999.

BARROS, Álvaro Paes de. **O Liceu de Artes e Ofícios e o Seu Fundador**, Rio de Janeiro, 1956.

BARROS, Helena de. **Em busca da aura: dinâmicas de construção da imagem impressa para simulação do original**. Dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da UERJ, 2008.

BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Editora Rios Ambiciosos, 2001.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte no Tempo de Sua Reprotutibilidade Técnica** in “Os Pensadores” Editora Abril, 1975, São Paulo.

_____, Walter. **Paris do Segundo Império**, in “Os Pensadores” Editora Abril, 1975, São Paulo.

BOTELHO, Adir. **Canudos – Xilogravuras**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

BUTI, Marco e LETYCIA, Anna (Org.). **Gravura em Metal**, Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado: São Paulo, 1992.

CAMARGO, Mário de (Org.). **Gráfica, arte e indústria no Brasil, 180 anos de história**. São Paulo: Bandeirantes, 2003.

CAMARGO, Iberê & CARNEIRO, Mário. **Correspondência**. Rio de Janeiro: Editora casa da Palavra: Centro de Arte Hélio Oiticica: Secretaria Municipal de Cultura/RIOARTE, 1999.

CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

- CARDOSO, Rafael (Org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- CHIPP, H. B. (Org.). **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- EICHENBERG, Fritz. **The Art of The Print**. New York: Abrams, 1976.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. **A Revolução da Cultura Impressa – Os Primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro – Século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra: Introdução à Bibliologia Brasileira: A Imagem Gravada**. São Paulo. 2. ed.: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília, (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais – morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Gráfica – Arte e Indústria no Brasil – 180 anos de história**. São Paulo: Bandeirante S.A. Gráfica e Editora.
- Gravura, Arte Brasileira do Século XX**. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.
- Gravura Brasileira Hoje – depoimentos - Volume I**. Oficina de Gravura Sesc. Coordenação: Heloisa Pires Ferreira. Responsável pela gênese do projeto e entrevistas: Adamastor Câmara. Reorientação do projeto inicial e sua concretização: Maria Luisa Luz Távora. Rio de Janeiro, Oficina Sesc Tijuca, 1995.
- Gravura Brasileira Hoje – depoimentos - Volume II**. Oficina de Gravura Sesc. Coordenação: Heloisa Pires Ferreira. Responsável pela gênese do projeto e entrevistas: Adamastor Câmara. Reorientação do projeto inicial e sua concretização: Maria Luisa Luz Távora. Rio de Janeiro, Oficina Sesc Tijuca, 1996.
- Gravura Brasileira Hoje – depoimentos - Volume III**. Oficina de Gravura Sesc. Coordenação: Heloisa Pires Ferreira. Responsável pela gênese do projeto e entrevistas: Adamastor Câmara. Reorientação do projeto inicial e sua concretização: Maria Luisa Luz Távora. Rio de Janeiro, Oficina Sesc Tijuca, 1997.
- GRIFFITHS, Antony. **Prints and Printmaking – An introduction to the history and techniques**. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- Grilo. Xilogravuras**. São Paulo: Circo Editorial, 1985. Série Traço e Riso.
- GUADALUPE, Diego (Org.). **Gravura – A Bela Arte**, Ultraset Editora Ltda. Rio de Janeiro, 2007.

- GULLAR, Ferreira (Coord.). **Arte Brasileira Hoje (Situação e Perspectivas)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. Série Estudos sobre o Brasil e a América Latina”
- GULLAR, Ferreira. **Argumentação Contra a Morte da Arte**, Rio de Janeiro: Reavan, 1993.
- HESKETT, John. **Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- HIND, Arthur M. **A History of Engraving and Etching**. New York: Dover, 1963.
- IVINS, Jr., William M. **Prints and visual Communication**. Cambridge: MIT Press, 1982.
- LAN, CARUSO, Chico & CARUSO, Paulo. **Jazz - Litografias**. Rio de Janeiro: Lithos, 1997.
- KNYCHALA, Catarina Helena. **O Livro de Arte Brasileiro II**. Rio de Janeiro: Pró-memória/ Instituto Nacional do Livro, 1984.
- LEBENSTEJN, Jean-Claude, **Douane-Zoll** in Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA, UFRJ, 1999. Tradução Glória Ferreira. Revisão Antônio Guimarães.
- LOHSE, Ernst & GOELDI, Emílio, **Álbum de Aves Amazônicas**. Editora Universidade de Brasília, 2ª ed.: 1981.
- LOREDANO, Casio. **Guevara e Figueroa: Caricatura no Brasil dos Anos 20**. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Gráficas, 1988.
- LUZ, Ângela Âncora da. **A Missão Artística Francesa – Novos Rumos Para a Arte do Brasil**, revista “Da Cultura”, Ano IV, nº 7, 2004.
- MAGALHÃES, Fábio. **Rubens Gerchman**. São Paulo: Lazuli Editora, 2006 (Coleção Arte de Bolso).
- MOELLER, Magdalena M. **La Gravure dans l’histoire de la Brücke**.
- MELOT, Michel. Griffiths, Antony. Field, Richard S. **Prints. History of an Art** New York: Skira/Rizzoli, 1981.
- PATATI, Carlos e BRAGA, Flávio, **Almanaque dos Quadrinhos – 100 anos de uma mídia popular**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- PAULA, Aldemar Antônio de & NETO, Mário Carramillo. **Artes Gráficas no Brasil - Registros 1746 – 1941**, São Paulo: Laserprint, 1989.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal**. 13 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SALAMON. **The History of Prints and Printmaking – From Dürer to Picasso**. New York: American Heritage, 1973.
- SOBREIRA, Geová. **Xilógrafos do Juazeiro**. Edições UFC: Fortaleza, CE, 1984

WERNECK SODRÉ, Nelson. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

VARELA, Marcos Baptista. **A Xilogravura Expressionista Brasileira**. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1997.

Xilógrafos Nordestinos, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 1977.

Catálogo de Exposições

“A Arte da Impressão” Amador Perez. UERJ, maio e agosto de 2003.

“Alumínio Digital”. Galeria Artur Fidalgo, dezembro de 2007 a março de 2008.

“Carlos Scliar – Pinturas/ Litografias/ Serigrafias”, realizada no Centro Cultural Itaipava, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1986.

“Fotografia Viva”, Sebastião Barbosa. Centro Cultural da Caixa, Rio de Janeiro, 2007.

“Gráfica Utópica: Arte Russa 1904-1942. Centro Cultural Banco do Brasil. Brasília: CCBB, 2001.

“Gravura Brasileira na Coleção Mônica e George Kornis”, Caixa Cultural Rio de Janeiro, outubro e novembro de 2007.

“Impressões – Litografia e Serigrafia – história impressa pela Lithos”. Sesc Pinheiros, São Paulo. Abril e Junho de 2007.

“Impressões originais: A gravura desde o século XV”. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil: 2006.

“Lan – 50 anos de arte”. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Maio a junho de 1995.

Leiner, Nelson, catálogo da exposição “Variações”. Amigos da Gravura 2003/2004, Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

“Litografia – 200 anos”, em cartaz na Galeria SESC Copacabana, em 1998, constituído pelos relatos de Adir Botelho e Antônio Grosso.

“Litografia Serigrafia – história impressa pela Lithos”. Sesc Rio de Janeiro. Junho e Julho de 2006.

“Gabinete de Estampas - gravuras”, Amador Perez. Solar Grandjean de Montiny, Rio de Janeiro. Outubro e novembro de 2001.

Páginas virtuais

“Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil”, Fundação Getúlio Vargas:

www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_inteest_mec.htm

“Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi”:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/>

“Galeria Artur Fidalgo”: <http://www.arturfidalgo.com.br/>

“Graphic Witness: visual arts and social commentary”:

<http://www.graphicwitness.org/>

“Taller Arte Dos Gráfico”: <http://www.artedos.com>

“The Luminous Landscape”: <http://www.luminous-landscape.com>

8

Apêndice: Entrevistas

Um importante material de pesquisa para esta dissertação foi fornecido através da realização de uma série de entrevistas com artistas plásticos, pesquisadores e profissionais que, em suas atuações, mantêm-se envolvidos com uma discussão acerca das técnicas de reprodução de imagens.

Muitas das questões levantadas no decorrer desta dissertação foram levadas a estes entrevistados. Suas considerações foram, por sua vez, trazidas para o interior do texto, sendo de fundamental importância para a reflexão teórica aqui estabelecida e para a elaboração do argumento proposto. Gostaria, portanto de expressar aqui meu agradecimento a Carlos Martins, Marcos Baptista Varela, Darel Valença Lins, Alan Passos, Iuri Frigoletto, Gláucia Altmann, Amador Perez e Thereza Miranda. Outros foram os que, ainda que não tenha sido possível a formalização de seus relatos, colaboraram diretamente para esta investigação. Assim agradeço igualmente a Antonio Grosso, George Kornis, Helena de Barros, João Sánchez, Kazuo Iha, Maria Luisa Távora, Sebastião Barbosa e Rafael Cardoso. Naturalmente, esse trabalho não teria sido possível sem o irrestrito e precioso apoio de Guilherme Rodrigues.

Acredito que a reunião destas entrevistas represente uma contribuição para a documentação das informações históricas nelas contidas e que esta sua publicação venha a possibilitar o compartilhamento destas experiências.

8.1

Entrevista com Carlos Martins – Rio de Janeiro, 03/07/2007 e 11/07/2007

Na exposição “Impressões originais”, você faz desde o princípio uma distinção entre as “gravuras originais” e as “gravuras de reprodução” ou “de interpretação”. De acordo com o ponto de vista essencialmente comercial, uma vez que fosse substituída por outra, uma determinada técnica de reprodução de imagens se extinguiria, deixaria de existir. Mas, nós observamos essas técnicas continuam existindo, adquirindo novas funções. Como você vê o processo de transferência de usos pelos quais a gravura passou?

Essas diferentes utilizações acontecem concomitantemente. Peguemos por exemplo, a litografia, que é uma técnica muito mais recente, por isso muito mais fácil de ser detectada e analisada. Quando ela aparece, no século XVIII, é plena revolução industrial. É pressa, é produto, é jornal, pôster, propaganda: Ela tem um cunho comercial explícito. É baratíssima, a matriz é reaproveitada... No entanto, ao mesmo tempo em ela é pôster de rua, capa de jornal, rótulo de embalagem, ela é gravura do Bonnard, ou, muito antes dele, o próprio Daumier faz uso fantástico da positividade da litografia. O Goya também, a mesma coisa. Não é quando ela cai do afã da comercialização como um produto que ela vira de arte para continuar tendo uma existência. Isso se dá ao mesmo tempo, a meu ver.

Pode-se dizer que o desejo de reproduzir imagens foi o grande propulsor na história da gravura? Seria o interesse comercial a força motriz dessa história?

Antes da fotografia sem dúvidas. Antes da fotografia, a única forma de reproduzir imagens era através de matrizes gravadas: xilo, metal ou lito. Depois do século XIX, com a fotografia, com o processo fotomecânico de transferência para fotolito, sendo que este vem depois, pois o clichê e um monte de outras coisas o precedem – então, a gravura não tinha mais sentido, não tinha mais função prática, apenas artística.

Como você vê a utilização artística que se volta a uma técnica que se tornou comercialmente obsoleta?

Uma questão que devemos colocar é: Por que dizer que uma técnica é *obsoleta*? Porque apareceu o off-set? Ou porque apareceu a impressão a jato, laser? Técnicas mais modernas.

Não se pode atrelar a produção artística à novidade tecnológica, nem a favor, nem contra.

O artista usa hoje meios de computador. Perfeito. Porém, isso não vai obrigatoriamente deixar mais ou menos descentrado o uso da litografia, por exemplo. Não é porque a lito não é mais a grande maravilha da invenção da tecnologia que foi no final do século XVIII, início de século XIX – quando ela respondeu à necessidade da pressa que se tinha para a impressão e multiplicação de imagens – que ela se torna obsoleta. É claro que hoje a internet, o computador, o fax, e não sei mas o quê, ocupam esse papel. A lito está em desuso na área de mercado, sem dúvidas. Mas ela não é só isso. Ela é um meio de expressão artística, e isso independe de novas propostas, novas invenções, novos aprimoramentos tecnológicos. Tem muito artista que está fazendo inclusive a combinação disso tudo. O Rauschenberg é um deles. E é uma maravilha o trabalho que ele faz. Existem vários. Em São Paulo tem a Laurita Sales que trabalha em metal e no computador, é um trabalho experimental muito interessante.

Hoje, é lógico que ninguém vai fazer rótulos de nada nem em serigrafia nem em litografia. Então, pronto, está descartado. O que interessa é o uso feito desse equipamento, dessa infra-estrutura para a produção artística.

Você acha que podem ser distinguidas duas atitudes entre os artistas que buscaram nas técnicas de reprodução de imagens a possibilidade de expressão: uma em que esta atitude é voltada para uma técnica que se tornou comercialmente obsoleta; e outra em que esta atitude se volta a novas técnicas de reprodução, desenvolvidas e ainda utilizadas pela indústria?

Sim. O movimento pop, por exemplo, se apoderou da serigrafia industrial. Ao invés de fazer aquela mais artesanal, a partir dos anos sessenta, eles lançaram mão das tecnologias industriais, de *screen print*. E vão sofisticando cada vez mais: vão se apropriando de técnicas que estavam sendo utilizadas para cartazes de rua, destinadas a impressões de grande formato. Embora não possa garantir, isso deve ter sido algo que se deu nas duas direções. Esse é, de fato, um movimento recorrente: uma coisa que o artista inventa também contribui para uma questão comercial e industrial da produção.

Eu me lembro uma vez, há muitos anos atrás, nos anos 80, eu ia de ônibus para Santa Catarina sentado do lado de uma cara que era operário de uma fábrica têxtil. Conversa vai, conversa vem, ele diz: “Eu, para imprimir lençol de casal na fábrica onde trabalho uso uma tela de serigrafia que tem um bastidor de dois metros e meio por dois metros e meio”. Eu pensei: “Eu não acredito. Nenhum artista brasileiro usou essa tecnologia para fazer uma serigrafia”. Aquilo era serigrafia, impressa sobre tecido, para estampar tecido para roupa de cama.

Em outra ocasião, fui levar um trabalho para fazer em um lugar chamado “Studio Alfa”, em São Cristóvão. Eles fazem *plotter* para cobrir fachada de Rio Sul, para você ter idéia da dimensão. São fachadas imensas, de propaganda. Texto, imagem, o que for. Eu fiquei tão entusiasmado com o potencial que tem aquilo (que eu não vejo ninguém usar)! O gerente de lá, então, me levou para ver toda a instalação. Entrei em uma sala em que eu fiquei boquiaberto. Eles têm uma máquina que é, digamos, um pantógrafo mecanizado, na qual você transfere a imagem para recortar *plotters* auto-adesivo, com recorte do limite do desenho, sem estar inserido em um fundo quadrado ou retangular. Ele recorta o desenho, faz qualquer coisa, como aquela “amebinha” da Oi, por exemplo.

Eles usam como base de corte um MDF, que, depois de sei lá quanto tempo de uso, não dá mais para usar. Essa placa de MDF, que deve ter pelo menos uns dois metros por dois metros, fica parecendo uma matriz de xilogravura. E é tudo feito pelo computador. Quem dirige o corte de qualquer coisa nessa máquina é o computador. Você olha aquilo e é uma maravilha: é só entintar e imprimir para ver o que sai. Lembra o trabalho do americano Jasper Jones em que ele sobrepõe números e números.

Acho que aqui no Brasil nunca teve essa aproximação do artista com a indústria, com a tecnologia. Isso é aqui uma coisa muito tímida. Existe pontualmente um ou outro artista, um ou outro trabalho. Uma relação mais íntima, não há.

De volta à exposição “Impressões originais”, em relação ao trabalho dos expressionistas, vocês colocam que estes artistas, através do trabalho artesanal, imprimem uma subjetividade às suas matrizes. Gostaria que você falasse um pouco mais sobre esta questão.

Isso é do Argan. Ele coloca que os alemães têm uma tradição atávica da gravura. Desde as xilos do século XIV isso ficou arraigado na cultura deles. A questão da ilustração, da familiaridade com a imagem passa pela linguagem da xilogravura. No expressio-

nismo, quando eles queriam mostrar isso, não é que eles *retomam* isso, porque isso nunca caiu, eles *se apropriam* da xilo e dessa atitude – porque no metal é a mesma coisa, na lito também. É uma atitude, que é a veemência, deixar a marca, a expressão na matriz. É lindo isso que o Argan coloca.

E é uma atitude que acaba contaminando a pintura.

Claro. Com o Iberê Camargo é a mesma coisa. O Iberê leva a atitude do metal para a tela, para a pintura: ele pega o cabo do pincel e risca a tinta fresca para tirar, como se tivesse riscando com a ponta, o verniz da chapa de metal. Ele deixa isso lá. Essa marca fica. Ele a incorpora na pintura.

Nas gravuras expressionistas, o formato da madeira, a sua textura, os gestos do gravador, são indícios da subjetividade do artista, que naquele momento histórico estava sendo revelada. Hoje, sinto que, mais do que essa expressão subjetiva, o uso por parte de artistas de técnicas como a xilogravura, revela um confronto entre a materialidade que esses fazeres exigem e o processo de “desmaterialização” social, político e econômico vivenciado pela nossa sociedade.

Em outras palavras, enquanto a produção de uma xilogravura envolve goivas de aço, placas de madeira, tintas, querosene, papéis, farpas, lixas, pó; um designer gráfico produz imagens e seus gestos limitam-se ao movimento ínfimo de seu dedo indicador sobre o mouse, estas imagens são transportadas em discos lasers, pen drivers, ou circulam em bytes, pela internet – de fato desmaterializaram-se. Como você vê esse contraste?

Que imagem é feita com o *mouse*? Você pode fazer qualquer imagem, você pode fazer uma gravura expressionista no computador.

Não se pode confundir o meio e a mensagem. O computador, com todas essas facilidades, é uma ferramenta nova. Elas não induzem necessariamente a um tipo de imagem – de repente, podem até induzir, mas isso ainda não foi descoberto, não foi explorado. Para mim isso é um veículo. Você vê de tudo no computador: imagens expressionistas, imagens impressionistas, imagens resgatando propostas e poéticas de cem anos, de duzentos anos atrás.

Uma vez, estava conversando com o Marcos Martins. Ele é um designer, foi professor e está indo para Boston, fazer um doutorado. Eu dizia que achava inacreditáveis os ícones que existem no computador. É quase que para débil mental. Tem um que é uma Gioconda, do Leonardo da Vinci. O que são os pictogramas que você encontra ali? Como é que uma tecnologia que se propõe a ser uma tecnologia de ponta utiliza um pictograma como a ampulheta? Ampulheta! Gioconda! Na verdade, a pessoa que vai usar aquela ferramenta, talvez nem saiba o que é uma ampulheta, nunca viu uma. Acho isso uma coisa estranhíssima. Para mim é um retrocesso de inteligência muito grande.

Acho que há, ainda hoje, uma grande confusão de como se apropriar dessa ferramenta para ver que produto vai sair. Tenho visto vídeos de apresentação e DVDs com efeitos especiais que são ridículos. É uma coisa rasa: o efeito pelo efeito. Isso é uma coisa que tem que ser muito bem pensada. Porque é perigosa, inclusive. Perigosa porque é algo que, para o público, passa como se fosse um *achievement*, como se tivesse alcançado alguma coisa: “Olha o que eu fiz!”. E não há nada ali. O que há é a utilização de uma ferramenta. É como se o fato de se estar adestrando, utilizando e tirando proveito já passasse a ser bom. E não é bom. Não é nada. A pessoa só aprendeu. Qual foi o produto? Qual foi a proposta, a poética, ou a estética?

O que, para você, está por trás do uso de técnicas que envolvem um fazer artesanal hoje em dia?

Porque você acha anacrônico, é isso que você quer dizer?

O que eu quero dizer é que, para o discurso da arte contemporânea, a técnica deixa de ser um meio expressivo para o sujeito, enquanto que, para os Expressionistas, ela era expressão do sujeito. Penso que a madeira, hoje, deixa de ser um indício do sujeito e passa a ser um indício dela mesma, em contraste com uma desmaterialização e mesmo uma superficialidade das imagens comumente veiculadas. Como, para você, se colocaria o gravador, hoje em dia?

Acho que, na verdade, não se deve limitar ou delimitar a potencialidade da madeira por conta de um momento em que estamos vivendo. Com isso está se diminuindo o potencial inerente dela. Se hoje, a arte contemporânea passa por um momento que privilegia

outra imagem, outra forma de expressão, outros materiais, isso não aniquila obrigatoriamente aqueles outros.

Isso é uma questão de mercado e não de história da arte. E acho que é de se ficar alerta. É um perigo achar que as regras de mercado são determinantes ou devem determinar a história da arte. Daqui a vinte, trinta ou quarenta anos vai se perceber que não é assim, porque o mercado vai mudar. Vai ser resgatado um tipo ou outro de atitude, como já teve, ou vai aparecer um novo, que não se conhece. O que não se pode, hoje, é pensar em *excludentes*, pensar em *excluir* coisas. Ao contrário: deve-se *incluir*. É a inclusão de tudo. Acredito que isso começa numa situação social e política. Você tem que conviver com o diferente, tem que saber que tem que lidar e tirar o melhor proveito disso. A mesma coisa se dá na produção artística.

Acho que essa mentalidade é extremamente restritiva e limitadora. Tem que haver limites. A pressão de mercado, de moda e de sei lá o que, é uma coisa, a história e o afluxo da arte, são outra.

Além dessa utilização artística, paralela ou depois a essa utilização comercial, há também a utilização das técnicas de gravura por uma esfera da cultura popular, também, não é verdade?

As técnicas de gravura foram, com certeza, usadas da forma mais erudita, mas há também uma forma popular de apropriação. Aqui no Brasil nós temos, no começo do século XX a gravura de cordel, que é uma tradição que vem da Europa. Ali, principalmente na França, houve uma grande tradição desse tipo, nos séculos XVIII e XIX. A escola de xilogravura popular francesa é uma maravilha. É uma xilogravura bem popular, bem estilizada, mas que não chega a ser uma caricatura. Tem muitos santos, santinhos, ex-votos, cenas históricas, retratos da nobreza. Tem um retrato de Pedro I a cavalo que é uma maravilha. O cavalo é azul, para você ter uma idéia.

Mesmo já tendo a fotografia, a partir da metade do século XIX, a idéia, a imagem gravada acompanha a mitopoética das pessoas.

Como é que você vê a receptividade da gravura no mercado contemporâneo?

Está um caos. (Risos). Ela está completamente... coitadinha. Há dois anos atrás, achava que fosse um fenômeno próprio do Brasil, ou seja, um resultado de uma decadência

dos últimos tempos. Estive em Paris há, mais ou menos, um ano, um ano e meio atrás, conversando com Pisa, que mora lá há cinqüenta ou sessenta anos, e ele falou: “Eu vou te levar no ateliê em que eu imprimo, onde eu faço os meus trabalhos. É um lugar fantástico, um ateliê do século XIX. As prensas e o espaço são fantásticos. O dono, o técnico, é bisneto de quem fundou. Mas, vamos logo, antes que acabe, porque quando comecei a trabalhar lá, há cinqüenta anos atrás, tinham oito ou dez impressores, hoje tem dois: o dono e um contratado. De todas aquelas prensas instaladas, hoje só tem uma funcionando”. Falei: “Aqui, em Paris, não acredito!”.

Quer dizer, nós estamos em um momento difícil, mas eu não acho que isso seja determinante. Penso que é uma circunstância, depois muda de direção. Aqui no Brasil, a coisa é mais agravante porque aqui a mentalidade é excludente, então é mais perigoso. Na Europa, nos Estados Unidos, existe uma tradição, uma cultura nas artes da produção do múltiplo, a gravura. Essa tradição acompanha o trabalho do artista independentemente de qual é a produção dele, seja pintura, gravura, escultura ou instalação, sempre tem. Os ateliês existem, os artistas trabalham, produzem e há um mercado para isso. O mercado existe porque existe uma cultura, o que aqui não tem. Aqui, nós ficamos a mercê do mercado, pronto e acabou, é diferente.

8.2

Entrevista com Marcos Varela – Rio de Janeiro, 24 de setembro de 2007

No Brasil, as técnicas gráficas foram implantadas de maneira praticamente simultânea, uma vez que esse processo se deu a partir da vinda da família real para o Rio de Janeiro quando a litografia já estava se tornando popular em diversos países da Europa. Como você vê a convivência destas diferentes técnicas no mercado gráfico do Rio de Janeiro, no século XIX?

Uma questão interessante a ser pesquisada é a importância que a litografia teve, aqui no Brasil, em relação às outras técnicas. Orlando da Costa Ferreira, em seu livro “Imagem e Letra”, demonstra que, no Rio de Janeiro, durante o século XIX, há uma predominância da litografia tanto numa questão comercial, quanto ilustrativa. Em outros países, a xilogravura de topo teve um peso e uma importância muito maiores do que teve aqui.

Do ponto de vista técnico, o topo é muito mais adequado à impressão da época, que era a tipografia. Ele é um processo tipográfico, por isso se adequa melhor ao texto na ilustração de um livro, de um jornal, de uma revista. Nos jornais do século XIX, no Rio, as caricaturas de um Bordallo de um Agostini eram impressas todas em litografia. Enquanto isso, um artista como o Daumier, na Europa, tinha muitas de suas ilustrações impressas em lito, mas tinha também seus desenhos gravados e impressos em matrizes de topo. Gustav Doré foi outro autor que trabalhou muito com topo.

Por que o uso tão freqüente dessa técnica? Basicamente, isso se dá pela precisão e minúcia que ela proporcionava – equivalentes às da litografia – e porque permitia a impressão simultânea do texto e da imagem. A madeira, com a mesma espessura do tipo, ou seja, da letra, permitia a impressão simultânea da imagem e do texto. No Brasil, entretanto, esta técnica não teve um uso tão abrangente. São raros os exemplos do uso da gravura de topo pela indústria gráfica daqui.

Uma hipótese para explicar esse fato, me parece, é a dificuldade do trabalho do artesão. No Rio, a Imperial Academia de Belas-Artes formava desenhistas que eram aptos a desenhar sobre a pedra. Você tinha técnicos litográficos, responsáveis pela gravação desse desenho. Até mesmo o dono da gráfica poderia escrever de próprio punho o texto, ou fazer um desenho em um papel transporte e então decalcar estas imagens na pedra. Depois era impresso o cartaz, ou o que quer que fosse. No caso da gravura de topo, fazia-se preciso

não só o desenhista mas também o gravador. Esse tinha a função de interpretar o desenho em termos de gravação artesanal na matriz. Isso não era um processo puramente mecânico como era o do técnico litográfico, era um negócio muito mais complexo.

Na gravura de topo a gravação era altamente especializada. Um artista como Gustav Doré não era um gravador mas trabalhava com uma equipe de gravadores à qual, com o tempo, foi atribuída uma importância equivalente a sua. Ele não pré-determinava as soluções gráficas. Por vezes chegava a desenhar em aguada, em lápis, ou em carvão. Eram desenhos que continham sombreados... Ele desenhava diretamente sobre a madeira ou em papéis que eram colados sobre esta; os gravadores interpretavam o desenho, a aguada, a mancha de crayon em termos de gravação de topo. Isso exigia uma criatividade, uma interpretação gráfica de formas, de manchas, de texturas; exigia uma elaboração técnica muito grande por parte daqueles gravadores; exigia uma formação especializada. Essa é uma questão que talvez tenha impedido o desenvolvimento da gravura de topo e ocasionado o predomínio maior da lito no Brasil. Mas isso, em todo caso, é uma suposição a ser pesquisada.

Ainda assim, percebemos que o uso da gravura em metal e até da xilogravura de fibra se mantém mesmo com a popularização da litografia, a partir de 1830. Podemos dizer que cada uma destas técnicas tinha uma parcela do mercado própria?

Pelo que eu conheça, uma técnica não substitui a outra. Cada técnica encontra seu nicho de atuação. Duas circunstâncias são exemplares para esta questão. No caso da gravura em madeira, não necessariamente de topo, há o uso nos chamados “cabecões” dos jornais. Estes seriam o que nós chamamos de logotipo, hoje, e eram gravados em xilo. Outro exemplo é a aplicação da gravura em metal na impressão de mapas, no Arquivo Militar. Nesse caso, esta técnica era utilizada em virtude da precisão e da possibilidade de reprodução muito grande.

Além disso, as pautas musicais, também, muitas vezes eram mais facilmente gravadas em metal. Esta era uma gravação mais definitiva, aquela matriz era guardada poderia ser reimpressa a qualquer momento. Cartões de visitas, igualmente, eram gravados a buril em relevo, pelos chamados “abridores de chapa”. Essas impressões continham um relevo seco ou entintado que era natural do processo e que não era obtido numa impressão litográfica, por exemplo. Isto dava uma nobreza maior àquele impresso.

Muitas vezes o mesmo gravador fazia todos esses processos. Gravava em madeira, em metal e na pedra. A história da arte tende a dar uma ênfase maior à imagem mas havia uma ampla aplicação desses processos gráficos em outras parcelas do mercado.

Orlando da Costa Ferreira situa o desenvolvimento artístico da gravura em madeira, em metal ou na pedra, em um momento em que elas já haviam perdido seu uso “interessado”, sublinhando uma resistência ao surgimento da figura de um *peintre-graveur* durante todo o século XIX no Brasil. Por outro lado, os técnicos da indústria gráfica eram muitas vezes pintores, desenhistas, formados pelas academias... Até que ponto nós podemos considerar “artístico” o trabalho destes homens?

Essa é uma questão que percorre toda a história da gravura e, de um modo geral, toda a história da arte. A imagem gráfica sempre teve esses dois pesos, esses dois aspectos: uma função artística propriamente dita: a beleza em si da imagem; e seu lado prático. Isso se dá um pouco como quando você vê máscaras africanas, máscaras da Oceania nos museus de arte, hoje. Originalmente estes objetos tinham funções religiosas, funções místicas. Tinham um emprego social pré-determinado. Hoje estas máscaras são admiradas e colocadas em um museu como sendo uma obra de arte. São deslocadas de seu sentido original, do uso a que eram destinadas naquele povo, naquela época, naquele período, naquelas circunstâncias. No caso da gravura, isso também ocorre. Toda a obra gráfica do Dürer, pelo que se sabe, era vendida em barraquinhas de feiras, como o cordel de hoje. Aqueles impressos eram vendidos pela esposa dele como se fossem santinhos de igreja. Essa era sua função original. Depois, até com uma rapidez muito grande, foi atribuída a estes impressos uma função artística.

Sempre houve essa dicotomia, esses dois lados. Na realidade, trata-se de uma imagem em si. Não as vejo como sendo duas coisas separadas, ou distantes. Quando nós vemos uma ilustração, um cartaz na rua, um impresso, uma imagem qualquer, ela pode ter uma forma tão boa que pode ser considerada uma obra de arte, melhor até que muita coisa que vemos em um museu. Na gravura, esse aspecto se colocou de maneira muito presente porque ela sempre teve a função de divulgação, de multiplicação da imagem. Então surgem as questões: “é arte aplicada?”, “é arte utilitária?”. E vão se criando vários nomes para distinguir uma coisa da outra, diferenciar o que é arte aplicada e o que não é, o que é menos arte e o que é mais arte, colocando uma escala de valores que, na verdade, tem uma importância relativa, pois varia com o tempo. Os cartazes de Toulouse-Lautrec, que na

época não tinham outro intuito senão o de vender uma mercadoria cultural, são hoje valorizados porque foram feitos por este artista.

Rembrandt foi um artista que fez suas gravuras sem uma finalidade específica. As fez pelo mero prazer estético, ou pelo prazer da técnica em si, de suas possibilidades. Outros autores faziam gravura com uma função mesmo direcionada, como Rubens, seu contemporâneo. Este contratava pintores que o auxiliavam em suas telas, pintando animais, roupas, paisagens. O preço do quadro dependia de quanto havia sido pintado pessoalmente por ele. Paralelamente, possuía um ateliê de gravura com gravadores responsáveis pela reprodução de sua obra. Rubens supervisionava aquela atividade. Tratava-se, quase que literalmente, de uma indústria gráfica. A intenção era simplesmente a divulgação daquelas imagens: Quem não pudesse comprar uma pintura, compraria uma gravura em metal ou em xilo que a reproduzisse. O que existe de obra gravada reproduzindo pinturas de Rubens foi feito, muitas vezes, sob sua supervisão, em um sistema que, hoje, nós qualificaríamos como de uma empresa de reprodução de imagens. Mas, veja: Esse aspecto não desmerece aquele trabalho. Ele é feito sob outra intenção, mas isso não o desqualifica. Você pode dar um valor maior ou menor aos trabalhos do Rembrandt ou do Rubens, de acordo com um critério pessoal, mas, em termos de gravura em si, elas são equivalentes.

É sempre uma tarefa complicada colocar certamente a partir de que momento se dá o uso artístico de determinada técnica gráfica. É uma questão de critério do historiador da arte, de quem está analisando aquele material. No meu ponto de vista, talvez possa ser feita uma distinção mais rígida no momento em que os processos de reprodução se tornaram fotomecanizados. Na Europa, isso se deu na segunda metade, ou no último quartel do século XIX. Neste momento, observamos toda uma evolução da técnica de passagem das imagens via fotografia para os processos tradicionais de litografia, metal e até xilogravura. Arbitrariamente talvez nós possamos colocar esse momento como um ponto de ruptura: um momento em que a gravura em si – com o gravador atuando manualmente sobre a matriz e a imprimindo – seja considerada um trabalho livre e descompromissado.

8.3

Entrevista com Darel Valença Lins – Rio de Janeiro, 25/09/07

Darel, gostaria que você falasse um pouco sobre sua trajetória como gravador, seus primeiros anos de aprendizado da gravura.

Se você reparar a sua volta vai perceber que estou fazendo desenhos, pinturas a óleo, temperas... Não sou um artista como o Goeldi que foi um estrito gravador... Naquela época convivi muito com Goeldi, durante onze anos. Mas Goeldi foi para mim um orientador no ponto de vista de filosofia de vida, dos princípios morais e de conduta do homem com relação à arte e à vida, não em termos de gravura. Aliás, nunca fiz uma gravura em madeira.

Descobri a litografia no final da década de 40, em 1948, 1949, mais ou menos. Nesta época, ela estava nos seus estertores. No Brasil, ela nunca havia sido feita artisticamente. A gravura não foi feita para fazer arte, era vinculada estritamente à reprodução. Estava, inclusive, direcionada às camadas populares. Na Europa, esteve muito ligada ao cristianismo.

Conheci, naquela época, um litógrafo de uma gráfica chamada “Estamparia Colombo”. Ela pertencia ao Raymundo Castro Maia. A Estamparia Colombo imprimia os rótulos para as latas de biscoitos Aymoré, cartas de baralho, e muitos outros impressos desse tipo. Depois, trabalhei para Castro Maia como diretor artístico da Bibliófilos do Brasil. Eu orientava a parte técnica, escolhia os artistas e acompanhava a feitura dos livros.

Acredito que Goeldi tenha sido o único artista verdadeiramente expressionista brasileiro. Ele escolheu a xilogravura como forma de expressão. Goeldi gravava ao comprido. Para os expressionistas, e principalmente para Goeldi, os princípios morais do homem eram algo sagrado. Ele era um sujeito extremamente rígido em relação a estes princípios. Este é o espírito do movimento expressionista que surgiu na Alemanha na Primeira Guerra Mundial. Os Expressionistas tinham uma alma generosa e uma rigidez moral muito grande. Através de Goeldi eu tomei conhecimento das gravuras de Munch, não apenas de suas xilogravuras, como de suas litografias. Soube, então, que havia uma gravura em madeira, que era uma forma de fazer arte. Nessa época, tinha uns vinte e três, vinte e quatro anos. Com Goeldi eu comecei a tomar conhecimento de que a gravura poderia ser utilizada como forma de arte. Fui fazer gravura em metal no Liceu de Artes e Ofícios, que ficava numa velha casa do século XIX, na Avenida Rio Branco.

A primeira gravura em metal que eu fiz, foi em 1948. No Liceu aprendi a gravar em metal, com Henrique Oswald, filho de Carlos Oswald. Havia ali prensas de litografias, inclusive elétricas, prensas enormes de dois por três metros, mas que não eram usadas como arte. Anteriormente estas haviam sido utilizadas para reproduzir cartas de baralho, rótulos... Aquilo era uma estamperia comercial... Os clientes chegavam e encomendavam um rótulo de garrafa de vinho, por exemplo. Os desenhistas compunham aquele rótulo em pedra. As prensas Krause, que nós vemos hoje nos ateliês eram chamadas “prensas de prova”. Os litógrafos primeiro desenhavam as matrizes, depois tratavam esta pedra, aplicando breu e jato de fogo em cima para que este breu derretesse, de modo a estabilizar aquela imagem. Era uma técnica muito tradicional, que vinha desde o século XIX. Naquela época, a litografia havia sido amplamente utilizada como forma de reprodução industrial.

Até as primeiras décadas do século XX, esta técnica foi exercida desta maneira tradicional, utilizada como forma de reprodução de imagens. Genaro Louchard Rodrigues, pai do Guilherme Rodrigues, era um desses litógrafos de antigamente. Na época em que eu frequentei o Liceu, porém, esta oficina já não estava mais em atividade. Os processos fotomecânicos já eram amplamente aplicados e já haviam tomado todo o mercado comercial. A litografia já não atendia a imensa demanda por impressos.

Acredito que o artista sempre encontra um meio de se expressar, rompendo com o entendimento puramente comercial de determinada técnica. Desta maneira, surgiram litógrafos como Goya, Lautrec, Munch, Bonnard... As litografias de Lautrec eram cartazes e eram feitas conforme a indústria gráfica da época: uma forma amarela era sobreposta por outra, vermelha e ocasionava numa forma laranja.

Comprei, então, uma prensa Krause e instalei em um atelier na Lapa. Comecei a aprender a fazer litografia com os litógrafos e estampadores da Estamperia Colombo e com Genaro Rodrigues, que foi muito importante para esse meu aprendizado na época. Ele conhecia muito sobre litografia e me explicava como se davam os procedimentos técnicos. Além do Genaro, outro técnico litógrafo quem aprendi muito foi um sujeito chamado Bacalhau. Com eles, aprendi a forma tradicional de fazer litografia.

Munch, na Europa, fez litografia artística, mas não conseguia fazer uma tiragem maior que seis, porque as imagens “fechavam”. Ele não fazia os procedimentos de uma forma profissional. Levei a prensa para o meu ateliê e comecei a lutar por fazer litografia. Minha grande preocupação era conseguir fazer grandes tiragens. Mas eu não tinha mercado para fazer grandes tiragens e, uma litografia que tivesse doze cores, necessitaria de doze

pedras, cada uma com uma forma de cor. Isso era o que eu aprendia na Estamparia Colombo e com Genaro. Aquilo para mim, era um absurdo, não dava para ser feito.

Um pouco mais tarde, pedi ao Campofiorito, um espaço na Escola Nacional de Belas Artes para ensinar litografia. Não fazia questão de estar vinculado àquela escola, nem de receber honorários. Não pretendia ser professor e, além disso, era muito idealista, talvez por influência de Goeldi, mas talvez por um instinto pessoal.

Comecei a dar aulas na Enba. Anna Letycia, Quaglia e muitos outros que se tornaram importantes gravadores foram meus alunos naquele atelier. Eu me afastava daquele processo de trabalho industrial que havia aprendido. Advogava o ponto de vista de fazer a litografia como arte. Estava mais próximo ao comportamento do Munch, como gravador. As minhas impressões iam apenas até a oitava cópia, também. Mas eu gostava da expressão daquela técnica, do negro que ela possibilitava. Na Enba, eu ensinava o princípio da litografia como arte, mas nós não conseguíamos fazer, nem litografia em cor, nem grandes tiragens.

Um amigo meu, chamado Del Vitor, que era escritor, havia escrito um livro chamado “Círculo de Giz” e queria publicá-lo. Eu fiz as ilustrações para esta publicação artesanal e imprimi, pela primeira vez, cem cópias de uma imagem. Eu gravei da forma tradicional e imprimi as cem cópias a mão, na prensa Krause. A única maneira pela qual eu conseguia fazer grandes tiragens era aquela maneira que Genaro me ensinou, conforme a litografia industrial praticada no século XIX. Desta forma, fiz o livro “Círculo de Giz” à maneira que os estampadores faziam as cartas de baralho. Em 1956, se não me engano, saiu uma reportagem do Ferreira Gullar sobre esse trabalho que foi, de fato, uma empreitada pioneira da litografia artística aqui no Brasil.

Como você conheceu Goeldi?

Conheci-o em um atelier livre que havia na Praia Vermelha. Este espaço, onde hoje é o Pinel, havia sido cedido pelo ministro ao pintor e escultor Bruno Giorgi para que ele usasse como estúdio. Ali se reuniam muitos artistas como Iberê Camargo, Francisco Stockinger, Lívio Abramo e Goeldi. Durante muito tempo, eu ia a sua casa, no Leblon, conversar com ele.

Um artista que Goeldi admirava muitíssimo era o austríaco Kubin, um grande desenhista. Certa vez, eu levei alguns desenhos para mostrar ao Goeldi. Ele, que era

muito rigoroso, pegou os desenhos e disse assim: “Isto é Kubin. Isto é Kubin. Isto é Kubin. Isto é Darel”. E, em seguida: “Darel, você não precisa mais de Kubin!”. Eu rasguei todos aqueles e pus-me a fazer o meu desenho, usar a minha caligrafia – boa ou má.

Goeldi dizia uma coisa muito interessante e verdadeira: “o desenho tem uma caligrafia”. Quer dizer, a riqueza da caligrafia é que faz um bom desenho. Cada um de nós tem uma caligrafia própria. “A caligrafia é que faz um bom desenhista”, dizia Goeldi.

As gravuras de Goeldi, por sua vez, também não eram tiradas de uma forma tradicional. Algumas, de fato, podem ser consideradas mais uma monotípia do que uma gravura em madeira. Como disse, certa vez Santa Rosa: “a obra de Goeldi é um auto-retrato”. Ele vivia em um estado de pobreza muito grande e gravava, realmente, aquilo que estava dentro da alma dele. Este era um princípio próprio da estética expressionista.

Como foi sua experiência na Europa? Os artistas trabalhavam com litografia ali? Você chegou trabalhar com esta técnica durante seu tempo de viagem?

Na década de 50, quando ganhei o Prêmio de Viagem ao Exterior, fui para Viena. Lá, havia uma grande oficina de litografia no Kunchtondbe Museum, onde eles tinham uma grande prensa. Fui com a intenção de aprender litografia. Achava que não conhecia esta técnica o suficiente. O professor responsável por este ateliê era um austríaco. Nós nos comunicávamos em italiano. Ele me disse: “Você não tem nada o que aprender sobre litografia. Você já sabe litografia!”. Claro que ele se referia à litografia tradicional, mas eu estava interessado em uma outra abordagem. Fui, então, para Roma. Na época havia artistas que publicavam seus trabalhos em litografia e estas tiragens me deixavam enlouquecido porque ultrapassavam as quinhentas provas. Picasso, nesta época, também editava grandes tiragens em litografia. Chegando em Roma, fui procurar quem responsável por estas tiragens. Este era o professor Castelli. Ele possuía uma estamparia própria. Fui conversar com ele e fiquei surpreso.

Eu disse que estava interessado em fazer uma tiragem de cem cópias em litografia colorida de um desenho a pastel que havia levado. Ele me cobrou 500 dólares pelo trabalho. Isso naquela época era muito dinheiro. Era todo o prêmio que eu havia recebido. Mas eu via as litografias daqueles artistas, com doze, quinze cores e ficava abismado. Queria de qualquer maneira saber como era. Disse: “Tudo bem. Vamos fazer a litografia.”. Ele, que era um sujeito grande, gordo, disse: “O Sr. me dá 200 dólares de adiantamento...”. Eu perguntei: “Quando começaremos a trabalhar?”. E ele respondeu: “Ah, não. Você deixa esse

desenho aqui, eu vou pensar *como* reproduzir este desenho, usar “tudo aquilo que for necessário, pois a litografia do oitocentos não me interessa nem um pouco”. Ou seja, ele iria usar fotolito, silk-screen, litografia... Então, as litografia que ele fazia para aqueles artistas eram uma mistura de técnicas enorme, que lançava mão inclusive do fotolito. Assim, ele fazia litografias com vinte cores, em tiragens enormes... Aquilo tampouco me interessava!

A litografia que eu pensava que eu ia encontrar na Europa, não existia! Quando o austríaco me disse que eu não tinha nada a aprender em litografia, ele se referia àquilo que o Senefelder havia descoberto, ou seja, à litografia industrial, o que o Bacalhau sabia. Mas o professor Castelli não me ensinou o que eu queria saber sobre litografia, porque o que ele utilizava não era uma litografia pura. Eu, com a influência que tinha de Goeldi, achei aquilo um absurdo. “Isso é um blefe!”, pensei.

Depois disso, eu parei de desenhar e de pintar e fiquei um ano sem fazer trabalho nenhum de arte. Viajei por diversos países da Europa, conheci diversas cidades e, em Bolonha, eu conheci Morandi. Ele, por uma questão de economia, gravava em zinco. Um amigo meu, que era ex-aluno dele, Manfredi, falou para o Morandi que eu era um brasileiro que estava interessado em prensas de gravura em metal, o que não era verdade. O que eu queria era conversar com aquele grande artista, pois me encontrava numa situação de completa impotência criativa.

Ele era muito tímido, um sujeito difícil de conversar, mas todos os domingos eu passei a encontrá-lo. Ele morava em um pequeno apartamento. Apesar de reconhecido, não era um homem rico. Nesses encontros houve uma situação muito curiosa. Na época havia uma grande polêmica em torno do Tachismo em Roma. Alguns defendiam os trabalhos figurativos, outros os não-figurativos e havia grandes discussões. Num desses debates, um defensor do tachismo gritou para um adversário: “Arranque este bigode da sua cara!”. Ou seja: deixe de ser primário, nós não estamos mais na época de usar bigodes. Eu levei esta problemática para Morandi, que era um figurativo, pois eu vivia um dilema nesta época. Ele me disse: “precisamos reencontrar a confiança na natureza”. Nós estávamos diante de uma janela, onde víamos umas árvores. Eu perguntei: “Nesta que nós vemos?”. Ele respondeu: “Não na que vemos, mas na que acreditamos”.

Compreendi, então, que uma maçã de Cézanne é uma maçã-pintura, ali dentro tem toda uma forma de expressão abstrata. O que faz de Rembrandt, de Cézanne, de Morandi, de Renoir, de Lautrec grandes artistas é essa compreensão da abstração da expressão figurativa. Desse momento em diante foi que eu voltei a desenhar. Depois disso é que veio

minha série sobre as cidades. Fiz algumas gravuras e desenhos realmente abstratos, apenas com linhas...

Como foram as primeiras experiências com a litografia colorida?

Consegui trabalhar de forma mais livre com as cores em litografia graças a um rapaz que havia vivido durante onze anos em Los Angeles. Chamava-se Otávio Pereira. Ali, ele aprendeu uma forma de aplicar cor na litografia com apenas duas ou três pedras. Otávio foi quem trouxe para o Brasil a técnica chamada *rainbowed* e outras com as quais nós, com poucas pedras, obtíamos uma infinidade de cores. Nas décadas de 70, 80, muita gente na Imago, em São Paulo, fez litografia colorida desta maneira.

Ao vir para o Brasil, ele tentou fazer uma estamparia no Leblon, junto com Antonio Grosso, mas que não durou muito tempo. Depois tentou fazer em São Paulo, mas novamente a coisa não engrenou. Finalmente, Elcio Motta, que era um sujeito com um grande tino comercial, comprou dele o material litográfico, contratou-o, e com o conhecimento de Otávio passou a editar trabalhos em litografia para vários artistas.

Nesse momento, a Imago, naquela cidade, a Lithos, no Rio de Janeiro, e todos os outros ateliês particulares e institucionais que foram surgindo realizaram uma inovação muito grande na litografia. Esta técnica passou a ser cultivada por artistas, de maneira mais espontânea que aquela rigidez técnica toda que o uso industrial pregava. O Otávio Pereira, trazendo sua experiência de fora do Brasil, foi um sujeito fundamental no começo dessa renovação.

De fato, os artistas foram responsáveis por grandes inovações técnicas na história da gravura. Vejamos o seguinte: A água-tinta foi descoberta pelos ingleses, que escondiam aquela fórmula. Rembrandt, quando queria dar uma camada de cinza numa superfície, simplesmente deixava menos limpa aquela parte da matriz, porque ele não sabia fazer água-tinta. O artista tem que se virar. Outro exemplo é o Piranesi. Eu estive com as suas chapas na Calcografia de Roma. E era um grande mistério para mim, como ele conseguia abrir linha tão grossas em água-forte. Então eu descobri: no interior nas linhas gravadas, ele gravava a ponta-seca, de modo que a tinta ficasse retida ali e não saísse no momento em que ele limpava a chapa para imprimir. O artista é sempre um ser inventivo e, usando as palavras de Goeldi, o que um artista inventa não servirá para outro artista, apenas para ele.

8.4

Entrevista com Guilherme Rodrigues e Gláucia Altmann, da Lithos Edições de Arte

As entrevistas foram realizadas nos dias 4 de maio, 21 de junho, 26 de julho e 1º de agosto de 2007 na Lithos, na Rua Professor Gabizo, Tijuca. No terceiro encontro, Gláucia Altmann, irmã de Guilherme apareceu no atelier e, naturalmente, gravou sua participação que está aqui registrada.

Posteriormente, editei o material gravado, organizando-o em três partes: uma primeira, em que temos uma apresentação e a história e tradição técnica da Lithos Edições de Artes; uma segunda, em que se aborda a experiência atual com o CTP e uma terceira, em que são colocadas questões analíticas sobre a proposta daquela oficina.

I

Gostaria que você falasse um pouco sobre a proposta da Lithos Edições de Artes.

Minha escola vem da indústria gráfica. Embora tenha feito um curso de ouvinte na Escola de Belas Artes, tudo o que eu aprendi sobre artes gráficas foi com o meu pai. Ele foi cromista litógrafo da indústria gráfica, que, na época, era a litografia. Até o começo do século passado, quando houve uma evolução muito grande na indústria gráfica, tudo era feito em litografia. Quando foi implantada a retícula fotográfica, com as quatro cores que reproduziam a imagem através da fotografia, o cromista litógrafo, que fazia aquilo manualmente, parou de desenhar.

Meu pai aprendeu a preparar a tinta com um suíço que foi professor dele em Belém do Pará. Todos os dias, ele tinha que chegar ao ateliê antes do professor para preparar a tinta. Ele depositava um bocado de tinta pastosa nas bordas de um pires, colocava um pouco de água no centro e, girando aquilo, ia dissolvendo gradualmente a tinta na solução, até ficar no ponto ideal para o trabalho. Meu pai dizia que, quando não fazia direito, o alemão dava-lhe uns tapas no pé do ouvido! Depois, eu tive que fazer isso para o papai. Ele não me dava os tapas que levou, mas, caso eu me distraísse do trabalho, me dava uns puxões de orelha contra os quais eu, com aquela tralha na mão, não podia me defender! (Risos).

A indústria litográfica, desde sua origem, tinha as seções subdivididas. Havia o desenhista litógrafo, o transportador... Este preparava a pedra e transportava o desenho para uma pedra maior que iria ser impressa na máquina plana litográfica, como a Marinoni que

nós temos aqui. Além destes, havia o impressor, que tinha que tocar o trabalho, do início ao fim, dentro daquela qualidade que foi tirada na prova pelo transportador. O transportador tirava a prova na prensa Krause. Esta nunca foi prensa de fazer tiragem, sempre foi uma prensa de prova e de transporte. Outra figura importante era o ponçador, que preparava as pedras litográficas para o gravador. As pedras deveriam ser preparadas com diferentes texturas, variando da mais porosa à completamente lisa dependendo do tipo de utilização: desenho a lápis ou crayon; desenho a bico de pena, ou gravação a buril.

Durante o século passado houve a substituição da pedra pela chapa de zinco e deram a isso o nome de “zincografia”. Do zinco, houve a transição para o alumínio. Depois, para a chapa preparada para receber a fotografia, primeiramente feita com albumina – ou seja, clara de ovo, e uma parte de bicromato de amônia, que misturadas dão uma substância sensível à luz – em seguida substituída pela chapa pré-sensibilizada. Todos estes são um processo químico: primeiramente feito na pedra, depois na chapa de metal; enquanto a gravação passou a ser feita através da camada foto-sensível preparada nos estúdios para ser impressa em prensas off-set. Agora, nós temos o CTP, *computer-to-plate*, que leva a imagem diretamente do computador para a chapa.

Porém, quando Senefelder, lá atrás, descobre a litografia, diz que inventou o processo *químico*. Ele chamou de litografia por causa do calcário, que ele estava pesquisando. Na verdade, o processo litográfico engloba todos esses processos subseqüentes. Até hoje, mesmo no off-set, funciona da mesma forma. O processo se baseia na incompatibilidade entre água e gordura. Às vezes fico bobo: vou ver máquinas moderníssimas, que imprimem com oito castelos de cor, e lá está a água. Só que agora sofisticaram: a água é gelada. Mas é ainda: água e gordura. Por isso eu digo que ainda é litografia.

A nossa escola, aqui, sempre foi dar aos artistas o conhecimento técnico que nós temos da indústria litográfica, mesmo na serigrafia; pois, aparte o momento da impressão, na serigrafia, não muda muito o nosso sistema de trabalhar: em ambas nós trabalhamos a partir do processo de seleção de cores conforme realizado na antiga indústria litográfica.

Quando se deu a iniciação de vocês artes gráficas?

Entre 1968 e 1972, mais ou menos, nós tivemos o atelier no Museu Histórico Nacional. Em 1964 eu tinha dezoito anos. Mas antes disso, eu já trabalhava com papai e meus irmãos também. Nós já trabalhamos com papai quando ela atuou como orientadora técnica para Raymundo Castro Maya, antes do atelier do Museu..

Quando nós éramos pequenos, papai já nos mandava limpar pedras litográficas. Na verdade eu não me lembro de outra coisa na minha vida que não seja trabalhar com artes gráficas. Houve uma época em que eu queria matar meu pai! (Risos). Imagina você: eu tinha dezesseis anos, meu pai desmontou um prensa Marinoni dessas completamente e mandou eu lixar peça por peça, até retirar completamente a pintura antiga, para depois pintar de outra cor. Eu passei mais de um mês lixando aquela prensa toda! Hoje eu agradeço, pois graças a isso sei montar e desmontar essa máquina livremente. Ela é muito bruta, mas, ao mesmo tempo, muito sensível: se o rolo se deslocar um pouquinho para o lado dá falhas na impressão. Gláucia se especializou na parte de gravação de matriz. Genaro e eu aprendemos tudo sobre impressão.

Vocês tiveram uma oficina no Museu Histórico Nacional. Como foi montado este atelier? Que trabalhos foram feitos ali?

Quando nós montamos a oficina no Museu Histórico Nacional, o diretor do serviço de restauração do Museu era o professor Del Negro. Quem pediu pra ser cedido um espaço para instalar o ateliê, foi o Renato Soeiro, que era presidente do Patrimônio Histórico, na época.

Neste atelier nós fizemos a reimpressão do Mapa Architectural da Cidade do Rio de Janeiro. As matrizes deste trabalho foram encontradas lá no Museu. O trabalho começou em 1969 e foi até 1971. Quando nós o fizemos, o Patrimônio deu um voto de louvor na ata de uma reunião. Isso deve estar ainda contido em uma das atas do Patrimônio Histórico daquele ano. É claro que ninguém instalaria um ateliê no Museu sem ter uma autorização para isso, também. E, veja bem, a gente estava entrando, nessa época, na barra pesada da ditadura.

O Museu estava em reforma. Seu diretor era um comandante da marinha. Chama-se Comandante Leo Fonseca e Silva. Quando foi solicitada e cedida a sala para a oficina, não havia espaço no Museu para instalá-la. O Comandante, então, pegou um quadro daqueles grandes que estão no Museu – a “Batalha do Riachuelo”, de Victor Meireles – e o arrastou cinco metros para frente. O quadro ocupava toda a parede de fundo de uma sala do Museu, que tinha oito metros de comprimento pela altura do pé-direito. Com o quadro ele criou uma parede! Naquele vão, nós instalamos o ateliê.

A janela dessa saleta dava para o pátio interno dos canhões. Havia um espaço formado entre o fundo da sala e o fundo do quadro. Mas, como se chegaria àquele lugar? Pen-

saram: “Vamos fazer uma porta nessa parede, porque ela vai dar no ambulatório”. Nessa época o Museu tinha um ambulatório, com enfermeira, médico, etc. Imaginou-se que, furando essa parede, se abriria uma entrada através dele. Quando o fizeram, no entanto, descobriram que entre aquela sala e o ambulatório havia uma outra sala, que estava fechada. Era um buraco. E ali dentro estava uma das pedras litográficas do Mapa! (Risos).

Portanto, uma das pedras do Mapa Architectural da Cidade do Rio de Janeiro foi achada, por acaso, por nós.

Ela estava presa naquele vão, toda suja de cimento. Deve ter ido parar ali durante alguma reforma, na qual fecharam aquilo daquela maneira. As outras estavam no Museu mesmo, embaixo, logo na entrada, onde há um arco. Ali dentro havia um grande salão onde grande parte do acervo estava guardada durante as obras.

Fizeram, então, uma outra porta que levava dessa saleta para o ambulatório, finalmente. Testemunhas disso, que foram lá várias vezes, são Ricardo Cravo Albin e Thereza Miranda. Estiveram ali também Pedro Nava, Afonso Arinos, o arquiteto Henrique Mindlin, o Aloísio Magalhães, criador da ESDI. O Aloísio teve, inclusive, uma litografia impressa nessa oficina.

O Conselho de Cultura e o Patrimônio Histórico aprovaram a restauração e a edição do Mapa e deram uma verba para a reimpressão. A verba, entretanto foi dada com uma condição: O Coronel de Brasília, deu trinta dias para que fosse feito o trabalho ou devolvido o dinheiro. Aí, nós ficamos com medo. Esse foi um trabalho que levou um ano e meio sendo feito e nós sabíamos, então, que seria uma tarefa demorada. Não aceitamos essa condição do Patrimônio. Quem financiou realmente o trabalho foi o arquiteto Henrique Mindlin, que faleceu em 1971, sem vê-lo pronto.

O Mapa, desenhado por Rocha Fragoso, em 1874, não apenas como trabalho gráfico, mas como trabalho de arquitetura – e isso dito por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer – é um negócio espetacular. São fachadas rebatidas numa escala de 1/800, as duas fachadas das ruas. Imagina você, o sujeito desenha número de casa, linha de bonde, enfim, todo esse trabalho que foi passado, depois, para um gravador. Essas pedras são gravadas a buril! Imagina um gravador ter de fazer um trabalho desses sem poder errar nem um milímetro, por causa daquela escala! Veja você que naquele mapa há pessoas desenhadas sentadas no banco, com cachorro do lado e guarda-chuva! Ele levou, se eu não me engano, três anos fazendo esse trabalho.

Quando nós descobrimos isso, não sabíamos o que era. Mas também o que nós encontramos foi apenas uma das pedras, ou seja, uma parte de um mapa. Então, nós chama-

mos Pedro Nava para ver o que era aquilo. Afonso Arinos e Henrique Mindlin foram com ele. Lembro-me direitinho do Nava com a mão na cabeça dizendo: “A planta do Fragoso!”.

Nós funcionamos no Museu pelo menos durante três anos. Esse foi, com certeza, o trabalho mais importante e também o mais demorado que nós fizemos naquele atelier. Além deste, outra coisa importantíssima que nós fizemos ali foi o “Pôster-poema”, com os poetas Mário Lago, Reinaldo Jardim, Gian Calvi, Heitor Humberto de Andrade. “Pôster-poema” eram os poemas e as ilustrações impressos em uma mesma folha. Na ocasião da oficina no Museu, papai ainda era bem ativo.

Quando surge a Lithos Edições de Arte? O pai de vocês chegou a trabalhar aqui?

Nós viemos pra cá em 1971, logo depois da morte do Mindlin. Em 1973 nós fundamos a Lithos, mas antes nós já estávamos aqui.

Lá atrás havia dois quartos. Nós os alugamos. Trabalhávamos com uma prensa de mão. A prensa elétrica que nós tínhamos ficou guardada em um depósito, porque nós não tínhamos espaço aqui pra ela. Em 1974, nós já estávamos na casa toda. Mas antes um pouco o papai adoeceu. Eu o trazia aqui, aos sábados, aos domingos... O papai teve uma doença de esclerose muito triste porque, eu acho, ele entendia o que nós falávamos mas não conseguia se expressar. Quando ele vinha aqui, via algum trabalho e ficava muito nervoso, apontava agitado para as coisas, como se estivesse vendo um erro. Mas ainda assim ele gostava de vir aqui. Eu dava pra ele material de desenho, mas ele já não tinha coordenação. Ele faleceu em outubro de 1974.

Como eram divididas as tarefas na época em você e seus irmãos Genaro e Gláucia trabalhavam aqui?

Genaro cuidava da parte de impressão. Gláucia cuidava de toda a parte de seleção de cor, tanto da litografia, quanto da serigrafia e eu fazia mediação entre essa parte técnica e os artistas. Havia artistas, como Sciar, por exemplo, com os quais nós combinávamos as cores pelo telefone! O Carybé chamava a Gláucia de “Santa Feiticeira da Casa”. O Ziraldo a chama de outra alcunha engraçada e a mim de “Cafetão de Irmã” (risos). Ela é muito respeitada no meio desses artistas todos. É uma técnica. Na maioria das vezes, é quem resolve o problema do artista. Porque, às vezes, virando o papel, você resolve uma falha que estava dando na impressão.

Em um final de semana, em 1986, meu irmão decidiu parar de trabalhar. Foi embora e eu comprei a parte dele. Gláucia ficou comigo. E continua. Houve apenas que nosso ritmo de produção diminuiu. Nós estamos precisando descansar um pouco também.

Gláucia, gostaria que você falasse um pouco sobre a origem da Lithos, sobre seu trabalho aqui e sobre seu aprendizado com seu pai.

Gláucia: Sempre estive mais próxima da parte de seleção de cores. Tanto na litografia, quanto na serigrafia. Os artistas – pintores e desenhistas – normalmente não dominam essa parte técnica específica da litografia e da serigrafia. Não sabem preparar o filme, posicionar uma cor sobre a outra para preparar a sobreposição delas. É complicado para um artista, por exemplo, fazer uma seleção de dezoito cores para uma gravura.

Guilherme: Acho que há uma diferenciação entre os artistas com os quais trabalhamos. Existem alguns, como o Scliar, que conhecem gravura profundamente, têm intimidade com as artes gráficas...

Gláucia: O Scliar trabalhava diretamente sobre o filme da serigrafia.

Guilherme: Outros artistas exigem o trabalho da Gláucia, que, através de um estudo preparado por aquele artista, ou de uma fotografia, executa a transposição daquela obra para a serigrafia, ou para a litografia. Este é um trabalho técnico, o qual, os artistas, naturalmente, não dominam. É um trabalho que exige uma experiência enorme.

Gláucia: Eu, por exemplo, jamais seria capaz de fazer o que meu pai fazia: a perícia, a delicadeza e o rigor que compunham aquelas impressões maravilhosas, de não sei quantas cores. Aquilo era uma outra época. Papai tinha um amigo, o Sr. Machado, que gravava a buril sobre a pedra, para fazer impressões comerciais: cheques, títulos de banco...

Guilherme: O tempo era outro: eles, às vezes, levavam seis meses preparando um desenho para fazer uma caixa de charutos.

Gláucia: As litografias que nós fazemos aqui, também bastante trabalhosas, são, em comparação com estas, menos rigorosas, mais livres, mais ágeis. Não desenhamos mais aquelas letras que eram, antes, feitas por calígrafistas, profissionais especializados nessa tarefa... Naquela época, cada pedra era trabalhada por diversos profissionais. Havia um que fazia a caligrafia, outro que preparava os cromos. Eles iam passando as pedras de um para outro.

Guilherme: Havia um apetrecho interessante, próprio da indústria gráfica, que nosso irmão Genaro, se não me engano, vendeu para o Antonio Grosso, quando saiu daqui. Era um bastidor de madeira que emoldurava uma película de borracha menor. Entre a borracha e o quadro, havia uma folga. Fazia-se a impressão de uma pedra sobre aquela borracha e depois se esticava seus lados até o limite do quadro. Com este aparelho, aqueles homens faziam as ampliações das imagens! Era possível ampliar uma imagem ao dobro de seu tamanho original, e decalcá-la depois em outra pedra.

Gláucia, quando você começou a trabalhar com o pai de vocês?

Gláucia: Desde crianças nós víamos papai trabalhar. Na casa onde morávamos, na qual nós nascemos, na frente, ficava o estúdio de fotolito que papai montou. Era na Rua Lúcio de Mendonça, aqui na Tijuca. Ali, ele gravava filmes para diversas gráficas do Rio de Janeiro, em uma época em que o fotolito estava ainda começando a ser difundido na cidade. Eu morei nessa casa até ter uns dez, onze anos.

Guilherme: Quem era sócio do papai, nessa oficina era o Sr. Machado, que foi diretor técnico da Gráfica Lord. Ele faleceu também. Era muito bom profissional. Machado gravava apenas em preto e branco, enquanto papai era cromista.

Houve, nessa época, a passagem das matrizes de pedra desenhadas para a fotografia. Eles, então, montaram o fotolito. Na década de 30, papai montou a oficina litográfica no Ministério da Educação. Nesta oficina foi feita uma série grande de gravuras do Portinari. Em 1939, Portinari fez uma exposição nos Estados Unidos e levou para lá estas litografias. Nós estamos com um projeto de reeditar estas gravuras. Em 1946, quando nasci, papai já havia saído do Ministério da Educação.

Gláucia: No Ministério da Educação, papai tinha uma oficina para trabalhos comerciais em litografia. Porque, nessa época, a litografia era ainda utilizada para reprodução de imagens. Ali era atendida toda a demanda gráfica do Ministério.

Guilherme: Mas o velho já tinha a idéia de fazer trabalhos mais elaborados, com uma concepção mais artística. Gustavo Capanema era o ministro. Aquela foi uma época de grande revolução cultural no Brasil. Afonso Arinos, Rodrigo de Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade faziam parte do gabinete. Drummond e Rodrigo convidaram papai para montar essa oficina no Ministério da Educação. Mais tarde, todas as oficinas dos órgãos públicos se incorporaram à oficina da Imprensa Nacional. Papai chegou a trabalhar na Imprensa Nacional, mas saiu, dizendo que ali não era possível fazer o trabalho que ele estava fazendo no Ministério.

Logo depois disso, ele montou o ateliê na Rua Lúcio Mendonça. Mas, eu não sei muito bem por que, não durou muito tempo.

Gláucia: Papai não era um empresário. Era um artesão-artista. É difícil, para um artista, comandar uma firma. Entre 1949 e 1952, papai montou o “Estúdio Gráfico Brasil”.

Guilherme: Esta era uma gráfica propriamente dita, que trabalhava com prensas de off-set e fotolitos gravados fotograficamente. Quando papai fundou o Estúdio Gráfico, poucas eram as gráficas do Rio de Janeiro que possuíam máquinas off-set.

Quem esteve aqui, há alguns dias, foi o Albin Aizen, filho do Adolfo Aizen, da EBAL, “Editora Brasil América”. Eles não tinham máquinas que imprimissem colorido. A EBAL editava revistas em quadrinho e quem imprimia as capas era o papai. Eu me lembro, então, de ganhar uma porção daquelas revistas. Isso foi nos anos 50. Eu me lembro de ir nesta oficina. Ali, foram impressos diversos trabalhos para o Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura.

Depois, saímos de lá e alugamos algumas máquinas de off-set da Gráfica Auriverde, na Rua Barão de São Félix, atrás da Central do Brasil. Ficamos ali, trabalhando naquelas máquinas, por mais de um ano. Lá, nós publicamos as aquarelas do Debret.

Gláucia: Papai era tão perfeccionista que, neste serviço, além das quatro cores em fotolito do desenho do Debret, que seriam impressas no off-set, ele fez, a mão, outras matrizes de

off-set, para sobrepor a estas impressões e providenciar toda aquela leveza de nuances de tons.

Guilherme: Na verdade, ele não selecionou as cores em fotografia, como poderia ter feito naquela época, pois já havia tecnologia para isso: Ele desenhou cada cor em papel vegetal, depois fotografou estes desenhos, reticulou-os e imprimiu em off-set.

Porque ele não imprimiu com a prensa litográfica?

Gláucia: Porque aquele já era um trabalho realmente comercial. Era, inclusive, um trabalho que deveria ter uma tiragem muito grande.

Guilherme: Nós imprimimos aquilo em máquinas “Solna” de off-set. Com o conhecimento que o papai tinha da litografia, entretanto, ele melhorava os trabalhos, desenhando a mão as matrizes de cor.

Gláucia: E é o que nós ainda fazemos aqui: Com o conhecimento que temos, usamos o sistema de seleção de cor da litografia na pré-impressão da serigrafia e obtemos novos resultados.

No começo da década de 1960, antes do Golpe Militar, papai foi trabalhar na área de fotolito da Gráfica do Ministério da Agricultura. Eu trabalhei ali, na parte de desenho. Era um prédio lindo, ao lado do Museu Histórico Nacional. Não existe mais. Foi derrubado. Na Casa da Agricultura tem uma sala Rufino de Almeida Guerra e todos aqueles trabalhos que papai fez estão lá, nas paredes, emoldurados. Com a Ditadura Militar, deixamos a gráfica do Ministério da Agricultura. Os generais entraram ali para ver o que estava sendo feito. Nós havíamos feito uma edição sobre trabalhadores, cuja capa foi, inclusive, desenhada por mim. Os militares acabaram com aquele departamento. Nós, felizmente, não fomos presos, mas alguns superiores foram.

Guilherme: Saímos de lá e passamos algum tempo sem atelier. Trabalhamos em gráficas diversas, nossa renda familiar foi completamente desgastada. Por volta de 1968, nós montamos a oficina no Museu Histórico Nacional. Gláucia, nesta época, já não estava aqui. Havia se casado e tinha ido morar na Alemanha.

Depois do Museu Histórico Nacional, nós viemos para cá e montamos a Lithos.

Gláucia: Eu já estava de volta ao Brasil, mas havia ido morar em São Paulo. Meu marido era correspondente do “Estado de São Paulo”. Em 1973, meu marido faleceu e desde então trabalho aqui. No ano passado, tive um “pirepaque” e me afastei um pouco, porque também já trabalhei demais. Agora vivo no interior e venho para cá vez ou outra. Quando tem um trabalho muito difícil, Guilherme me chama.

Gláucia, você cursou uma escola de artes? Quais foram suas experiências fora da Lithos?

Gláucia: Em 1970, havia uma escola de artes na Urca, onde o Iberê Camargo dava aulas. Comecei a fazer pintura com ele, que era muito amigo do papai. Papai era extremamente exigente. Iberê, mais ainda. Um trabalho meu que eu achava lindo eles diziam: “Está um horror!”. Esse tipo de coisa vai deixando a pessoa muito complexada. Não era possível que um trabalho que as pessoas elogiavam, eles arrasavam. Com isso eu fui deixando de fazer pintura.

Recentemente, voltei a pintar. Passei esses trinta anos trabalhando com um monte de artistas e absorvendo a técnica deles. Uma vez, resolvi fazer uma gravura aqui. Fiz. Ficou linda. Quando terminei, quase levei para o Scliar assinar (risos) porque era exatamente como o trabalho dele! Depois, fiz uma outra que ficou igual ao José Paulo Moreira da Fonseca, porque havia feito uma série de vinte trabalhos dele. Você quer tirar aquilo da sua cabeça mas não consegue! Agora, disse para mim mesma: “Isolada de todos, vou tentar criar alguma coisa que não tenha influência de ninguém”.

Gerchman me incentivava muito a criar, mas é difícil, pois estive condicionada durante minha vida toda a um trabalho muito técnico. Era um trabalho também muito delicado. Um artista deixava um original em guache, ou mesmo em aquarela para ser reproduzido em serigrafia: A serigrafia é uma técnica muito dura, então é preciso um conhecimento e uma sensibilidade enormes para dar à obra a leveza que o original possui.

Artistas como o Scliar, já trabalhavam pessoalmente com serigrafia. O Gerchman, também, praticamente fazia tudo diretamente. A única coisa que acertávamos eram as cores. Outros ainda vinham para cá, nós testávamos as cores: “É isso mesmo que é para ser feito?”. Thomas Ianelli, por exemplo, que é um aquarelista, dizia: “Jamais eu havia pensado em fazer uma serigrafia, porque para mim era impossível transportar a linguagem da aquarela para esta técnica”. Ele veio e nós fizemos a serigrafia: foram necessárias vinte e

tantas cores, mas saiu! Esse é um trabalho que me encanta porque é um desafio muito grande: encontrar a cor que o artista quer!

No trabalho de Ianelli, nós partimos de um original, mas, no decorrer do processo, abandonamos aquele modelo e seguimos em frente. Nós íamos acrescentando cores até chegarmos onde ele queria. Ele ficou maravilhado com o resultado. Mandou fazer outro, mas, infelizmente, faleceu antes de o realizarmos.

Guilherme: A melhor maneira de trabalhar é com a presença do artista, porque, muitas vezes o sujeito tem um projeto, mas não conhece exatamente o processo gráfico, então ele forma uma imagem na cabeça, mas no momento em que passamos aquilo para a gravura, fica diferente...

Gláucia: Até porque, o trabalho depende de uma série de decisões que são tomadas na hora, durante o processo de realização. Esse tipo de obra deve ser considerado um original, porque o artista trabalha junto conosco, eu não estou fazendo uma cópia do seu trabalho. Eu apenas faço uma parte técnica, mas a influência dele é total.

II

Gostaria que você falasse um pouco sobre os trabalhos que vocês desenvolveram a partir do uso do CTP.

O *computer-to-plate* é uma ligação direta do computador para a chapa de impressão. Foi um processo descoberto para o uso da impressão off-set. À medida que foram desenvolvidos os programas de computador para artes gráficas, foram sendo eliminadas algumas etapas de produção, como é o caso do fotolito convencional. O uso do CTP marca a passagem da utilização do fotolito convencional, gravado por meios fotográficos, através do filme, para a gravação digital. Na chapa de CTP você é capaz de copiar alguns tipos de retículas de retículas “randômicas”, como a “estocástica”. Estas são diferentes daquela de pontos mecânicos, usada nos filmes de off-set e nos fotolitos. São várias as retículas que se pode usar. A que nós temos mais utilizado é a estocástica.

Eu percebi que o CTP podia ser muito interessante para o artista contemporâneo.

Todos os outros métodos de gravura dependem do desenho, ou da habilidade de incisão: dependem da habilidade do artista ou de alguém que faça aquilo por ele. Com esse processo, você abre a oportunidade para o artista criar no computador, depois gravar a matriz, sem a interferência de ninguém. Essa matriz vem pra cá e nós imprimimos no processo litográfico, como no século XIX.

Essa técnica mostra-se interesse também para os fotógrafos, como o Iuri Frigoletto e a Lúcia Mindlin, que estavam na exposição de São Paulo. Ela trabalhou com fotografia, passou para o computador, trabalhou no *Photoshop* e criou, com a retícula estocástica, uma chapa de CTP que veio a ser impressa em litografia.

Nós pesquisamos durante quase um ano a forma de se imprimir estas matrizes, porque essas chapas são de uma precisão enorme, um negócio fabuloso. Da mesma forma, as máquinas que as imprimem são máquinas de ponta, como a Heidelberg. A máquina de gravação de chapa, custa cerca de meio milhão de dólares. A de impressão custa o dobro, ou o triplo disso.

O CTP é uma chapa de alumínio mais fina e muito mais lisa que a convencional. O que ocorre quando tem água demais? Não dá certo. Fica muito molhada, a tinta não pega direito. Levou algum tempo até que nós contornássemos essa questão.

O que nós pesquisamos foi como pegar uma chapa dessas, produzida por uma tecnologia de ponta, e imprimir numa máquina do século XIX. Nós não fizemos nada mais do que descobrir a quantidade exata de água e a quantidade exata de tinta. A pedra litográfica, ou o zinco e o alumínio utilizados na litografia, são impressos em prensas mais lentas, de tecnologia diferente. Eles têm porosidade para reter um pouco mais de água, portanto, neles, a superfície intacta repele mais a tinta. A prensa com a qual nós trabalhamos é uma prensa do século XIX, preparada para esse tipo de placa. Como imprimir nela uma chapa quase totalmente lisa? Esse foi o aspecto mais problemático.

Essa experiência com o CTP abriu um novo meio para os artistas aqui na Lithos. Agora, o artista pode trabalhar no computador, ou a partir da fotografia, e gravar diretamente uma matriz litográfica. Pode ainda, como fez o Tunga, transformar um desenho independente numa matriz reproduzível.

O Tunga pegou uns desenhos em carvão e disse: “faz isso aqui”. Não se colocou a mão sobre o desenho dele, nem houve nenhum tipo de interferência de outro desenhista para reproduzi-lo, como é feito com muitos outros artistas, como o Lan. Nós fizemos um trabalho pro Lan em que a imagem foi totalmente redesenhada. Nesse caso, o artista vai vendo se está bom ou se não está. No trabalho do Tunga, não houve esse tipo de interfe-

rência: o desenho original foi escaneado, e o *scanner* registrou o que estava ali no trabalho. Com aquilo foi gravada a chapa. Todas aquelas “poeirinhas” que você reparar naquele trabalho já estavam lá, no desenho original em carvão.

Qual é o nome que se vai dar a isso? Alguns gravadores vão brigar, eu penso. Vão falar: “o gravador grava e tira a sua prova...”. De repente chega o artista contemporâneo, o rei do computador, vai ali, grava, e a gente imprime no mesmo processo antigo. Mas acho que isso é uma abertura. E não deixa de ser gravura, embora seja gravado por processo digitais. A matriz *foi* gravada, porque isso aqui é gravado de uma forma como se fosse a gravação do crayon litográfico, ou seja, de modo que possa receber tinta gordurosa e a outra parte receber água e imprimir: o nome disso é *Litografia*

Como foi o processo de divulgação da técnica do CTP entre estes artistas?

O contato com esses artistas está sendo feito em parceria com o fotógrafo e produtor cultural Iuri Frigoletto. Tunga é meu amigo há muito tempo. Cildo Meireles já trabalhava conosco desde os anos 1970... A parceria com esses dois já lhe dá um estofa para fazer o contato com outros artistas contemporâneos. Além disso, a própria experiência com o CTP abriu as portas para o trabalho de outros, como Damasceno, Senise, Ernesto Neto...

Iuri estava voltando dos Estados Unidos. Foi à galeria onde nós estávamos expondo, aqui no Rio, me perguntando sobre o CTP e, depois, nos propôs essa parceria. Nós topamos. Isso foi ótimo porque abriu novas possibilidades de trabalho, inclusive no exterior.

Vocês estão utilizando uma tecnologia de ponta, e como toda tecnologia digital, ela está sujeita a se tornar, muito rapidamente, obsoleta. Existe a possibilidade do CTP ser substituído por outro processo de impressão em pouco tempo?

Não, eu acho que essa tecnologia não vai sair de mercado assim tão rapidamente, até porque é um investimento muito grande. Você imagina, a Gráfica Minister comprou uma máquina agora que custou dois milhões de euros, para trabalhar com essa tecnologia. Fora a de gravação, que custou meio milhão de dólares. Então há de ter um tempo para que ela se acomode no mercado.

Essa chapa pode ser impressa na prensa comum, Krause?

Pode. O problema vai sempre se resumir à “água e tinta”. Se secar depressa demais, você vai perder o trabalho, ou seja, tem que ser rápido: passou água, entintou, imprimiu.

Existe a possibilidade de o artista interferir na chapa depois de gravada?

A chapa de CTP pode passar por um forno que aumenta consideravelmente a capacidade de impressão da chapa. As chapas com as quais nós trabalhamos não passam pelo forno. Quando a placa passa pelo forneamento, a imagem fixa de tal forma que você pode tirar meio milhão de cópias. Sem ele, a chapa suporta uma tiragem de 200 mil cópias, o que já ultrapassa em muito a nossa necessidade. Não passando pelo forno a placa admite o uso de um recurso: um corretor que permite apagar o que não se quer. O artista pode, desta maneira, continuar agindo naquela matriz. Não adicionando, mas retirando. Mas, o retirar, o raspar alguma coisa, às vezes são fundamentais para a finalização de um trabalho.

Como é organizado o trabalho a partir do momento em que o artista chega aqui?

Como vocês colocam o preço para o artista?

O preço do trabalho vai depender de muitas coisas, porque não é apenas o custo de gravação de chapa, a gente aqui corre um risco muito grande. Eu fiz um orçamento agora para a impressão de um trabalho, em um papel de rolo que custa R\$ 1.200 o rolo com dez metros. E se a impressão não der certo, depois de tudo feito à mão? Então o nosso custo não é só esse custo gráfico industrial. Entra todo esse custo inicial e mais a possibilidade de vinte por cento, às vezes, a mais de papel, para garantir uma margem de erro. Nós estamos falando de papéis que custam 25 reais a folha, por exemplo. Já aconteceu de dar problemas, durante a feitura do trabalho, que às vezes nem são problemas nossos. São muitos detalhes em jogo. Além do custo inicial, existe um risco sempre presente.

Todos os trabalhos são feitos sob a consulta do artista. Eles foram levados ao artista que verificou os acertos que deveriam ser feitos.

A gravura do Tunga, por exemplo, depois de escaneada e tirada a primeira prova, foi levada a ele que decidiu o que deveria mudar, o que deveria ficar, aquilo que precisava ser acentuado e o que precisava ser abaixado. A Lúcia Mindlin fez uma montagem no

computador a partir de fotografia, o Iuri Frigolletto também. Mas há um campo todo a ser explorado, depende agora do artista.

O Iuri estava me falando que, quando ele foi apresentar o CTP a esses artistas, eles acharam que uma tiragem de 150 exemplares era muito grande e quiseram trabalhar com tiragens bem menores. Como foi isso?

Esta é uma questão de mercado: a tiragem menor simplesmente valoriza mais cada exemplar. Mas, quando você tem um mercado sólido, uma tiragem de cem exemplares é muito pequena. As tiragens que nós fizemos foram de trinta, quarenta cópias.

Vocês têm ainda as matrizes impressas aqui?

Sim, mas, uma vez que o artista numerou a tiragem e assinou, mesmo que queira repetir eu não faço. Porque amanhã, o comprador de uma gravura com uma tiragem de tantos exemplares vê outra com uma tiragem diferente, ou o mesmo exemplar de uma outra tiragem e pergunta: “Que diabo é isso? Quem fez isso?!”.

O que pode ser feito é acrescentar algo, retirar alguma coisa: fazer outra gravura a partir de uma já editada.

Quando vocês compraram essa prensa Marinoni?

Essa prensa veio da gráfica Muniz, uma gráfica aqui do Rio, que trabalhava com litografia. Nós a compramos entre 1974 e 1975, logo depois de nos mudarmos para cá. Nós chegamos a ter duas outras prensas elétricas, vindas da Bahia, que o meu irmão vendeu, quando desfizemos a sociedade.

Até a década de sessenta, muitas gráficas ainda trabalhavam com essas máquinas. Havia uma gráfica enorme, chamada “Gráfica Época”, que empregava essas máquinas para imprimir outdoor. A Época, assim como inúmeras outras gráficas, “quebrou” e vendeu seu equipamento todo para o ferro-velho.

Tenho outra prensa dessas que está guardada no depósito de um amigo meu. De vez em quando eu vou lá visitá-la. Veio do interior de São Paulo, é uma máquina alemã, ainda não consegui descobrir se ela é anterior a essa ou não. Está desativada. Eu queria comprá-la há muito tempo, mas o dono não queria vendê-la. Há dez anos atrás, aproxima-

damente, telefonei novamente e o homem disse que a venderia, finalmente. Pretendo colocá-la para funcionar em breve, só para movimentá-la. Se tivéssemos produção, montaria as duas. Nos Estados Unidos há um ateliê que tem quatro máquinas destas montadas.

Pode-se fazer, nesta prensa, a sobreposição das chapas ciano, magenta, amarela e preta, conforme se faz na impressora off-set?

Claro. Não vai sair igual àquela impressão feita na off-set, porque é uma prensa diferente, mais lenta. A cópia, entretanto, certamente sairá com maior vigor de tinta. Essa, porém, já não é uma máquina própria para imprimir cartazes e folhetos comerciais. Ela não tem rapidez de produção para isso.

Quando entrou a tecnologia fotográfica, deixaram de fazer a seleção de cores em pedra. A imagem era gravada na pedra ou na chapa de metal através da retícula fotográfica, o que acabou com a profissão do meu pai. Antes de serem impressas nas máquinas off-set, essas chapas reticuladas fotograficamente eram impressas nessa máquina. A impressão era perfeita. Hoje, é claro, a precisão das máquinas off-set é muito maior. Mas, a impressão off-set nunca se equipará com a impressão e a nuance do desenho a lápis, na litografia.

O litógrafo, naquela época, imaginava quantas cores ele precisaria para fazer um cromo. Se ele quisesse fazer com trinta cores, gravava trinta pedras e imprimia trinta vezes. Obtinham-se impressões belíssimas. Minha irmã até hoje faz isso.

Qual a velocidade desta prensa?

É rápida. Nós fazemos algumas cópias de teste e quando está pronto, essa máquina imprime onze provas em um minuto. São mais ou menos 600 provas por hora. Mas nós fazemos um pouco mais devagar.

As cópias ficam praticamente idênticas uma a outras, não é?

Claro, elas ficam idênticas.

III

Qual seria, na sua opinião, o interesse de se imprimir o CTP nesta prensa do século XIX, uma vez que isso poderia ser impresso na máquina de off-set?

Uma diferença grande da litografia para o off-set, quando você imprime, é a seguinte: por necessidade de velocidade da máquina de off-set – tanto que os prelos de prova não são assim – foi criado o “cauchu”. A máquina off-set trabalha com três cilindros. Em um cilindro posiciona-se a chapa. O outro, roda com o papel, é o “contra-pressão”. O do meio tem uma borracha, é o chamado “cauchu”. A chapa é entintada, decalca na borracha, a borracha, então, transfere para o papel. Quando você grava uma chapa para o off-set, portanto, você grava na direita, ela transfere para a esquerda e, em seguida, transfere novamente para a direita, no papel. No nosso caso, a impressão é plana e direta. Você grava a chapa na esquerda e ela transfere na direita. A própria impressão é direta: a placa recebe a tinta e transfere diretamente para o papel. Com isso, a camada de tinta depositada é mais generosa.

Além disso, em relação ao uso das retículas randômicas, você não conseguiria fazer uma gravura com a do Tunga com as retículas convencionais. Você sente a diferença porque, nestas, o meio-tom é obtido através de uma graduação mecânica, que obedece a um determinado padrão espacial e de tamanho. No entanto, com a retícula estocástica, por exemplo, você consegue uma graduação de tonalidade menos rígida, porque independente daquele ponto mecânico.

O processo de gravação de chapas de off-set a partir de fotolitos, como vê mesmo colocou, já foi praticamente substituído pelo processo de CTP. No entanto, a Lithos acaba de comprar uma máquina de gravação de fotolito, qual o interesse em se manter processos de impressão que estão saindo do mercado?

Há alguns anos, comprei uma “máquina fotográfica”, própria para a obtenção do fotolito. Comprei exatamente porque ela vai desaparecer. Isso é uma coisa que eu tenho como princípio, já que a gente está nesse meio há tanto tempo. Nós recebemos pessoas aqui interessadas em saber sobre esses processos. Há pouco tempo atrás, nós recebemos vários alunos da PUC trazidos pela Thereza Miranda.

Realmente, o fotolito convencional vai desaparecer da indústria gráfica daquelas, já está desaparecendo. E se ninguém guardar uma máquina para mostrar como era, como é que fica?

A questão não é exatamente o uso. Pode até vir a ser usado. Há um interesse plástico por trás dessas técnicas antigas, mas meu interesse, nessa parte do fotolito, principalmente, é a conservação do material. Pretendo até montar a máquina, colocar ela pra funcionar direitinho, montar uma câmara escura. Temos aqui também o equipamento para seleção de cor em fotolito através de celulose, que já é um negócio que já se extinguiu. Há pessoas que chegam aqui e ficam entusiasmadas com aquilo, porque, na maioria das gráficas, não existe mais nada disso, é tudo arquivo digital, em CD. Entretanto, se houver a necessidade de um artista criar na base da fotografia, nós temos o material para fazer.

Tenho a idéia de fazer um Museu das Artes Gráficas, aqui, expondo não apenas nosso acervo, mas a evolução dos equipamentos utilizados pela indústria gráfica. Isso poderia ser feito tanto a partir de uma iniciativa estritamente particular, quanto como um projeto de interesse estatal, o que eu acho mais difícil. O ideal seria fazer um museu vivo: tendo o equipamento, recebendo escolas, tendo artistas produzindo aqui e realizando oficinas... Essa casa ao lado é minha também. Poderia derrubar a parede divisória, abrir um salão, fazer ateliês e receber alunos em convênios com várias universidades, inclusive do exterior... Existem universidades na França que têm até hospedaria: o aluno vai para lá, através de um convênio, e fica hospedado estudando...

Nós, na Lithos, temos a litografia e a serigrafia como as duas principais técnicas com as quais trabalhamos. Oferecemos ao artista os resultados que podem ser obtidos através delas. Existem dois modos de trabalho: um em que o artista conhece artes gráficas; e outro, em que o artista entrega o trabalho ao ateliê. Nesse caso, nós trabalhamos adaptando o trabalho para alguma das duas técnicas, mas sempre sob consulta do artista, até chegarmos a um resultado satisfatório para ele. Quando aprovado, a tiragem segue conforme a prova que foi feita naquele momento.

É interessante o fato de vocês usarem justamente a litografia e a serigrafia. Seria estranho fazer um trabalho semelhante em xilogravura, ou em gravura em metal.

Nós poderíamos até trabalhar com essas técnicas, porque existem recursos que permitem essa utilização. No ateliê do Museu Histórico Nacional, nós fizemos um traba-

lho, acho que para o xilogravador Zé Barbosa em que tirávamos uma prova da xilo feita por ele, em papel transparente, e usávamos como positivo fotográfico, para criar uma matriz de serigrafia a partir da xilo, como todas aquelas ranhuras, aquilo tudo. Tirávamos a prova, criávamos um positivo fotográfico, copiávamos em uma matriz de serigrafia para imprimir numa quantidade maior. Porque você fazer duzentas cópias em xilogravura entintando aquilo, uma por uma, era uma demora muito grande.

Houve ocasiões em que nós misturamos a gravura em metal com a serigrafia. Cada técnica tem os seus recursos. Mesmo na chapa de off-set gravada por meios fotomecânicos, o artista pode criar *na* fotografia, depois ele pode trabalhar *no* positivo ou no negativo, raspando coisas, limpando, depois gravando a chapa, rebaixando a chapa com materiais apropriados. Enfim, essa técnica permite um *processo* de trabalho propriamente dito, como o da gravura em metal.

Eu, aliás, já imprimir gravura em metal também. Uma vez, fui fazer uma edição para a Vera Mindlin, esposa do Henrique. Na primeira impressão deu uma nuvem, que não era da gravura, era uma mancha que apareceu por acaso. Era como uma névoa, uma coisa bem aguada. E ela queria aquilo em todas as provas. “Mas, não dá, Vera!”, eu dizia. “Mas, isso saiu e eu quero assim!”, ela insistia.

Esse foi o motivo pelo qual eu nunca mais imprimir gravura em metal e nem pensei em montar nada de gravura em metal. Enquanto, na gravura em metal, o artista pode usar o ácido forte, ou usar o ácido fraco, ou seja, há uma série de variações que o artista pode pesquisar; no caso da litografia, nós temos receitas para que o trabalho corra bem do princípio ao fim. Aqui, tanto na litografia quanto na serigrafia, depois da prova pronta, é aquilo o que vai sair, não tem essa mancha. Se aparecer: limpa, porque não é do trabalho. Não tem essa coisa do artista que está imprimindo a gravura e diz: “Ih, gostei, vou tirar assim!”. Porque a gente está assumindo um compromisso. O artista vai embora e a gente vai imprimir. Aquela mancha que aparece e “eu quero!”, não é uma coisa que você possa controlar de uma a duzentas cópias iguais, numa tiragem. Isso seria mais próprio do próprio artista imprimindo.

Acredito que o que está acontecendo agora com o CTP aconteceu em outros momentos na história da gravura: uma técnica desenvolvida comercialmente ser adaptada para o uso artístico.

Essas coisas acontecem, na maioria das vezes, quando essas técnicas estão deixando de ser usadas. Então os artistas vão se apropriando delas. Agora, nós estamos na tentativa de acompanhar a ponta da tecnologia.

Penso, contudo, que o artista sempre lança mão de coisas que ele pode pesquisar, interferir, mexer... Seja esta uma técnica antiga ou nova.

Este é um ateliê gráfico, no qual nós temos o conhecimento técnico e oferecemos ao artista várias possibilidades de trabalhar, numa linguagem pessoal, uma coisa que se torne um múltiplo gráfico e que atinja muito mais pessoas do que um original único. Nossa função sempre foi essa: dar ao artista o conhecimento técnico para que ele pudesse realizar uma litografia ou uma serigrafia. Com o tempo, o artista se habitua àquela linguagem, mas ele não tem nenhuma obrigação de pegar nas tintas, nos ácidos, em nada. Pra isso tem, e sempre teve, desde que o Senefelder inventou a coisa, os ateliês e os técnicos de litografia.

Quando a litografia é difundida pela Europa ela faz a mesma coisa que o CTP está fazendo hoje: possibilita aos artistas que não são gravadores, que não têm o domínio técnico do buril, utilizar uma técnica de gravura como forma reproduzir imagens.

Realmente, antes da litografia, antes desse processo químico de gravação de imagens que o Senefelder inventou, o que havia como forma de impressão de imagens? A xilogravura e a gravura em metal: técnicas que dependiam de uma habilidade muito grande de quem fazia as matrizes – os gravadores. Aquelas eram matrizes que dependiam da incisão. O sujeito tinha que dominar tecnicamente aquilo. Quando veio a litografia – que era plana – possibilitou o artista – como o Daumier, depois o Toulouse-Lautrec, Picasso, etc. – desenhar diretamente na chapa, depois o impressor que se virasse.

Vocês trabalham com técnicas, como a serigrafia, em que há ainda uma aplicação comercial no mercado, em serviços gráficos especializados. Existe, aqui na Lithos, esse tipo de demanda?

Não. Essa foi uma área na qual eu nunca entrei, não quis entrar. Quando se trabalha comercialmente, você tem que estar preparado para tudo. O cliente pode te pedir o trabalho para ser entregue no dia seguinte, e você tem que fazer. Há também uma exigência enorme com a qualidade do serviço, mas, além disso você está sujeito a perder a concorrência por uma diferença de dez centavos no orçamento.

Quando meu filho mais velho nasceu, minha mulher ficou doente. Eu era jovem, estava ganhando dinheiro, tinha tudo do bom e do melhor, estava comprando um belíssimo apartamento, tinha um monte de quadros em casa... Tendo tido sempre carros velhos, havia finalmente comprado um Chevrolet Opala do ano... Minha mulher ficou doente e em três anos perdi tudo o que tinha! A bofetada que levava da vida me dizia o seguinte: “Isso tudo acaba daqui a pouco...”. Eu saía daqui todos os dias tarde da noite e não estava acompanhando o crescimento dos meus filhos. A partir de então, nas sextas-feiras, trabalhei só até o meio-dia e pronto!

Isso não é um exemplo, foi apenas a opção que tomei. Decidi não fazer trabalhos comerciais. Uma vez ou outra acompanhava trabalhos comerciais, ou edições de livros, para alguns clientes. Talvez a Lithos pudesse ter tido um braço industrial e eu não tenha montado uma equipe à altura dessa demanda... Lembro-me que o Rubem Braga, quando estava fechando a editora Sabiá me disse: “Porque você não edita livros?”. Naquela época, estavam começando a Record, e uma série de outras empresas; já era amigo do Jorge Amado, do Carybé, e de outros – já estava no meio – mas ainda assim não quis seguir esse braço. O que fiz até hoje foi um ateliê, talvez até mesmo pela minha experiência, que é de técnico em artes gráficas – não sou um administrador.

Há um tempo atrás, eu distribuía gravura no Brasil inteiro. Daquilo que estava distribuído, cinquenta por cento do que foi vendido não me pagaram; vinte e cinco por cento se perdeu, porque o pedido e a cobrança das gravuras em outros estados saíam mais caro do que o preço da venda; os outros vinte e cinco por cento, pedi de volta. Então decidi parar de distribuir: “Quem quiser, agora, me peça. Aí, eu mando”. Com isso, diminuí toda a nossa parte comercial. Eu cheguei a ter dezenove funcionários trabalhando aqui. Comecei a produzir e guardar obras em um acervo, que é a minha aposentadoria. Chegou um momento em que decidi trabalhar apenas sobre encomenda, ou quando houvesse um projeto específico. Hoje, quando vem a encomenda, eu monto a equipe na hora e nós fazemos o trabalho.

Como vai o mercado de gravura hoje em dia?

Hoje em dia, o mercado em geral está estagnado. Com a gravura, esse problema é ainda mais grave. Isso não é de agora, já vem acontecendo há bastante tempo, desde a época do Collor. Muitos fatores contribuem para isso.

De um tempo para cá, houve uma enxurrada de pôsteres americanos. Hoje, a pessoa vê um catálogo de uma loja, ou mesmo na internet, escolhe um pôster e, em três dias, o material está na sua mão, a um preço muito baixo. As pessoas, hoje em dia, em sua maioria, não conhecem a diferença entre uma gravura em metal, uma xilogravura e um pôster: preferem comprar um quadro mais vistoso, como a reprodução de uma fotografia de araras, do que uma gravura do Damasceno. Como essa pessoa não entende o significado de uma gravura, o mesmo preço que ela pagaria em um trabalho que tende a valorizar, ela prefere pagar pela arara, que é mais “bonita”.

Houve um aperto muito grande na classe média. Quem compra gravura é a classe média. Ainda assim a gravura é a última coisa que a pessoa põe na casa. Primeiro ela faz o sinteco no piso, depois compra o tapete, pinta as paredes, põe a cortina, os sofás. Depois, ela vai escolher uma gravura que combine com aquilo tudo. Uma gravura de quatrocentos reais já representa dez por cento de um salário de quatro mil, se estivermos falando de uma gravura de oitocentos, já pesa no orçamento da pessoa.

O sujeito realmente abastado compra pintura. Há um senhor para o qual eu comprei, no ano passado, um milhão e oitocentos mil reais em pintura. Ligava para ele e dizia: “Tem um Di Cavalcanti sendo vendido a um preço tal. Posso comprar?”, “Pode”, e eu comprava. Negocieei para ele Gerchmans, Seliars, Di Cavalcantis, Dacostas, Volpis, um monte de quadros. Comprei dois Mabes enormes para ele. “Só quero se tiver sido publicado em algum livro”, ele dizia, “E você, por favor, me arrume também o livro...”. Ele queria colocar o livro na mesa da sala para enfeitar e dizer: “Olha, aquele quadro está nesse livro aqui...”. Mas, pergunta se ele tem alguma gravura na casa dele, ou se ele quer ver gravura...

Outro problema é em relação às galerias. Em São Paulo há uma galeria especializada em gravura, a “Gravura Brasileira”, que eu acho que é uma das poucas no Brasil. Parece que a “Vermelho” está querendo criar uma linha especializada em gravura, até em virtude dessa experimentação com o CTP. Nas décadas de setenta e oitenta, haviam várias galerias especializadas em trabalhos em papel.

Em São Paulo, existem algumas moldurarias de alto nível que vendem de tudo, inclusive gravura. Mas vemos também lojas vendendo tela a duzentos reais! Pintura! A pessoa coloca umas dez telas enfileiradas e vai fazendo, em série. Isso tudo contribui para um desconhecimento ainda maior. Penso que uma coisa fundamental para a arte é a formação de público. Eu sonhei em contribuir para a formação de um público, mas nós somos muito pequenos para o fazermos sozinhos.

8.5

Entrevista com Alan Passos, da Gráfica Minister – Rio de Janeiro, 6/06/2007

O Bureau Carioca presta serviços de gravação de chapas de CTP para a Gráfica Minister e para outras gráficas. Alan Passos é sócio do Bureau Carioca e responsável pela parte de fechamento dos arquivos. Ele faz a diagramação dos arquivos que chegam e os prepara para serem enviados para a gráfica ou para gravar o CTP.

Como se dá o processo de pré-impressão da chapa CTP, depois o arquivo do cliente chega até vocês?

Primeiramente, nós preparamos digitalmente o arquivo. Como nós trabalhamos com impressão em off-set, as imagens devem estar em CMYK: ciano, magenta, amarelo e preto; na maioria das vezes, porém, estas imagens vêm em RGB, porque as máquinas digitais fotografam neste sistema; então, a primeira coisa que nós temos que fazer é passar estas imagens para CMYK.

Nós verificamos se as margens da imagem estão corretas, se o material está “sangrado”, e geramos, então, o arquivo em PDF. Esta é a linguagem universal com a qual todas as gráficas trabalham. Com ela, nós podemos fazer dois tipos de prova, geralmente necessárias. Uma delas é a prova heliográfica digital: uma boneca de como o material vai ficar no final, quando a impressão estiver feita. Nesta, pode-se ver como vão ser a paginação e o corte do material. Além da heliográfica, nós fazemos uma “prova digital”, que dispensa o fotolito, a chapa e o prelo e serve apenas como referência de cor. Nós enviamos estas duas provas, a heliográfica digital e a prova de cor, ao cliente que dará ou não a aprovação final.

Com o material aprovado, nós enviamos o trabalho para o setor de gravação de chapa. O técnico coloca a chapa virgem dentro da máquina; o laser imprime, ou seja, sensibiliza a camada. A chapa é levada para a máquina reveladora. Nela, o que foi sensibilizado fica na chapa, e o que não foi é extraído. A placa fica branca, apresentado apenas os dizeres e as imagens que serão impressos mais tarde.

Como se dá o processo de separação das cores para a gravação das placas?

Quatro são as cores das placas impressas em CMYK: ciano, magenta, amarelo e preto. Uma área de cor como um vermelho, por exemplo, será encontrada tanto na chapa “magenta” quanto na “amarelo”: as duas serão necessárias para formar aquele tom específico. Para uma outra tonalidade, podem ser necessárias as quatro cores. Um texto aqui em preto, só estará gravado na chapa de preto.

A separação é feita automaticamente pelo programa de computador. Existem vários programas que fazem isso. Nós costumamos o *Trueflow*. É um programa de imposição. Visualiza-se o arquivo em PDF, na forma que nós chamamos *Composite*, que é a imagem normal, em quatro cores. Quando ele vai para a máquina de gravação da chapa, o programa realiza essa separação dos tons nas quatro cores correspondentes ao tom original.

Quando nós trabalhávamos com o fotolito convencional, o processo continha uma gravação a mais. Antes de gravar a placa de off-set era necessário gravar o filme de fotolito. Mas em relação às cores nada mudou: nós continuamos usando o mesmo processo de separação.

Além de prescindir da gravação de fotolito, o CTP permite trabalhar com diferentes tipos de retículas. Gostaria que você falasse um pouco sobre essa questão.

O processo de CTP permite usar a retícula estocástica, a retícula sublima, a retícula espectro. Cada fabricante de CTP possui um tipo e um nome de retícula. A diferença é que, na retícula tradicional – de ponto elíptico, quadrado ou redondo – você vê a roseta do material formando: Cada cor tem uma inclinação determinada; quando as quatro cores se juntam na impressão, forma-se a roseta.

Nas novas retículas, não há rosetas, você vê uma coisa homogênea. As quatro impressões se sobrepõem de uma forma que não aparecem as rosetas. É como se você estivesse lidando com um material com uma lineatura de 300 linhas: a olho nu você não vê os pontos.

Esse tipo de retícula já é usado comercialmente aqui no Brasil?

Aqui, isso é pouco usado. A Gráfica Minister não usa esse tipo de lineatura ainda. Basicamente, nós trabalhamos com uma retícula fina, de 175 linhas, e, em alguns trabalhos, como trabalhos de arte, por exemplo, com uma retícula de 200 linhas.

Além do fato de tornar desnecessária uma etapa do trabalho, a gravação do fotolito, quais são as outras vantagens do processo de CTP para a indústria gráfica?

Os ganhos são inúmeros. Quando era usado o fotolito de quatro cores, por exemplo, em uma mesma página vinham os quatro fotolitos, ciano, magenta, amarelo e preto. Alguém precisava compor manualmente o material com fita adesiva, verificando se a chapa estava na altura correta – pois o registro não era tão perfeito. No processo de CTP, você uma coisa que antes levava umas quatro horas, hoje, em um comando, leva uns quinze minutos para ser feita. O registro é muito mais fiel.

Além disso, a qualidade de gravação é muito maior, assim como a limpeza do material. Pode-se dizer ainda que o custo abaixou, porque, na medida em que o processo foi otimizado, diminui o pessoal necessário.

A agilidade do trabalho torna-se também muito maior. Antigamente, para mostrar para o cliente uma prova de como o material vai ficar, era preciso tirar uma provar em prelo, e uma prova em heliográfica: gastava-se matéria prima para depois fazer o material final. Hoje, você pode tirar uma prova digital e não gasta chapa, não gasta nada além de papel e tinta. Pois, com o CTP, a chapa só é gravada depois que o material é aprovado. Antes, você gravava o fotolito, com ele tirava uma prova em heliográfica. Não adiantava você tirar uma impressão a laser porque nada garantia que o fotolito iria sair exatamente como aquela impressão. Não havia tanta precisão. Além disso, se tivesse alguma correção de texto essa correção tinha que ser feita manualmente no fotolito, era necessário fazer emendas no fotolito, ou então perdia-se totalmente a chapa e era preciso fazer um novo fotolito e tirar uma nova prova heliográfica.

Quando começa a ser aplicado no Brasil o processo de CTP?

No Rio de Janeiro, a Gráfica Minister já trabalha com o CTP há oito anos, nós fomos os pioneiros. Mas esse processo tem no máximo uns dez anos aqui no Brasil. Quando

surgiu aqui, o pessoal teve certo receio de trabalhar com ele, mas, hoje em dia, quem não tem o CTP está completamente defasado. A nossa empresa, o Bureau Carioca, trabalha gravando chapas para outras gráficas. Nós não trabalhamos mais exclusivamente para a Gráfica Minister. Além de gravarmos as chapas para eles, nós fazemos isso para outras gráficas aqui do Rio de Janeiro. Quando o cliente contrata os nossos serviços, ele manda o arquivo para nós, nós geramos uma prova e mostramos para ele. Sendo aprovada, nós gravamos a chapa e mandamos para ele. Nós trabalhamos, inclusive, com chapas de vários tamanhos, que vão variar de acordo com a maquinaria de cada um de nossos clientes.

Então, aqui, o CTP já substituiu completamente o fotolito?

Sim, já há algum tempo. Nós tínhamos um funcionário que era responsável pela parte de gravação de fotolitos, para as gráficas que ainda trabalhavam com esse sistema, e ele ficava a maior parte do tempo ocioso.

Existe algum caso, na indústria gráfica, em que o fotolito ainda seja mais interessante?

Acredito que apenas para pequenas gráficas, que trabalham exclusivamente com impressões monocromáticas, ou bicolores; gráficas que trabalham com máquinas pequenas. Talvez nesses casos ainda seja mais interessante trabalhar com o fotolito. Existem empresas ainda que vendem fotolito e, como a procura é pequena, o preço é muito baixo.

A respeito do processo de gravação de chapas em CTP, existe mais de um tipo de processo de gravação, como é isso?

Existem dois tipos de máquinas de gravação de chapas de CTP, a chamada “térmica”, e a chamada “violeta”. Esses são os tipos de laser que vão atuar gravando a chapa. Nós trabalhamos desde o início com chapas térmicas, nunca trabalhamos com chapas violeta. Existia, na época, certo receio sobre a alternância de preços no mercado, havia dúvidas sobre qual das duas seria mais interessante. Fizemos uma pesquisa de mercado e verificamos que o processo térmico seria o ideal para o nosso mercado. A maioria dos lasers hoje em dia é destinado para a chapa térmica. A diferença maior entre os dois surge durante a gravação da chapa, apresenta-se na qualidade de gravação e na vida útil do laser. O

laser violeta é um pouco mais barato que o térmico, mas de menor durabilidade. A qualidade da chapa é praticamente a mesma. O receio que o pessoal tinha no começo de que acabasse a chapa térmica não existe mais. Existem várias empresas produzindo tecnologia e fornecendo matéria prima para a gravação térmica de chapas em CTP, como a brasileira IBF ou as estrangeiras Kodak, a AGFA e a Fuji, que são as maiores concorrentes deles, e já estão com fábricas aqui no Brasil.

Como é o processo de gravação da chapa?

A gravação é feita através do calor que a chapa recebe do laser. Chapa virgem passa pela máquina de gravação que irá gravá-la através de calor, nos pontos onde estão as retículas. Depois ela passa por outra máquina, que vai limpar tudo aquilo que é branco da chapa. Ela pode, nesse momento, passar por um forno para esmaltar. A chapa esmaltada, tem sua gravação estabilizada e suporta tiragens ainda maiores. Essa é uma das particularidades do nosso bureau, além de trabalharmos com a chapa térmica, que permite uma tiragem maior que a violeta, essas placas passam pelo forno, são esmaltadas. Então ela permite a realização de uma tiragem de 100 a 200 mil cópias.

Existe uma máquina específica para a impressão de chapas em CTP ou é a mesma que imprimia antes a chapa gravada por fotolito?

É a mesma máquina que imprimia antes, a máquina de off-set. O processo ainda é o mesmo.

8.6

Entrevista com Iuri Frigoletto – Rio de Janeiro, 9/07/2007 e 27/12/07

Como você chegou à Lithos? Como está sendo o seu trabalho com eles e a sua pesquisa sobre a técnica do CTP?

Estou trabalhando junto com a Lithos essa técnica do CTP, desde 2006, quando voltei dos Estados Unidos. Estou levando isso ao conhecimento dos artistas que estão produzindo dentro da arte contemporânea no Brasil. Esses artistas não conhecem essa técnica, não sabem que essa possibilidade existe.

Quando a gente inicia um processo, esse é um processo de experimentação também. Para mim, o CTP é um processo de experimentação gráfica.

Uma nova técnica abre novas possibilidades aos artistas e, analisando a história da gravura, você vê que leva certo tempo até que essas possibilidades sejam exploradas expressivamente. Isso aconteceu com a xilogravura, aconteceu com a água-forte. Esta última é uma técnica que permite ao gravador fazer um traço muito mais espontâneo do que aquele conseguido com o buril. A princípio, ela foi usada como uma forma de imitar o buril, depois é que houve a reflexão: “Bom, isso tem uma potencialidade expressiva”. E os artistas começaram a usá-la expressivamente.

Eu acho que o CTP tem ainda muito a ser explorado. No trabalho do Tunga, o CTP é usado apenas como meio de reprodutibilidade, o que não significa uma diminuição do trabalho, mas não houve a exploração de uma expressividade daquela técnica.

A Lithos produziu na arte moderna um corpo de trabalho muito bacana. Só que, na arte moderna, o artista desenhava na pedra, depois na prancha de zinco, ou de alumínio, que substituíram a pedra de calcário. Aí veio a arte contemporânea: o artista saiu da pedra ou da pintura e começou a trabalhar com tubos de ensaio, com massa, com o que viesse... Ele começou a variar o suporte. Aí, o gravador da litografia, que não buscou se atualizar – porque eu acho que foram poucos, mundialmente que tentaram criar esse diálogo, essa conversa com a arte contemporânea – ficou um pouco sozinho, um pouco esquecido.

Quando eu encontrei a Lithos, foi quando eles estavam fazendo esse trabalho do Tunga e já pesquisando sobre a utilização do CTP. É muito emblemático que esse processo

tenha acontecido nessa obra do Tunga, que é um trabalho de traço, um desenho, o que a torna muito próxima do trabalho feito pela Lithos. O Guilherme, então, se sentiu confortável para imprimir esse trabalho. Guilherme e eu começamos a conversar. A Lithos tem trinta e três anos e a história da família tem oitenta anos de impressão. Eles têm um acervo incrível, inclusive um acervo de pedras utilizadas na rotulagem no início do século XX, essa, que foi uma aplicação comercial da litografia. Nós pensamos: “Vamos unir esse conhecimento de impressão e de produção e buscar projetos”.

Você já havia trabalhado com o CTP?

Não. Já havia acompanhado esse processo, entendia sobre o CTP, mas não havia ainda trabalhado nele como suporte. Nós então formamos o seguinte conceito: “Vamos fazer o antigo e o novo funcionarem juntos”. A única referência que nós tínhamos era o *Tamarind Book of Lithography*, que dizia que, em alguns lugares, estavam usando o off-set como matriz.

Na indústria gráfica, o CTP surgiu para substituir o fotolito. E isso exatamente em um momento, é interessante analisar, em que a fotografia digital substituiu a fotografia analógica. Nós tínhamos o registro de que havia alguém experimentando essa técnica, mas não sabíamos quem. Já pesquisei na internet e não consegui chegar a nenhuma informação precisa sobre isso.

Experimentamos algumas coisas, como por exemplo, escanear um desenho a grafite, transformá-lo em arquivo digital, gravá-lo no CTP, como matriz e imprimi-lo em papel, dentro do processo litográfico.

Depois disso, nós fizemos a minha foto, que foi um exercício interessante para mim, como eu havia trabalhado já bastante na ampliação dessa imagem. Esse trabalho foi também o que alavancou a minha relação com a Lithos, no desenvolvimento do CTP.

Guilherme já havia feito o trabalho do Tunga, que era essencialmente gráfico. Falta então pesquisar como utilizar o meio-tom gráfico no CTP. Aí, há uma questão técnica: a retícula utilizada na gravação do CTP como matriz litográfica não é a mesma do off-set. É a retícula “estocástica”: um tipo específico de retícula randômica. Nós usamos a retícula randômica para trabalhar a gradação da retícula no CTP, aquilo que na fotografia nós chamamos de “grão”. Esse grão, nas artes gráficas, vira retícula.

Com a retícula randômica, nós não temos, obrigatoriamente, aquela organização de ângulos que se tem que seguir no off-set convencional. Ao mesmo tempo, a indústria gráfica não utiliza a retícula randômica, porque ela é uma retícula que exige uma manutenção e uma calibragem do equipamento gráfico muito maior, e para se obter isso numa escala industrial é complicado. Por isso, eles preferem trabalhar com a retícula convencional, de off-set, que eles já dominam, e a retícula randômica fica restrita a projetos bem específicos.

Nós fizemos alguns testes e chegamos no ponto da experimentação. Um ponto em que só avançaríamos uma vez que tivéssemos a demanda do artista. Poderia começar a imprimir o meu trabalho como artista, mas aí viraria um processo nosso, interno. Nós precisávamos de outros artistas.

Comecei, então, a procurar os conhecidos, os amigos e mostrar o que nós poderíamos fazer. Um trabalho ótimo como experimentação e como uma possibilidade técnica foi o do Daniel Senise.

O Daniel desenvolve há algum tempo um trabalho de impressões de chão, que é matéria prima do trabalho dele. Ele usa a tela aplicada ao chão, em construções antigas. Retira essas impressões, que ele chama exatamente de “impressão” – e é uma impressão. A partir disso, monta formas nas telas. No trabalho que ele imprimiu em CTP, especificamente, tentou explorar um desenho que foi impresso a partir dos tacos do chão, imprimindo-o em uma tela.

Nós pegamos um pedaço de tecido impresso dentro do processo produtivo do Daniel, escaneamos esse tecido, transformamos aquilo em arquivo digital; com esse arquivo, gravamos uma matriz em CTP e imprimimos no processo litográfico. A mancha negra em volta desse trabalho é uma serigrafia aplicada sobre a impressão do CTP, utilizada para dar exatamente a sensação de irregularidade do movimento do tecido.

Nesse trabalho especificamente surgiu uma questão no processo de pré-impressão: “Como nós iríamos transformar aquilo em arquivo digital, se o tecido era maior do que a área que o scanner poderia atingir?”. A solução foi esticar este tecido, fotografá-lo na fotomecânica da indústria gráfica, e, com esse arquivo fotografado, transformar em arquivo digital.

Então, nós iniciamos o processo de adaptação do CTP à impressão litográfica. Nesse trabalho de impressão de tecido, nós podemos ver uma concentração maior de pontos em algumas áreas e uma concentração menor em outras.

A partir dessa experimentação com os artistas começam a surgir possibilidades mais elaboradas. Nessa seqüência veio o trabalho do Damasceno, um artista contemporâneo, brasileiro, que vem produzindo obras lindas. Esse trabalho do Damasceno é um objeto, que ele utilizou na exposição. É uma imagem da porta do elevador do prédio onde é seu estúdio, fotografada com equipamento digital, enviada para mim como arquivo digital pela internet. Eu e Marcus, o programador visual da Lithos, recebemos esse arquivo, analisamos essa imagem no computador, a reticulamos no monitor, e enviamos pela a internet para a pré-impressão da indústria gráfica que gravou o CTP.

Isso tudo aconteceu através de arquivos digitais e pela internet, até chegar à gráfica que imprimiu a chapa de CTP. Nós levamos essa placa de CTP para a prensa litográfica do final do século XIX e imprimimos ali a gravura. Todos os meio-tons, do preto ao branco, foram passados para o papel com apenas uma impressão. Para isso o trabalho anterior na retícula, para permitir essa graduação.

A estocástica é uma retícula que se aproxima muito mais do grão fotográfico, do grão da litografia do que daquela retícula mecânica do off-set convencional.

É verdade. E um negócio que faz todo o sentido é a indústria gráfica não conseguir produzir com esse tipo de retícula em escala industrial, porque você imagina a calibragem que um equipamento desses requer.

Os donos das gráficas são donos de um equipamento, mas não são pesquisadores do uso artístico desses equipamentos. São prestadores de serviços dentro da indústria gráfica. Alguns gravam as matrizes de impressão em CTP para outras gráficas, que têm as máquinas de off-set. Para esses caras, se o processo começar a dar muito trabalho, não os interessa mais: eles têm que produzir o tempo todo.

O sujeito tem uma demanda que não exige esse tipo de especificidade.

Pois é.

Com isso veio a pergunta: “Quem está fazendo isso no mundo?”. Pesquisei e não encontrei no Brasil, alguém que estivesse utilizando o CTP como matriz de impressão, dentro da gravura. Morei em Nova Iorque e aquela é uma cidade pela qual tudo passa. Mas não encontrei informações nesse sentido por lá. Encontrei na internet a menção de que

existem estúdios no mundo utilizando o CTP como matriz de litografia. “Quais são esses estúdios?”: Não sei. Não encontro esses registros.

Um cruzamento interessante e que a sua pesquisa aborda é o seguinte: a litografia exigia que o artista soubesse desenhar com o lápis gorduroso em cima de uma superfície granitada, ou seja, porosa, propícia para trabalhar, preparada para receber um desenho com lápis litográfico. No momento em que veio a arte contemporânea, deixou de ser necessário ser um exímio desenhista para ser um artista plástico. Este pode ser um fotógrafo e desenvolver um conceito sobre aquele trabalho, ou pode trabalhar com poliuretano, ou espuma, ou neblina. A litografia manteve aquela exigência, de que eu tenho que saber desenhar sobre aquela superfície e com todas aquelas questões. Por exemplo, se caiu uma gota de suor em cima daquela superfície, joga-se aquela chapa litográfica fora e começa-se outro desenho. Isso estava limitando muito a litografia na arte contemporânea.

O CTP é um processo de experimentação, portanto agradará ao artista contemporâneo: é uma variação do suporte, uma possibilidade de experimentação e não traz a obrigatoriedade da técnica do desenho sobre a prancha.

A arte moderna trabalhava a forma e a sua política era a execução dessa forma. O artista moderno se colocava social e culturalmente em seu meio e em relação à sociedade a partir do processo de execução e do domínio da técnica. A arte contemporânea tornou isso secundário e partiu para a problemática do trabalho: “Qual é o discurso?”; “Qual é a poética?”; “Qual é o debate?”, e eu entendo que, por trás disso tudo está também a pergunta: “Qual é a política desse trabalho?”. Nesse movimento, as técnicas de gravura ficaram sendo pouco trabalhadas.

O CTP não requer o domínio técnico da gravura e traz para esse artista a possibilidade de produzir um objeto em série, que sempre foi uma característica da gravura e que não deixa de ser interessante para o mercado de arte contemporâneo.

Exato. O que me espantava quando eu voltei de Nova Iorque para o Brasil era como era enorme a demanda, a procura, o conhecimento e o ato de colecionar trabalhos em papel fora do Brasil e como isso estava sendo tratado como algo secundário dentro da arte e do colecionismo brasileiros. Nós temos no Museu de Arte de São Paulo e em Porto Alegre, Clubes da Gravura, mas que são exatamente pequenos grupos que se interessam por gravura e criam esse tipo de coisa como possibilidade de produção para aqueles artistas.

Uma coisa que era um hábito do artista moderno, que trabalhava no suporte tela, ou um escultor que também desenhava e fazia gravura, e isso foi impactante numa oficina como a Lithos, é que esse artista pintava telas; quando ele queria criar um múltiplo do trabalho dele, ele imprimia gravuras, necessariamente. Ele fazia séries de 150, 200 gravuras para cada imagem que ele gravava. O Cícero Dias chegava na Lithos e imprimia 150 gravuras de cada imagem. Isso foi uma coisa também questionada pela arte contemporânea, ela mudou esse processo. Isso foi também influenciado pela entrada muito forte da fotografia. Quer dizer não exatamente a entrada, porque ela já vinha atuando...

Quais foram os artistas que trabalharam com o CTP na Lithos?

Damasceno, Daniel Senise... O Tunga já havia procurado a Lithos querendo achar uma forma de reproduzir esse trabalho dele. Fizemos também o meu trabalho e agora o Ernesto Neto vai trabalhar também com o CTP. O Neto escreveu uma frase em um papel e nós escaneamos essa frase e fizemos o trabalho a partir dela.

Quer dizer, o Tunga chegou lá com um trabalho pronto, querendo reproduzi-lo. Agora é um momento em que o artista contemporâneo já fica sabendo da existência do CTP e começa a pensar: “O que eu posso fazer com isso?”. Porque, fazer um desenho numa matriz litográfica pode ser uma coisa que não tem nada a ver com o cara.

Não tem... E nisso há uma relação com o tempo que eu acho interessante. Antes, o processo de trabalho na Lithos se dava da seguinte forma: havia uma mesa de desenho, onde o artista vinha e ficava trabalhando. Hoje, o artista não tem condições de deixar seu estúdio para ficar na Lithos produzindo. Ele não tem tempo para isso. Não pode deixar o estúdio dele por muitas horas por dia e por dias consecutivos para desenhar uma gravura.

Com o CTP, o artista se sente livre dessa obrigação de ir lá, fazer um desenho, o desenho dar certo, aí, imprimir e ele aprovar essa prova de impressão. Esse é um processo que não faz parte mais da dinâmica da vida de um artista contemporâneo.

O trabalho do Neto teve uma questão interessante, porque ele é um escultor. Ele tem um filho chamado Lito, sempre quis fazer litografia, mas nunca havia feito exatamente por conta de uma falta de acesso à técnica. Nós fomos conversando, nos aproximando e então ele pegou uma palavra e um artigo, que são “a mente”, e transformou isso em frase.

Ficou uma coisa assim: “Mente a mente mente. Mente mente a mente mente. Mente mente mente a mente”. Quer dizer, um conceito sobre o corpo e a relação do corpo e mente, que é fundamento do trabalho dele como escultor. Através de um processo de transposição de suporte, a gente produziu um múltiplo gráfico dentro do conceito que ele usa para escultura.

É o exemplo do sujeito que lança mão de uma técnica, da mesma forma que poderia fazer com a fotografia.

E a litografia estava esquecida dentro dessas possibilidades técnicas que o artista poderia usar. Usando um termo dos anos sessenta: não estava inserida no contexto da arte contemporânea. E o processo de gravação da matriz em CTP traz essa possibilidade.

Qual é o nosso desafio hoje? É saber o quanto é possível sobrepor pontos do CTP para fazer a policromia. O Cildo Meireles fez isso.

Nós não queremos manipular a imagem do artista: Isso nos diferencia dos azes do *Photoshop*. Não tememos usar a ferramenta da computação gráfica. Simplesmente, a questão não é aplicar a ferramenta da computação gráfica a qualquer trabalho. A questão é usar essa ferramenta para viabilizar um processo de impressão. De que maneira, então, nós podemos trabalhar essa retícula que grava matrizes do CTP, abrindo e fechando essa retícula de modo que eu possa criar planos, como na fotografia?”. Através da definição dos grãos da fotografia, eu sei o que é primeiro plano, e eu sei o que é plano médio e o que é fundo. Uma vez que eu transponho isso para o CTP, também posso trabalhar com esse mesmo conceito. E, então, posso pensar em cor.

Esse pensamento se aproxima da água-tinta, técnica de gravação em metal, que trabalha com diferentes tonalidades de áreas, numa mesma impressão.

Pois é. Eu adoro aquela tonalidade da água-tinta. Quanto mais a gente aprende sobre o CTP, mais a gente cria possibilidades de trabalho. Mas, ao mesmo tempo, o CTP foi criado como um suporte da indústria gráfica. Ele vai até ali. A partir daquele ponto vem a criação a partir da técnica. O conceito é exatamente trabalhar o CTP como matriz de experimentação para a litografia; trazer isso para a arte contemporânea não simplesmente como forma de reprodutibilidade técnica de uma obra, mas como suporte de experimentação.

Como meio expressivo, plástico.

Exatamente. Aí vem a inserção da técnica na produção contemporânea que é a associação daquela aos conceitos desta.

Vocês trabalham apenas com a retícula estocástica? Já experimentaram outras retículas?

Já. O nome da retícula, na verdade, é “randômica”. A estocástica, como ficou conhecida, é apenas um tipo de retícula randômica. Depende da máquina de gravação da chapa de CTP. Cada máquina trabalha com um tipo de retícula randômica diferente. Além disso, cada uma trabalha com um tipo de processo de gravação diferente. Algumas com eletrostático, outras com um processo químico. Além disso, essas máquinas podem trabalhar também com a retícula convencional.

Na parte anterior ao processo de gravação, quais são os *softwares* utilizados para a preparação das imagens a serem gravadas em chapas de CTP?

São *softwares* que possam trabalhar com vetores. Depende do que a pessoa tenha preferência de trabalhar. A necessidade é a de gerar um arquivo com 600 dpi de resolução e que não seja fechado. Nós temos que abrir esse arquivo para podermos reticular a imagem.

Quando nós vamos trabalhar com o CTP, eu preciso receber esse arquivo com 300 dpi. Essa imagem deve ser igual ou maior que 30 x 20 cm. e deve estar em JPG ou em TIFF. Uma vez que nós recebemos essa imagem, nós fazemos um estudo de tonalidade, dos meio-tons dela. Nós a transformamos em preto e branco, a reticulamos inteira, para entender como vão funcionar os meio-tons na impressão. Uma vez que nós mandamos gravar o CTP, o birô faz o processo mecânico e eletrônico, digital, simplesmente. Se ela vai ter mais ou menos retícula, isso quem define somos nós.

O tipo de retícula escolhido exerce alguma influência no momento da impressão, na Marinoni?

Sim. Na minha foto, nós trabalhamos com um grão maior, na do Daniel, nós trabalhamos com um ponto finíssimo. Essas diferenças de pontos são trabalhadas antes de mandar para a impressão. Dependendo do trabalho do artista, ele pode encaminhar para um ou outro tipo de retícula.

Na história da arte, há um momento em que a gravura passa a ser usada pelo artista e tem um momento anterior a isso, no qual ela ainda não é usada. O momento em que ela passa a ser usada é justamente aquele em que o artista, seja ele pintor, ou escultor, começa a conceber a obra de arte como produto do fazer: ela passa a ser um resultado do processo do fazer. O artista moderno se volta à técnica, não mais como aquilo que vai executar o projeto elaborado anteriormente, mas como aquilo que gerará a obra, durante o processo de fatura desta. Na arte contemporânea, isso deixou de ser entendido dessa forma: O fazer deixa de ser o momento de gênese da obra e esta passa a ser realizada anteriormente, a partir de um projeto, uma idéia, um conceito. Por outro lado, a questão da técnica deixa de ser um meio expressivo do artista e passa a ser uma mídia, entre várias outras, alternativas.

A pintura, ainda se adapta a isso, mas a gravura passa a ser um pato feio, porque ela – a princípio – demanda, exige do artista esse domínio técnico. Quem vai se propor a fazer uma coisa dessas?

E aí entra um debate político também, e que eu acho muito interessante: Por que isso aconteceu de forma tão acentuada no Brasil? Porque fora do Brasil, na Europa, Ásia, nos Estados Unidos, e em alguns lugares da América Latina também, a gravura continuou.

Penso que isso se deu, primeiramente, porque nesses lugares você tem escolas, ou seja, o artista continuou tendo acesso a essa possibilidade. Você tem locais onde a gravura é produzida, museus e centros culturais especializados em gravura. Isso fomenta a possibilidade de produção dos artistas jovens que vão surgindo. Gera o chão, o colchão para o artista se sentir confortável para produzir dentro daquela técnica.

Há também a questão do investimento nesse tipo de manifestação, que nós não temos no Brasil.

Outra questão, mais analítica, é que o Brasil, como cultura, tende a assimilar a referência que vem de fora para produzir o seu trabalho. A informação que chega aqui, muitas vezes não chega de forma plena, de forma integral. Ela chega em fragmentos. Surge então

a produção contemporânea: “O artista está variando o suporte. Então gravura é cafona”. Não há uma questão plural no mercado brasileiro.

Anula-se, obrigatoriamente, o interesse em se fazer uma xilogravura, porque se está fazendo uma instalação, que está em um pólo oposto; ou a convivência dos dois é uma coisa enriquecedora?

Essa é uma questão por trás dessa experiência com o CTP: O fato de a Lithos ter adaptado a matriz de CTP a uma impressão litográfica, numa prensa do século XIX, é o que enriquece conceitual e plasticamente o trabalho.

E foi daí que surgiu a nossa união.

Eu fiz uma pergunta para o Guilherme, e que agora eu faço a você: qual o interesse em se imprimir numa prensa do século XIX, uma matriz gravada no computador? Ele me deu uma resposta técnica e plástica, dizendo que a impressão litográfica não é indireta, como a do off-set, na qual a imagem passa antes para o cauchú e, só então, é impressa no papel. Esse dado técnico providencia à prova uma vivacidade da imagem e da tinta muito maior. Qual seria o interesse conceitual nessa união?

A impressão litográfica e o desenvolvimento daquela prensa Marinoni – que não é uma prensa manual, mas uma prensa industrial – têm uma relação histórica com a humanidade. A litografia está ligada ao desenvolvimento do tipo móvel por Gutenberg. Eu já vi alguns registros sobre Gutenberg, que ele teria, de certo modo, inventado a palavra. Ele criou a possibilidade da divulgação da informação: você reproduzir essa informação numa velocidade suficiente para que a notícia de hoje esteja impressa amanhã e seja divulgada para a população; que sejam impressos obtidos a um custo menor e, consequentemente, mais acessíveis. A sociedade passa então a poder ler.

O maior desejo nesse conceito que eu coloco é que nós nos referimos ao final do século XIX e início do século XX: a humanidade passou pela revolução industrial, vive em plena consequência desse processo. Nessa época existia um conceito: aumentar a velocidade de produção, aumentar a velocidade de locomoção do ser humano. Os trens e as ferrovias já havia tido um enorme desenvolvimento; a imprensa vive uma incrível alavancada nessa época, também; surge a prensa industrial; surge o avião, o vôo mais famoso de Santos Dumont, com o 14-bis, e ele foi o inventor do avião, mesmo. Isso foi em 1904. A pren-

sa industrial é inventada no final do século XIX. Ela é operada por quatro técnicos e produzia 400 folhas impressas por dia, ou seja, de 50, passa-se a conseguir 400 impressões diárias. A própria mecânica de movimentação dela é uma mecânica de locomotiva. Ver essa prensa funcionando é perceber essa relação com o aumento da velocidade de produção.

Foi exatamente numa prensa litográfica cilíndrica que se descobriu a possibilidade do que viria a ser o off-set. O cara estava imprimindo e deixou de posicionar a folha: a matriz imprimiu no couro que circundava o cilindro. Quando ele passou uma outra folha, ela recebeu a impressão da matriz e daquilo que havia sido impresso no couro. Daí surge a idéia do off-set.

Tudo isso aconteceu em quarenta anos no máximo, desde o final do século XIX e o início do século XX. Surgem, então, as grandes gráficas e os jornais...

Nós damos um pulo de quase um século e vamos para 1996, com a criação do CTP e, na mesma época o conceito de rede: a comunicação através da internet, que torna a comunicação possível em tempo real em localizações geográficas distintas. Além de todas as questões sociais e políticas que a humanidade vive nesse fim de século XX: a globalização, neo-liberalismo, essa suposta idéia de que não existem mais fronteiras... Todos esses conceitos irão se relacionar com a arte. Principalmente a arte contemporânea partiu para um debate crítico dessas questões.

Então nós estamos usando um suporte que é da indústria gráfica atual, um suporte que trabalha com arquivo digital, grava num processo digital e, do outro lado, uma prensa, um equipamento de impressão que vem lá daquele momento do final do século XIX. É uma junção muito interessante, mas que carrega certo anacronismo, porque a gente produz numa velocidade que não é industrial.

É uma velocidade bem menor à da indústria gráfica atual, com a impressão off-set, mas bem maior comparada à impressão artesanal da gravura. É uma impressão que pode produzir 100 cópias em dez minutos. Numa tiragem artística, você vai produzir quantas cópias? Cem? Duzentas? Mil cópias já é uma tiragem imensa em termos artísticos.

Nós, na verdade, fazemos duzentas cópias em um dia inteiro de trabalho.

Para um processo de impressão de gravura isso é rapidíssimo. Em uma xilogravura impressa a mão, para os artistas que fazem uma impressão realmente artesanal, pode-se fazer apenas duas cópias em um dia. Aí sim, é um anacronismo no sentido de ser um contraste com os tempos de hoje.

Pensando-se na questão do Brasil, onde o fragmento de um discurso muitas vezes copiado é tomado como todo, o processo de produção da gravura, que possui essa questão artesanal, é rejeitado. O uso do CTP, porém, traz a possibilidade do cara não precisar ser artesanal. Se quiser, ele pode continuar a ser. Mas ele não precisa, obrigatoriamente, produzir artesanalmente aquela matriz.

Uma questão que o uso artístico da gravura trouxe foi: “Qual a genuinidade de uma obra que é reproduzida n vezes?”. Comparando com uma impressão mecânica de off-set, que não tem valor artístico nenhum, a impressão na prensa Marinoni traz essa genuinidade para esses trabalhos em CTP.

Uma coisa que levou certo tempo para ser acertado na conversa com a Lithos é que ela estava acostumada com essa produção de grande escala. Ela trabalhava com o artista moderno que era, por exemplo, um pintor que queria reproduzir 150 vezes uma determinada imagem. Desde o começo eu sinalizei a eles que não seria assim. Nós trabalhamos com uma tiragem de trinta gravuras, por aí. E já era um número legal.

É um número legal para uma xilo, mas para um CTP é muito baixo. Isso que eles devem ter achado estranho, não é?

Exatamente. Só que eu falei que a assimilação, hoje, do mercado, do colecionador e do próprio artista não acontece mais dessa forma. E isso é próprio da arte contemporânea.

A limitação artificial da cópia nasce com a necessidade de manter um valor naquele objeto. Eu me indago sobre o fato se estar fazendo uma limitação muito reduzida do potencial daquela técnica. Seria a mesma coisa de você, numa xilo, tirar apenas duas cópias.

Essa questão é trabalhada não apenas no Brasil. “Qual a validade de uma obra reproduzida duzentos e cinquenta vezes?”.

Isso talvez porque o cara vai querer cobrar o mesmo preço naquilo que ele colocaria num objeto único. Uma obra do Tunga, ou do Waltércio Caldas, por exemplo, você não tem dinheiro para comprar, da mesma forma que você não teria para comprar uma tela do Di Cavalcanti, que imprimiu na Lithos. Mas uma gravura dele você poderia comprar e ter na sua casa.

Eu concordo. Mas também concordo em você não produzir nesse mesmo formato, uma vez que o principal da arte contemporânea não é a operação da obra, mas sim a crítica, a problemática e o debate da obra. Você entende o que eu digo?

Sim. Isso é uma coisa que talvez, cada artista diga e pense uma coisa, mas eu acho que não precisava ser por aí. Você tem, por exemplo, o Vogler, que é um cara da nossa geração, que participou de um movimento de incentivar artistas contemporâneos jovens a produzir múltiplos. Uma tiragem de cem cópias para uma obra do Tunga, que é um artista conhecido mundialmente, talvez não seja muito.

Mas existe um cuidado excessivo nesse sentido, por parte do mercado de arte contemporânea. O Argan, crítico de arte italiano, fala sobre essa necessidade do mercado de estar sempre criando novas tendências, e, ao criar essas novas tendências, eliminar as anteriores. No Brasil, eu vejo uma voracidade nesse movimento absurda. Existe também, um interesse econômico por trás disso aí. Porque se você produz cinco ao invés de cem, você vende por mil vezes mais. E você está sempre dando uma exclusividade a uma obra, que acaba virando uma coisa de olhar para o próprio umbigo. Essa é uma crítica política que eu tenho ao artista jovem contemporâneo brasileiro. Existem artistas jovens no Brasil que estão interessados com a questão política, e eu não falo de política partidária, nem de arte engajada, ou panfletária. Eu falo de uma questão política. Nosso mundo ocidental é fundamentado na mente de Aristóteles que disse que o animal falante é um ser político. É dessa política que eu estou falando, e eu vejo o artista plástico brasileiro jovem voltado muito para ele mesmo e muito para o seu meio e pouco preocupado com a política.

Penso que não deve haver uma inviabilização da tiragem. Mas acho que essa tiragem não precisa operar sempre.

As artes gráficas se relacionam sempre com a indústria. Há a relação entre arte, técnica e série. A possibilidade de reprodução indefinida deve ser tratada com cuidado pelo artista e pela arte. E por quem compra essa imagem também, porque senão vira pôster. “Isso é obra?”. “Isso é um pôster da obra?”. “O quê é isso?”.

Se eu sou um artista e quero reproduzir duzentas vezes uma gravura minha, eu reproduzo.

Eu não estou fazendo uma crítica ao cara fazer trinta cópias de um CTP. Acho que como artista, ele pode fazer, numa monotipia, uma cópia só, ou fazer cem cópias de uma gravura. Serão trabalhos diferentes. Eu só acho que o cara não pode tomar essa decisão por conta de um preconceito, por medo de ser “moderno”.

Eu acho que o artista brasileiro deveria aprender a ser brasileiro antes de ser artista. Quem se dá muito bem é o cara que sabe jogar, sabe misturar de forma autêntica, que são o Hélio Oiticica, a Ligia Clark, o Ernesto Neto, que pegou meia-calça do Saara, com contas e lantejoulas que ele encontra por lá, e criou um escultura. Você percebe que o Neto é um artista brasileiro, que utiliza a questão conceitual, intelectual, que vem da Europa, da Alemanha e da França e também dos estados Unidos, toda a influência intelectual do ocidente; mas que assimila isso como processo, não como uma verdade absoluta.

Se o cara assimila um fragmento e o transforma em verdade, ele, estando preocupado em não fazer uma cópia, faz do seu trabalho uma cópia.

O artista contemporâneo que se destaca é aquele que é um mestre no que ele faz, que atinge um nível de riqueza na execução de uma técnica altíssimo, comparável ao da ciência. O jovem artista assimilou a primeira parte da história, “ah, eu não preciso dominar uma técnica para executar um trabalho”, mas para dar consistência a esse trabalho ele tem que se aprofundar em sua técnica. Isso está diferenciando quem é quem na arte contemporânea.

2º Encontro, 27/12/07

Gostaria que você falasse um pouco sobre a exposição “Alumínio Digital”, na Galeria Artur Fidalgo.

Acho que, na época do nosso primeiro encontro, essa exposição já havia sido idealizada e nós estávamos começando a dar uma forma a ela. Na verdade, esse projeto definiu-se durante o processo. A proposta era a de uma experimentação: levar àqueles artistas a possibilidade de produzir um trabalho em CTP e imprimi-lo em uma prensa litográfica. Essa idéia é o que une os dez diferentes trabalhos realizados. Desde o início, nós sabíamos que muita coisa iria surgir durante o processo. Exatamente por isso, nós não definimos um formato exato, um padrão qualquer. Nós tampouco implementamos um prazo para os trabalhos. Procuramos, ao contrário, estender até o extremo a possibilidade de experimentar. Isso significou imprimir até o dia da abertura da exposição.

Todos os artistas já trabalhavam com a galeria?

Alguns sim, outros não. Alguns já a conheciam mas aproximaram-se dela justamente naquele momento, como o Antonio Manuel e o Miguel Rio Branco, por exemplo.

Como foi o processo de apresentação desta proposta aos artistas?

O processo iniciou-se com uma aproximação com os artistas, visitando seus estúdios, apresentando-lhes a técnica, conversando sobre as experiências já realizadas e sobre as possibilidades encerradas por este sistema. Começávamos, então, a dar prosseguimento ao trabalho. Inicialmente, nos próprios estúdios dos artistas. Nós pesávamos em uma obra que pudesse ser impressa em uma matriz gravada no processo digital. Experimentávamos, criávamos possibilidades. Eu levava o resultado desenvolvido a partir dessa conversa para a Lithos e lá, nós partíamos para as provas de impressão.

Esse é um processo de experimentação que, a meu ver, contemporiza uma possibilidade de impressão, contemporiza uma técnica que tem a sua raiz na litografia. Ao mesmo tempo, acredito que este processo exerce um impacto sobre a litografia clássica. E como todo impacto, trata-se de uma força que em alguns momentos chega a ser contrária. Na Lithos, até que se chegue a uma prova satisfatória, são tiradas diversas provas, nas chamadas “folhas de coleta”. São como que provas de estado da impressão. Estas são reaproveitadas. Passam várias vezes na prensa e vão adquirindo variadas sobreposições. Conforme nós íamos imprimindo as provas de CTP, elas iam se sobrepondo às provas gravadas na litografia convencional. Vendo o contraste entre os dois sistemas, ressaltado naquela prova, eu percebi que, mais do que uma contemporização da litografia clássica, desenhada,

esse processo se contrapunha a ela, demandava sua independência, colocava-se como um processo de impressão autônomo.

Os artistas chegaram a ir na Lithos, a trabalhar lá?

Alguns foram, outros não. Isso não foi uma obrigatoriedade.

Como foi a apresentação desta técnica para os artistas?

A recepção deles foi muito boa. Houve de cara um interesse muito grande. De uma maneira geral, houve uma reação conjunta e individual comum a todos estes artistas: todos manifestaram o interesse e a necessidade da atualização do processo de impressão no Brasil.

As propostas dos trabalhos demandaram uma mistura de técnicas: usar a retícula gravada na prensa litográfica com a matriz digital e ainda usar a serigrafia e outras possibilidades técnicas para chegar ao trabalho desenvolvido pelo artista no seu estúdio.

Houve algum artista que nunca havia trabalhado com obras múltiplas, para o qual esta foi a primeira oportunidade?

Alguns já haviam tido uma experiência anterior em trabalhos impressos, em grande escala, inclusive. Alguns já haviam trabalhado com processos de impressão, com off-set, com litografia, com serigrafia... Outros, por serem muito jovens – ou mesmo quando mais experientes, devido ao tipo de suporte que se orientavam – nunca haviam tido a experiência de fazer um trabalho em série. Acredito que o Rafael Carneiro e o Gustavo Speridião nunca haviam realizado um trabalho múltiplo e tiveram justamente com o CTP, essa oportunidade. De qualquer, maneira, isso não foi uma condicionante para a qualidade do trabalho. Nenhum deles havia efetivamente experimentado esta técnica. Nem no Brasil, nem no exterior. A atualização que o CTP representa traz várias possibilidades que os artistas estavam buscando e não estavam encontrando. Pois eles olhavam para o que havia sido feito anteriormente e entendendo ou sentindo que não era exatamente aquilo que queriam.

Gustavo Speridião, embora tenha um trabalho extremamente gráfico, que eu saiba, nunca havia feito gravura. Teria sido, então, exatamente a informalidade técnica aberta pelo CTP que o proporcionou essa chance.

O processo com o Gustavo Speridião foi muito interessante porque ele apresenta uma referência gráfica muito forte no trabalho dele, inclusive uma referência aos russos no século XX, que tiveram uma importância enorme para as artes gráficas. Ele desejava realizar um trabalho estritamente gráfico e vibrou muito com essa possibilidade. Nós nos conhecemos antes de realizar o trabalho, trabalhamos bastante, juntos, discordamos em alguns momentos e acabamos chegando em um resultado muito bom, muito melhor do que o começo da nossa conversa.

Gostaria que você falasse rapidamente sobre a experiência de cada artista.

O Antonio Manuel entrou na exposição praticamente um mês antes da inauguração. Ele não trabalhava com a galeria. Nós já havíamos conversado antes, logo que eu cheguei na França, em 2005. Eu havia cuidado da montagem de uma exposição que ele realizou lá. Em novembro de 2007, quando nós o convidamos, ele tinha cinco dias para realizar o trabalho, pois iria viajar e só voltava uma semana antes da abertura da exposição. Nós trabalhamos direto em seu estúdio e chegamos ao resultado final. Este foi, a meu ver, o trabalho de cunho mais experimental. Ele é um artista que tem a improvisação como raiz. Nós trabalhávamos no seu estúdio, eu ia para a Lithos. Ali, nós imprimíamos algumas provas e, de volta ao seu atelier, ele experimentava novas possibilidades.

De alguns anos para cá, ele vem trabalhando com pintura. Mas seu trabalho escultórico, de instalação, lida com muros e buracos nestes muros. Antonio trouxe a idéia de uma pintura que ele não fez, a qual possuía um buraco, que nós reproduzimos nesta impressão. Suas telas têm pontos geométricos, quadrados e retângulos, que, de certa forma, flutuam nela. Porém, uma coisa que funciona na tela, não funcionará diretamente, ou imediatamente na impressão. Nós passamos alguns dias testando diversas possibilidades de composição, mexendo nas provas de impressão, testando, até que chegássemos ao resultado final.

Rafael Carneiro é um jovem de 24 anos. Ele vem realizando um trabalho em que pinta telas a partir de fotos de circuitos internos de edifícios comerciais. Usa essas imagens

como referências para suas pinturas. Naturalmente, ao pintar, ele coloca alguma expressão dele na tela. Revelou-se, então, no seu trabalho, um sentimento que permeou toda a exposição. Ele próprio teve um estranhamento no decorrer do trabalho, pois, ao gravar uma matriz diretamente a partir de uma imagem que já é digital, no caso, obtida a partir de um circuito interno de televisão, mantêm-se uma série de informações, de texturas, de granulações que são próprias do sistema em que a imagem foi gerada são passada diretamente para a impressão.

Estas informações eram plasmadas pelo gestual dele na tela. Quer dizer, aqui, a imagem “passa menos” pelo artista.

Exatamente. Acredito que o CTP agregou algo novo ao trabalho do Rafael Carneiro.

Seria interessante falar, agora, sobre o trabalho do Paulo Vivacqua. Vivacqua é um artista que vem da música, trabalha com escultura e com imagem. Embora lide com fotografia e tenha uma preocupação com enquadramento e com questões próprias desta mídia, ele tem, hoje, na verdade, um trabalho muito próximo da escultura. Nesta obra, Vivacqua utilizou uma fotografia tirada por ele de um monitor de televisão: uma cena de uma novela das oito da Rede Globo. Com uma câmera digital, ele fotografou um monitor de televisão. Nós transformamos aquela imagem em matriz digital, e imprimimos. Os efeitos que a cor luz produz no monitor de televisão foram mantidos nessa matriz. Este trabalho situa-se, assim, entre a cor pigmento e a cor luz.

O José Damasceno já havia utilizado o CTP como forma de reprodução de imagens, quando realizou a obra intitulada “O Elevador”. E mais uma vez, seu trabalho veio fortalecer a experimentação com esse processo. Ele veio com uma imagem para a qual já olhava há muito tempo. Era o reflexo de um espelho de uma tabacaria que ele freqüenta em Copacabana. A Joana Traub fez o registro fotográfico dessa imagem, que trazia, em si, dúzias de informações de cores. Reproduzi-las seria, não impossível, mas talvez inviável.

...iria contra o próprio princípio do CTP.

Pois é. Se fosse para reproduzi-las daquela forma, seria melhor fazer uma fotografia propriamente dita. Nós optamos, assim, por trabalhar sinteticamente, com poucas cores, dentro daquela limitação, de um modo semelhante, creio, à obra gráfica do Rauschenberg. Este artista cola imagens que têm tonalidades de cores próximas. Usa vizinhanças de cores interessantes, que fazem com que ele não tenha que se desdobrar em soluções técnicas absurdas.

Nós usamos o CTP como registro sólido da imagem e operamos em serigrafia com as camadas de cor que poderiam funcionar de acordo com o que ele apresentou.

O Waltercio Caldas foi o artista com o qual eu falei primeiro e foi o último trabalho a ser impresso. Ele tem uma grande experiência com impressão e é um artista que demanda uma precisão enorme de execução. Este foi, por consequência, um trabalho que exigiu muita precisão. Foi uma impressão muito sutil, muito delicada.

O trabalho do Vicente de Mello demandou também uma impressão extremamente delicada. Ele é um fotógrafo. Partiu de uma fotografia tirada por ele de um vitral de uma igreja na Alemanha. Havia uma luz que cruzava esse vitral. Nós pensamos em como imprimir aquela imagem de maneira não literal. Não queríamos reproduzi-la simplesmente em um papel branco. Uma pergunta recorrente a todo esse processo de produção foi: “o que é isso?”.

Experimentamos aplicar uma camada prateada por baixo e depois sobrepor a imagem por cima, mas não funcionou. Tentamos outros caminhos, também em vão. Assim, chegamos à impressão no papel vegetal, que traz de volta a transparência do vitral. Esse papel, porém, é extremamente sensível. Qualquer excesso de umidade o faz trabalhar. Na Marinoni, o papel é seguro por uma pinça e levado à impressão; na hora em que aquele papel era preso ali, ele era vincado. Nós tínhamos uma perda gigantesca, mas resolvemo-la trabalhando.

O interessante do trabalho do Miguel Rio Branco foi que ele já havia tentado imprimir em seda em algumas situações, em algumas cidades do mundo, e não tinha obtido nunca um resultado realmente satisfatório, o que foi possível desta vez. A impressão em tecidos abre novas possibilidades para esta técnica, de formato, inclusive.

Ele realizou a sobreposição de duas imagens. A do fundo pertence ao seu acervo pessoal. É um negativo marcado pela água. A outra é um negativo de vidro, grande, antigo, de fotografia aérea de reconhecimento, que pertence ao acervo da Lithos.

Desde o início, eu via as provas de coleta e pensava que nós tínhamos que fazer algo com elas, aproveitá-las de alguma maneira. Nessa exposição, nós separamos uma quantidade de papel para servir como coleta exclusiva daqueles trabalhos. São provas que não têm outras imagens senão às daqueles artistas. A idéia de sobrepor impressões, no trabalho do Miguel Rio Branco, surgiu, assim, a partir da observação de uma prova em que havia sua imagem havia sido sobreposta ao fundo vermelho da obra do Waltercio.

Eu não conhecia o Paulo Climachauska até então, e nós nos encontramos no momento de falar sobre o trabalho. Foi um processo completamente afinado. Cada passo levou ao próximo e nós chegamos ao resultado final.

Como foi a recepção da galeria e do público?

A galeria acreditou no projeto, o que foi muito legal. Ao apoiar um projeto desses, ela mostrou acreditar também na idéia. Pois para ela, assim como para o público, essa proposta era desconhecida. Em relação ao último, eu percebi, de fato, certo estranhamento. Para este também surgiu a questão do que era aquilo.

A experiência com essa exposição, a meu ver, só confirma a premência de se trabalhar, de atualizar os processos de arte impressos no Rio de Janeiro e no Brasil.

8.7

Entrevista com Thereza Miranda – Rio de Janeiro, 17/7/2007

Entrevista realizada no Ateliê Villa Venturoza, no dia 17 de julho de 2007. Estava também no ateliê a gravadora Bia Sasso, que, interpelada por Thereza, participa da entrevista.

Em conversa com o Guilherme Rodrigues da Lithos, ele contou que antes de terem essa oficina na Tijuca, eles tiveram um ateliê no Museu Histórico Nacional. Segundo ele, você conheceu esse atelier. Como foi isso?

De fato, eu conheci esse ateliê. Nessa época eu trabalhava com o arquiteto Henrique Mindlin, irmão do José Mindlin. Ele era um grande arquiteto, trabalhava aqui no Rio de Janeiro. Tinha um escritório de arquitetura aqui e era amigo do Genaro Rodrigues, pai do Guilherme.

Um dia, Genaro chegou lá no escritório e disse: “Dr. Henrique, eu quero que o senhor venha comigo. Eu preciso mostrar uma coisa ao senhor”. Aí nós fomos lá. Ele tinha um atelier pequeninho no Museu Histórico.

Você batia na parede e ela era oca. Ele pediu licença para derrubar aquela parede. Quando eles derrubaram, encontraram quatro pedras de uma grande litografia que mostra todo o centro antigo do Rio de Janeiro, com as casas todas pequenininhas gravadas.

O Henrique financiou a impressão daquelas pedras. O Genaro a fez e foi o maior sucesso no meio de arquitetura na época. Isso foi nos anos 70.

Você trabalhou nesse ateliê?

Não cheguei a trabalhar propriamente ali. Nesse tempo eu fazia gravura no MAM. Eu sou cria do MAM. Comecei lá em 1960. Antes, eu pintava. Depois que o meu filho menor foi para a escola, o Colégio Santo Inácio, eu passei a ter tempo. Nos momentos em que ele ficava no Santo Inácio, eu ia para o ateliê do MAM e trabalhava lá. Eu estudei lá durante dez anos.

Aqui no atelier, está pendurada uma gravura com a fotografia do Walter Marques. Infelizmente ele já faleceu. Foi com quem eu aprendi tudo na minha vida. Ele foi meu professor, foi professor de Bia Sasso. A Bia foi minha aluna no MAM também. O Walter era um professor extraordinário.

Eu vi a impressão desse mapa sendo feita, mas vi pouca coisa, porque eu trabalhava muito no escritório do Henrique.

Naquele tempo a arquitetura aqui no Rio estava passando por um desenvolvimento enorme. Para você ter uma idéia, naquela época, nós fizemos o Hotel Sheraton; um outro hotel, logo adiante, o Intercontinental; fizemos o Jornal do Brasil; a Globo... Era um escritório de muito movimento. Ele ocupava um andar inteiro do Edifício Avenida Central, que foi também feito por nós. Era tudo moderníssimo, feito com placas que já vinham prontas. Era uma arquitetura avançadíssima. O Henrique gostava muito de arte. A mulher dele, a Vera Mindlin, era gravadora e minha amiga. Daí veio o meu contato, não só com o Henrique, como também com o Genaro.

Eu não tinha tempo de acompanhar aquele trabalho no ateliê, porque eu trabalhava o dia inteiro. Depois, o Guilherme sucedeu o pai e tocou a oficina para frente. Eles eram, e ainda são, uma empresa familiar e tiveram que se virar para sustentar aquilo tudo. Eu acompanhei a transição deles para a casa na Tijuca, onde instalaram a prensa Marinoni, que é maravilhosa.

Há quinze dias atrás eu fiz uma litografia lá, por conta de uma encomenda que tive. Nós fizemos em uma chapa de alumínio, porque as pedras são cada vez mais raras. Como você não consegue pedras, acaba fazendo em alumínio. Essa já foi uma coisa bem mais avançada porque foi feita com retícula estocástica. Era uma foto que passamos para a chapa, por meios mecânicos, de uma maneira muito mais rápida do que antigamente, quando se tinha que desenhar tudo e preparar manualmente. Agora o processo é rapidíssimo. Eles têm um funcionário que trabalha em computação, que é ótimo. Fizemos como eu queria e foi muito rápido: em cinco dias fizemos tudo.

A gravura é um retrato de Maria Bethânia, com a Ana Basbaum, que é produtora dela, as duas filhinhas da Ana e a Dona Canô. Tínhamos de montar aquilo tudo para dar certo. Eram fotos diferentes, e, na computação, nós conseguimos montar. Conseguimos fazer a composição do jeito que eu queria e depois passamos diretamente para a chapa. Se eu fosse fazer aquilo em metal, iria levar uns dois meses. Na litografia foi rapidíssimo.

Na exposição da Lithos em São Paulo, eu vi um trabalho seu feito em parceria com eles. Quando começou essa parceria?

Na verdade, eu comecei a fazer litografia em São Paulo, no estúdio “Imago”, que era do Elcio Motta. Naquele tempo, a gravura dominava. O Elcio, então, telefonava e chamava para fazer uma gravura. Eu fiz muitas gravuras ali.

Nessa época eu ganhei o Prêmio de Viagem ao Exterior, no Salão Nacional de Arte moderna, em 1976. Na Imago, tínhamos um livro, uma bíblia da litografia. Chamava-se “*Tamarind Book*”. Era um livro feito pelo litógrafo americano Garo Antreasian, filho de armênios. O estúdio, no início, era em Los Angeles. Depois foi para a Universidade de Novo México - Albuquerque, onde está até hoje. Quando eu ganhei o prêmio, falei para a gravadora Renina Katz: “Eu vou escrever para o Antreasian e perguntar se posso trabalhar com ele”. A Renina disse: “Você está louca. Deixa de ser cara-de-pau. Ele nem vai te responder”. Eu disse: “Pode não responder, como pode responder”. Ele não só me respondeu como eu trabalhei com ele durante um ano, em Albuquerque – Novo México. Fiz muita litografia lá. Foi muito bom o que eu aprendi com ele. Foi uma experiência extraordinária.

Depois, voltei para São Paulo e ainda fiz muita litografia na Imago. Mas quando o Elcio faleceu, o estúdio foi morrendo junto. Hoje, só trabalham na base fotográfica. Só com computação. Mudou tudo. Eu não tive mais contato com eles depois que o Elcio morreu.

Com o Guilherme, eu fiz uma gravura do “Barão Vermelho” para um álbum com vários gravadores. Fizemos, depois, uma gravura para um álbum em que cada artista deveria trabalhar em cima de um filme específico. Às vezes ele me chama para fazer uma gravura lá. No tempo em que o Fernando Henrique era presidente, nós fizemos um outro álbum de gravuras com vários artistas.

O meu trabalho em gravura, durante muitos anos, era todo em cima de uma pesquisa sobre arquitetura. Eu tive a sorte na minha vida de trabalhar com duas pessoas que davam o maior valor à questão da memória, porque no Brasil as pessoas não dão valor a isso, elas destroem e não querem nem saber. Uma foi Henrique Mindlin e a outra, Aloísio Magalhães. Depois que Henrique faleceu, fui trabalhar no escritório do Aloísio, a PVDI. Ele tinha também um interesse enorme pela preservação da memória e me deu muita força também.

Nessa época trabalhava com uma grande galeria aqui no Rio, a Galeria Bonino, que ficava na Barata Ribeiro, em Copacabana. A dona da galeria era italiana, Giovanna Bonino. Era uma dama, uma mulher da maior educação, que conhecia Arte. Era um privilégio trabalhar com ela. Enquanto a Bonino existiu eu estive lá com ela. Depois que Giovanna

morreu, acabou. A galeria nem existe mais. O filho dela é professor da PUC. Ele manteve os contratos e depois fechou a galeria.

Como você vê o trabalho de uma oficina como a Lithos, que trabalha principalmente com artistas que não são gravadores?

O Guilherme é uma pessoa muito popular no meio dos artistas. Ele vai fazendo as pessoas produzirem com ele. Muita gente que não era propriamente gravador fez gravura com ele, Gerchman, Siron... E continuam.

E agora com essa técnica do CTP, ele pode chamar artistas que não desenham, artistas que podem pegar uma imagem diretamente de um arquivo no computador e transferir para a matriz litográfica.

Exatamente.

Eu vou fazer quarenta anos de PUC. Sempre na minha primeira aula com os alunos digo assim: “Isso aqui se chama lápis. Lápis é um instrumento de madeira que tem dentro uma grafite. É feito para nós aprendermos a desenhar”.

Eu não tenho nada contra a computação, mas acho que você precisa saber desenhar, saber que existe um lápis. Na PUC eu ensino gravura e ilustração. Muitas vezes os meus alunos apresentam um projeto já inteiramente pronto, que eles pegam no computador. Quando eles apresentam o projeto digo: “Não quero isso, não. Quero que você faça uma coisa sua, que *você* tenha criado”. Porque se você vai ser um designer, como você vai criar alguma coisa que te pediram? Você vai na computação? Aquilo já está feito, não vão aceitar. Vão acabar descobrindo que aquilo já estava feito. Você tem que aprender a criar. A Fayga Ostrower, que foi uma grande gravadora, tem um livro sobre criatividade que é uma maravilha, mostrando isso.

Um colega meu na PUC é Amador Perez, é, acredito eu, nosso maior desenhista. Os alunos adoram a aula do Amador e adoram a minha. Nossas aulas são lotadas, temos cinquenta alunos diferentes a cada semestre. Ele também luta por isso: você precisa aprender a desenhar; não pode usar apenas a computação.

Eu acho o computador um grande instrumento, mas você tem que ter uma base de desenho, senão é muito difícil, não é mesmo?

Você que é uma gravadora, como é o seu trabalho na Lithos?

Na verdade, depende do que ele propõe. No caso desses últimos álbuns houve um sorteio para saber quê temas cada gravador iria trabalhar. Eu caí com o Barão vermelho, então tive que criar alguma coisa sobre o Barão Vermelho.

Eu faço o meu projeto, e trabalho lá, com o auxílio técnico deles. Mas naquela época, fizemos na pedra, não foi feito nessa nova técnica que você está estudando...

O Guilherme tem uma irmã chamada Gláucia que tem uma sensibilidade para cor que é uma coisa fantástica. Ela descobre coisas... Nós tivemos de fazer uns cartazes sobre Alcântara, para a Fundação Roberto Marinho há anos atrás e eles queriam que fosse feito em lito. Eles fizeram milagres nessa impressão na Lithos, milagres. O Guilherme tem muito conhecimento e a irmã dele também. Ela, hoje em dia, está um pouco cansada e vive a maior parte do tempo em sua casa, em Lídice, perto de Mangaratiba.

Houve um problema muito grande com a gravura há um tempo atrás e isso foi ainda pior aqui no Brasil. Em qualquer lugar que você for, lá fora, você vê exposições de gravuras, mas aqui no Brasil, com as instalações, eles não querem nem mais saber de gravura. Não tem uma galeria no Rio de Janeiro que se interesse por gravura. Há quinze anos atrás eu voltei a pintar para poder sobreviver, porque senão você não sobrevive. O Glauco Rodrigues ainda era vivo e quando eu quis voltar a pintar ele disse: "Mas como você vai pintar nesse lugar? Não há espaço!" Eu digo: "Tem. A gente se vira". Eu pintava o quadro e ficava metade atravessada no corredor, e o quadro batia na janela... Mas fui tocando.

Os marchands que estão por aí e as marchands, porque são sobretudo mulheres, não sabem nem o que é gravura, não sabem distinguir uma litografia de uma gravura em metal, ou de uma xilogravura.

O Ferreira Gullar, que é muito combatido por esse pessoal da instalação fala sempre sobre isso. Mas um dia vai voltar, porque não tem razão de ser. Por que isso aqui? Na última vez que eu fui aos Estados Unidos, o MOMA estava ainda em Queens. A nova sede, em Manhattan, estava em obras. As exposições eram de gravuras e desenhos. Hoje em dia as pessoas não querem saber. Não dá para entender.

A Renina Katz, que é uma grande gravadora, me disse que parou de fazer lito porque não tinha mais onde fazê-lo. Ela fazia na Imago, agora ela faz apenas aquarela. É uma

pena, mas eu acho que, com os anos, isso vai mudar: o pessoal vai se conscientizar que isso está errado. É um marketing em cima de instalações que não abre espaço para mais ninguém. E sobretudo, porque as galerias são dominadas por pessoas que não entendem de arte, isso é o que eu acho pior. Elas só pegam quem está na crista da onda e na crista da onda estão estes. Depois que a Giovanna morreu, eu fiquei na minha, quem quiser comprar meus trabalhos, vá lá em casa, me telefone, nós marcamos. E assim eu vou vivendo. Nessa altura da minha vida, vou fazer oitenta anos, não vou ficar atrás dessas mulheres que não entendem nada de arte!

No ano passado foi uma mulher no meu ateliê, me telefonou: “eu gostaria muito de ver as suas pinturas”. “Pois não”. Entrou, olhou, eu tive aquela trabalhadeira: tira quadro de plástico-bolha, mostra aqueles quadros todos etc. Depois que acabou aquilo tudo, ela disse: “Bom, mas eu queria ângulos e retângulos”.

Você tem que ter uma paciência de Jó: Eu perdi uma tarde inteira. Depois que a mulher foi embora, ainda tive que embrulhar aquilo tudo de novo! A pessoa nem se dá ao trabalho de procurar saber como é o seu trabalho... Nós, aqui no ateliê, fazemos sempre um bazar na época de Natal. Eu disse: “Esse ano eu vou fazer ângulos e retângulos!!!”.

A prensa Marinoni, que eles têm lá, é uma prensa que faz não sei quantas cópias por minuto. No livro “Gravura Brasileira Contemporânea”, publicado pelo Sesc, do qual você participa, discute-se se o artista deve imprimir a própria gravura ou mandar para um impressor imprimir.

Eu gostaria de saber se você acha que haveria alguma diferença no valor de uma gravura impressa pelo artista, uma gravura impressa por um impressor e uma gravura impressa pela prensa Marinoni?

Acho que não há nenhuma diferença. Isso é a coisa mais normal, que existe. Conheci um rapaz na PUC, quando eu voltei de Londres, em 1975, que trabalhava no ateliê de gravura, fazia a limpeza, ajudava os alunos. Hoje ele é o maior impressor do Rio de Janeiro. Chama-se Agostinho Ribeiro. É um impressor maravilhoso, eu nunca vi coisa igual. Ele imprime para mim há muitos anos.

Depois que aconteceu essa parada, com a gravura, ele faz muito mais serigrafia do que gravura, porque o mercado foi fechando, fechando e ele teve que arrumar uma maneira de sobreviver. Agora, trabalha com serigrafia comercial também, realizando encomendas para empresas, etc. O ateliê dele fica em Vargem Pequena. Ele, hoje, ensina na ESDI, mas

foi da PUC durante anos. Agustinho é impressor de metal, serigrafia e xilogravura, não imprime lito.

A prensa dele é igual a essa minha. O Carlos Vergara comprou uma casa para ele em Santa Teresa para fazer seu ateliê. Encontrou lá uma prensa grande igual a minha. Ele me telefonou: “Pede ao Agustinho para vir aqui. Eu não sei que prensa é essa!”. Quando o Agustinho foi lá, era uma prensa igual a minha. Essa prensa foi fabricada em São Paulo, pela Topal, cujo dono chamava-se Diran. É uma prensa americana que o Diran copiou e vendeu algumas, inclusive uma para mim. O Vergara disse então para o Agustinho: “Leva essa prensa para o seu ateliê, quando eu precisar vou imprimir junto com você”. O Vergara faz muita serigrafia com o Agustinho.

Antigamente, quando chegava julho, você tinha encomendas das mais diversas firmas para realizar gravuras para o Natal. Você tinha que imprimir cinquenta, cem cópias de cada, e eu trabalhava o tempo todo junto com o Agustinho. No momento em que tinha aquela gravura que se chama BPI – “boa para imprimir” – você entregava para ele e ele fazia a edição. O gostoso da gravura é fazer uma gravura até ela ficar do jeito que você quer. Daí em diante, fazer uma tiragem, é uma coisa monótona. Lá fora, porém, uma tiragem de trinta, cinquenta cópias é feita toda de uma só vez. Aqui, como o mercado parou, você faz quatro e espera. Se você vendeu três, faz mais quatro... Você não vai entupir sua casa com gravuras que vão ficar ali paradas.

Essa impressão da Marinoni é como uma impressão de off-set, é uma impressão mecânica, mas eu acho que isso não diminui o valor da cópia. Acho que tem lugar para tudo.

Uma coisa que eu penso sobre a gravura hoje em dia é que ela está numa posição de contraste com a maneira como imagens são produzidas e veiculadas hoje em dia, em que essas coisas são feitas de modo quase imaterial. A gravura, por outro lado, envolve em seu fazer uma fisicalidade e, por vezes uma brutalidade material, incríveis para o mundo de hoje.

Há uns dois anos atrás teve um simpósio sobre gravura na PUC, para o qual foi um pessoal do Parque Laje, foi o Grilo... A discussão que houve lá foi justamente sobre isso. Fazia-se litografia ainda no Parque Laje, mas aquilo foi acabando e eles foram entrando de cabeça na computação.

Eu não tenho nada contra isso, mas uma coisa é gravura, outra coisa é você fazer um desenho no computador, depois emitir na sua copiadora cem cópias. É uma coisa toda mecânica, na qual você não meteu a mão. Onde você meteu a mão? Apenas no princípio, quando você desenhava ali no computador. E nem todo mundo tem aquela canetinha especial com a qual se desenha hoje em dia no computador. A pessoa, então, entra no Photoshop, faz aquilo ali e diz: “Quero cinquenta cópias”. E pronto! Acho que deveria ter outro nome, não poderia ser gravura.

Mas, mal ou bem, aquela informação está gravada ali no computador.

Só que “gravar”, para mim significa que você meteu a mão ali. É a tua mão. Ali no computador a tua mão não existe. O Amador Perez fez uns trabalhos e expôs nessa área. A partir de uns desenhos seus, seu irmão passou para o computador e depois eles imprimiam. São trabalhos chamados por ele de “tonergrafias”.

Eu acho que tem que dar outro nome, como esse dado pelo Amador. “Gravura” não pode ser.

Como foi que vocês montaram esse ateliê o Villa Venturoza?

Há oito anos atrás eu dirigia uma escola chamada Centro de Artes Calouste Gulbenkian. Foi a primeira vez na minha vida que trabalhei em serviço público. Tinha um amigo de infância que se tornou um político, o Renato Archer. Ele me disse: “Eu quero que você dirija essa escola”. Eu disse que não tinha tempo... E ele: “você tem que vir, por favor...”. “Só vou se puder levar a minha equipe do MAM”. Ele aceitou e eu fui. Nós criamos um ateliê de gravura ali. Levei para lá minha prensa, que ficava na minha casa. Liguei para Rizza Conde, que é xilogradora, e disse: “Rizza, dá um pulo aqui, nós queremos tanto fazer um ateliê aqui...” Ela topou. Ela é arquiteta, também. Nós pegamos umas duas salas, transformamos e fizemos um ateliê ótimo. Levamos também outra prensa, que é uma prensa histórica, foi da Edith Behring, quando Edith fundou o ateliê do MAM. Depois ela vendeu para a Bia Sasso. Nós levamos tudo para lá e fizemos um ateliê ótimo, enorme. O Roberto Tavares também foi da minha equipa do MAM e trabalhava também comigo no Calouste.

Eu liguei para a Maria Clara Machado, que foi minha amiga toda a vida e disse: “Aqui tem um teatro, nós precisamos de alguém de teatro aqui”. Ela mandou a Dadá Maia

e o Ernesto Piccolo, que formaram um grupo teatral no Calouste; ganharam todos os prêmios de teatro: Shell, Coca-Cola... Com meninos carentes que estudavam teatro no Calouste.

Uma pessoa que me ajudou muito no Calouste foi a Gisella Amaral. Gisella tinha uma ONG, chamada “Sorrio”, que formava cabeleireiros, cozinheiros...

Depois de oito anos, mudou o prefeito e eu disse: “Agora vou-me embora”. Telefonei para Gisella Amaral e disse: “Gisella, vem para cá uma pessoa que não tem nada a ver com educação, e eu estou me mandando”. O secretário de cultura que veio, eu o conhecia do meu tempo de jovem, tempo de Ipanema, do Zepelin. Era o Artur da Távola. A Gisela me disse: “Vamos procurar o Artur da Távola, que é meu amigo”. Nós fomos lá e a Dadá foi conosco.

Os pais da Dadá, na época da ditadura, moravam na Barra e poucos nessa época moravam lá. Eles acolheram o Artur da Távola na casa deles. Ele ficou muito tempo lá, escondido.

Quando nós chegamos, a Dadá, a Gisella e eu, o Artur da Távola foi muito amável e me disse: “Mas eu te conheço...”. “Ih, isso faz muito tempo, no Zepelin, você era jovem e eu também”. “O quê você quer”, perguntou ele. “Eu quero que a Dadá fique no meu lugar. Não sei se você lembra, mas a Dadá é filha do Ivan Maia e da Madalena...”. Ele ficou numa alegria e disse: “Faço o que você quiser, agora! Ela vai ser nomeada agora!”. E a Dadá continuou lá mais um ano, com o pessoal todo, seguindo aquele plano que nós havíamos feito. Depois, ela foi despedida por telefone, pelo secretário que entrou no lugar do Artur da Távola, o Macieira. Aí acabaram com o Calouste. É muito difícil você ter nessa área política, uma administração que continue a outra. Quem chega, destrói tudo.

A Rizza Conde, então, nos ajudou muito; levamos tudo para a “Villa Venturoza” e a Rizza construiu então o ateliê, onde trabalhamos há três anos. Isso aqui era uma garagem.

Construíram isso aqui muito rápido, não foi Bia?

Bia: Foi. Começaram as obras em janeiro, e depois do carnaval nós já estávamos aqui. Isso foi em 2000. Você me ligou no natal de 2000 para 2001.

A Thereza me ligou e disse: “É hoje!”.

Thereza: (Risos). Nós pegamos tudo. Você não faz idéia do que foi aquilo. Chovia! Agustinho pegou um primo dele que sabia mexer com máquinas. Nós desmontamos tudo do Calouste que era nosso, enfiamos numa Kombi que teve que fazer três viagens para trazer

tudo para cá! Isso porque, senão, a nova diretora do Calouste podia achar que aquilo tudo era da prefeitura e era tudo nosso, meu, da Bia, do Tavares...

Esse ateliê chama-se Villa Venturoza, porque é o nome do prédio. Isso aqui foi antigamente um prostíbulo. Anna Bella Geiger sempre fala que quando o pai dela veio para o Brasil, imigrando, quis alugar um quarto aqui, mas não pôde porque era um prostíbulo.

Como diz o Ferreira Gullar, esse ateliê são gravadores lutando para a gravura não morrer. É assim. A gravura é uma luta eterna.

8.8

Entrevista com Amador Perez – Rio de Janeiro, 13/08/2007

Você é conhecido no meio artístico como desenhista – um exímio desenhista. De um tempo para cá, porém, seu trabalho tem dialogado cada vez mais com a gravura. Como se dá sua relação com esta forma de expressão?

Meu desenho se assemelha muito à gravura, à *incisione*, como dizem os italianos: o ato de você gravar por meio da incisão, uma imagem, modificando a matéria da matriz. Meu desenho sempre foi gravado no papel. A gravura passou a existir devido à necessidade de reproduzir imagens. Grande parte do meu trabalho está relacionada à poética da imagem reproduzida, enormemente intensificada hoje em dia, na era da informática. A propagação das imagens e a informação contida nelas me seduzem muito. Há mais de trinta anos atrás, quando comecei a trabalhar com essas questões, ainda não tinha consciência disso; tinha apenas uma paixão imensa pela gravura e hoje ela existe no meu trabalho como continuidade do meu próprio desenho.

Como foi o começo do seu trabalho com a gravura?

No início da década de 70, cheguei a fazer gravura em metal, no MAM. Em 2001, conheci Agostinho Coradello, na PUC. Ele trabalhava com a Thereza Miranda. Estava lançando as notas dos alunos, com ela. Agostinho é um apaixonado pelo ofício da gravura, especialmente a gravura em metal, técnica na qual se iniciou, sob a orientação de Thereza. Ele já imprimiu xilogravura e faz serigrafia, mas seu forte é o metal.

Quando vi o Agostinho imprimindo fiquei boquiaberto. Pensei: “Vou voltar a fazer gravura” e ele começou a me provocar, me instigando a fazê-lo, mas, quando se trata de arte, a “besta-fera” se manifesta dentro de mim... e a vontade de trabalhar também!

No início de minha carreira, não tinha dinheiro para fazer gravura. Felizmente, sempre fui um sujeito muito disciplinado. Minha mãe me ensinou a ser assim, mas não havia como eu ter um ateliê de gravura, com todos aqueles materiais e também não queria trabalhar em um ateliê coletivo. Reduzi, então, meu elenco a duas coisas muito simples: o papel e o lápis. Mesmo que o papel importado fosse um pouco caro, com os formatos que trabalhava, uma folha dava para muitos desenhos. Durante anos, meu ateliê se reduziu a uma prancheta da Casa Mattos, “a amiga número um do estudante do Brasil!”. Tenho essa

prancheta até hoje. Ela se tornará a matriz de um trabalho inclusive, uma vez que, ao longo dos anos, foi gravada com marcas que estou considerando explorar.

Através do desenho, me propus a gravar imagens no papel, o que funciona ao contrário do processo off-set das reproduções, onde a película de tinta – de espessura muito fina – cobre a superfície do papel.

Ao decidir voltar a fazer gravura, o fiz, logicamente, com um sentido distinto daquele de quando era aluno do MAM. Conversei com Agostinho sobre um projeto que tinha guardado há muitos anos. Perguntei se ele se interessaria em começar uma parceria e a resposta foi um “sim”, imediato e sonoro!

Queria fazer gravura, mas sem tocar na chapa; Queria provar que, mesmo utilizando uma técnica tão manual quanto essa, podemos privilegiar a idéia mais do que o artesanato. Levei um layout do que pretendia fazer para saber se aquilo era possível ou não. Agostinho enlouqueceu: “Nós temos que fazer!”

Então pedimos permissão à PUC e trabalhamos no laboratório de gráfica do Departamento de Artes e Design, nos horários vagos. Mas precisava também de um parceiro que manipulasse digitalmente as imagens e assim, meu irmão – Lula Perez – entrou em campo. Lula já fazia meus catálogos, me apoiando tecnicamente. E também desenhou meu site. Ele, então, escaneou alguns desenhos meus. Estas imagens foram transpostas para a matriz de metal, gravadas na chapa através de uma técnica que Agostinho reinventou, uma variação da fotogravura.

À medida em que fui me aproximando da linguagem técnica da gravura em metal, comecei a trabalhar algumas questões específicas desta.

Em “Arte da Impressão” – uma referência ao Vermeer e seu célebre quadro intitulado “A arte da Pintura” – os desenhos a grafite são gravados em água-tinta e impressos em preto; outras cores são impressas em baixo relevo entintado; o bege é o verniz da serigrafia – uma alusão ao verniz utilizado para cobrir a pintura quando o artista considera a obra terminada.

Este e outros trabalhos foram expostos na mostra “Gabinete de Estampas”, no Solar Grandjean de Montigny, na PUC, em 2001. Nessa exposição, havia, além das gravuras e dos desenhos, os próprios postais que usei como referência para fazer os desenhos.

Apresentei um processo onde utilizei os meios mais atuais e os mais tradicionais de gravação de imagens, meios que me interessam muito, como forma gráfica e conceito.

Como parte da programação da exposição foi realizado o seminário “A Gravura na Era da Reprodutibilidade Eletrônica”, promovido pelo Departamento de Artes e Design,

com a participação de Fernando Cochiaralle, Carlos Martins, Paulo Sérgio Duarte, Rubem Grillo, Thereza Miranda; além de Rafael Cardoso, como organizador e eu, como mediador.

As gravuras foram produzidas entre 1999 e 2001 no ateliê da PUC e também no Centro de Arte Calouste Gulbenkian, espaço cedido generosamente pela Thereza Miranda, diretora do Calouste naquela época.

O Lula desenhou o folder na exposição que foi impresso em serigrafia. Foram 2.000 exemplares impressos no ateliê do Agostinho, que ainda estava em construção. Um trabalho hercúleo, uma experiência gratificante e enriquecedora!

Por que, ao se voltar para a gravura, você elegeu a gravura em metal e não a litografia, uma técnica, que, a meu ver, está mais relacionada com o desenho a grafite?

Penso que meu trabalho está mais próximo da gravura em metal e mesmo da xilo do que da litografia, porque propõe a inscrição da imagem no corpo do papel. É calcográfico e não planográfico. Alguns desenhos, faço literalmente sulcando, raspando, ferindo o papel; isto é, exaltando a materialidade da imagem, imagem esta que não está na matriz ou no papel, mas sim na mente. Quero dar corpo à idéia. Faço um desenho muito material, visceral. Mesmo que os resultados aparentem delicadeza – de fato, são delicados tanto quanto incisivos. São pequenos, mas não são miniaturas como muitos crêem, apenas trabalho reproduzindo a escala das referências que utilizo, na maioria das vezes, cartões postais que também são pequenos.

Com o desenvolvimento do trabalho com a tonergrafia, uma forma de impressão planográfica, essas questões, pelo contraste que geraram, ficaram mais claras para mim. O próprio grafite, suas numerações e gradações está muito mais próximo da calcografia do que da lito.

Como foi o início do trabalho com a tonergrafia?

Comecei este trabalho motivado pelo meu irmão a fazer algo que fosse mais acessível às pessoas em termos de mercado. Mas, quando nós começamos, aconteceu a mesma coisa que no meu trabalho com Agostinho: a idéia foi adquirindo uma dimensão ainda maior e tomando conta de mim, estendendo a proposta da gravura e do próprio desenho.

Simplificando, a tonergrafia é uma impressão a laser sobre papel. Mas tem toda uma lógica, uma história e um processo que nos levaram a esse conceito.

Meu trabalho problematiza as pinturas feitas em outras épocas a partir do ponto de vista da *reprodução dessas imagens*. Aqui, o desenho fica entre a imagem da obra original e a imagem reproduzida. Cria, junto com estas duas imagens, um triângulo.

Se a pessoa que está diante do desenho conhece a obra original, ou, se esta teve uma divulgação a ponto do espectador conhecê-la, este estabelece uma relação de memória visual, afetiva, e até de gosto pessoal, com aquela imagem. Portanto, com essa memória, a triangulação acontece.

Por outro lado, se o espectador não conhece a obra original, ou se nunca a viu reproduzida, terá, através do meu desenho, um conhecimento “original” daquela imagem; isto é, da percepção que eu tive dela a partir de sua reprodução em cartões postais, livros, revistas, etc.

Desenvolvi, desde pequeno, um grande afeto em relação a imagens reproduzidas, como cartões postais, figurinhas de álbum e cartõezinhos de igrejas. Nossas vidas estão permeadas desse tipo de imagens: fotos 3 x 4, carteiras de identidade, selos e cartões telefônicos. Muitas destas tornam-se objetos de fetiche, peças disputadas por colecionadores. Nosso mundo particular está lotado destas imagens. No meu caso, trabalho com reproduções de obras artísticas porque a arte é o meu mundo e o meu universo. Lembro-me de comprar, aos nove anos de idade, livrinhos de coleção de arte em feiras de livros que guar-do até hoje: Klee, Chagall, Kandinski...

A partir da década de 80, o encantamento por estas imagens reproduzidas me levou a trabalhar a minha relação com elas. Busquei uma ponte com a história e a filosofia da arte através destas reproduções – lembrando que só trabalho a partir das obras ou imagens que me afetam, isto é, que eu amo, e não aquelas oficiais da História da Arte. Agora, se esse conjunto de imagens com o qual eu tenho trabalhado significa uma forma de ver a arte, isto já indica uma escolha e um gosto pessoal.

Você vai perceber no meu trabalho uma predominância da arte clássica e romântica, isto é, de obras figurativas, relacionadas a questões humanistas. Alguns amigos e críticos de arte, bem como alguns alunos, pessoas que se interessam e discutem meu trabalho, me despertaram ainda mais para estas questões.

Por que, então, “tonergrafia”?

Em 2005, fiz uma exposição no Centro Cultural Cândido Mendes e queria um título para a mostra, mas estava com dificuldade de definir tecnicamente o trabalho. Termos como “arte digital”, “gravura digital”, não me serviam, porque eram muito genéricos. Conversando com o Lula, ele deu essa sacada: “toner-grafia”. Um termo que valorizava o

toner, ou seja, a matéria plástica utilizada na impressão, ampliando a discussão que proponho sobre a materialidade das reproduções das obras de arte.

Nos polípticos baseados em “A Alcoviteira” e “A Arte da Pintura”, de Vermeer, trabalhei com o que dizem os historiadores dois possíveis auto-retratos do artista holandês. Vermeer é um artista que admiro muitíssimo e sobre cuja história de vida existe muito pouca informação. Sua obra se resume a trinta e poucas peças.

Nesta série, parti de uma reprodução que encontrei no fascículo da coleção “Gênios da Pintura”. Coloquei um papel manteiga por cima, e fiz um desenho decalcado a grafite focalizando a figura do pintor e marcando as linhas de construção do quadro.



Lula escaneou e trabalhei esta imagem no computador. Assim como Agustinho Coradello foi o técnico de impressão das minhas gravuras, Lula Perez é o técnico que resolve as questões digitais das tonergrafias e de outros projetos meus. Ele é “minhas mãos” no momento de trabalhar as imagens no computador.

Sobreposta a esta imagem da pintura, há outra, linear, uma representação da figura do pintor, desenhada com uma linha “pixelada” que parece ter sido gerada como o *mouse*, ou com a caneta digital. Na verdade, foi feita de outra maneira. Tinha curtido durante anos a fio esta imagem e pensei: “essa imagem já está introjetada em mim”. Com os olhos fechados, apalpando a folha de papel, fiz uma série de desenhos, com caneta Bic, baseados naquela figura. Quando olhei o resultado, não acreditei: Eram muito semelhantes àquela reprodução ao original, inclusive em dimensões gráficas. Pedi ao Lula para escanear o melhor deles, “pixelando” a linha. Com isso, nós criamos a ilusão de que ela foi digitalmente construída, subvertendo um processo de percepção e construção da forma e da imagem.

Esse desenho, por sua vez, relaciona-se com a própria imagem da pintura escaneada e trabalhada digitalmente. Na série, vou articulando as cores da palheta do pintor, as

chamadas primárias e secundárias, opondo essa palheta às cores do sistema CMYK e RGB. Este é um exemplo de como penso o trabalho de tonergrafia.

As imagens visualizadas na tela do computador são uma coisa – são luminosas – ; impressas, já são outra. A tela do computador é uma janela incrível de visualização, mas somente no momento da impressão você percebe, com as veladuras do “toner”, a referência à obra original, a pintura que está guardada no museu, acessível à grande maioria das pessoas somente através de suas reproduções.

Houve alguma dificuldade inicial na impressão ou na composição de tais trabalhos?

O grande problema é a dependência de trabalhar em lojas copiadoras. Você está trabalhando com uma gráfica que tem uma demanda incrível: pessoas que se aboetam no balcão, que vão lá imprimir capas de CD, *folders*, etc. Você não tem um momento de tranquilidade para transmitir ao funcionário a idéia exata do seu trabalho. Às vezes você precisa acertar algumas coisas no momento da impressão e isso é impossível, porque a máquina está desregulada, ou o papel que você deseja está faltando no formato adequado... Mas nós acabamos ganhando a simpatia do pessoal da loja e eles se sentem parceiros do trabalho. Em todo caso, estamos procurando o apoio de empresas especializadas para desenvolver o projeto atual.

Outro aspecto que se destaca neste trabalho, e mesmo nas gravuras em metal feitas anteriormente em colaboração com Agostinho, é uma discussão que eles abrem acerca da autoria destas imagens. Como você vê esta questão?

Antigamente, na gravura, você tinha o autor da imagem, isto é, o artista, que se apoiava no trabalho do gravador e do impressor. É claro que temos nomes como Dürer, que era três em um. Dürer era um empresário, na verdade. Outros, como Goya, usavam a gravura como forma de panfletagem. Rembrandt elevou as técnicas de gravura em metal a um patamar artístico muito elevado. As utilizações da gravura, dentro da sua história, são as mais diversas, todas em função da reprodutibilidade da imagem. Qual é a razão de se fazer gravura, hoje?

As minhas gravuras e, atualmente, as tonergrafias, apresentam um procedimento técnico relacionam a tradição da *incisione* com as formas de reprodução industriais: a serigrafia, o off-set e os meios eletrônicos da informática. Nelas, sou o artista criador da ima-

gem. Um artista que pouco domina os meios da gravura, e tampouco a tecnologia digital – minha interface com o computador até hoje é meio complicada, não tenho muito prazer de ficar sentado ali, embora recentemente, estimulado pelo trabalho do Lula, tenha começado a me interessar.

Nesse processo, meu trabalho identifica a autoria dos artistas – que são meus pares em outras épocas, com os quais, ou com cujas obras me identifico – estabelecendo uma relação entre a idéia de passado e presente; projetando imagens e desejos para o futuro; tentando dialogar com os espectadores destes desenhos, gravuras e tonergrafias, a partir de componentes de obras que admiro e que me fazem refletir sobre arte: idéia, autoria, originalidade, subjetividade e poética; deslocando certos eixos de uma tradição; questionando o estatuto da obra e de sua reprodução numa era “pós-benjaminiana”.

Qual é a tiragem destes trabalhos? Houve alguma dificuldade mercadológica em se adaptar à multiplicidade da obra gráfica?

Inicialmente, esta tiragem era de 30 exemplares na gravura e de cem exemplares na tonergrafia, seguindo certo padrão ou lógica de mercado. Rapidamente, porém, nós percebemos que isso não faz sentido. Se for para democratizar, que usemos então o off-set, oferecendo o produto ao preço de um cartão-postal, por exemplo.

Passei a trabalhar com uma tiragem de cinco exemplares, o que valorizou as gravuras e as tonergrafias como produtos mercadológicos e obras de arte em si – obras que não objetivam (nem poderiam) rivalizar com as reproduções em massa veiculadas nos postais, livros, pôsteres, impressos e imprensa em geral. Trabalhar com essa questão já prefigura outro projeto, outra forma de ação, outra estratégia artística.

Na história da gravura há muitas variações sobre a utilização de uma tiragem e seus exemplares, assim como na história da arte há inumeráveis questões sobre autoria, propriedade e negociação da obra de arte.

Dentro deste questionamento, estou trabalhando as tonergrafias como peças únicas, como originais, apesar de suas matrizes serem digitais, colocando lado a lado, participando da mesma obra, uma imagem impressa a laser e um original desenhado, gravado ou pintado.

Como você vê a inserção de meios artesanais na produção de imagens tanto no meio de artes como no mercado publicitário?

Hoje em dia há uma “nova academia”, como costumo ironizar, um sistema de arte que envolve o mercado, dominando a arte atual ou contemporânea e supervalorizando determinados meios e tecnologias, estabelecendo fórmulas e gerando preconceitos em relação à utilização de instrumentos e suportes ditos tradicionais na arte. Os meios artesanais são rejeitados pela “sociedade do espetáculo”. Penso que o problema é a instituição de certos meios como passaporte para a contemporaneidade, como, por exemplo, a vídeo-arte, genialmente trabalhada por artistas da qualidade de um Bill Viola.

Se, por um lado, a arte moderna e a arte contemporânea conseguiram grandes puxadas de tapete, grandes aquisições; por outro lado, nós estamos, hoje, vivendo um momento muito complicado: o que nós, artistas, podemos fazer em relação a mercadores de arte com um nível cultural e intelectual tão baixo e uma visão mercadológica tão limitada e influenciável?

Há um tempo atrás foi veiculada uma campanha publicitária da Natura que utilizava a xilogravura como meio de produção de imagens que foram animadas através do computador. Nesta mesma época, no festival internacional de cinema do Rio, muitos “Micas” estavam sendo distribuídos e também eram ilustrados com essa e outras técnicas manuais. Agora, com as comemorações do octogésimo aniversário do Suassuna, também foram criadas muitas imagens publicitárias em xilogravura, ou pelo menos utilizando a linguagem da xilogravura. Nesses casos, está embutida a publicidade valorizando a questão artesanal na produção de imagens, num contexto em que a informática propiciou um afastamento dos instrumentos mais primários, como o lápis, a goiva, etc. Percebo, hoje, nas escolas de artes e design uma procura e um retorno aos chamados meios tradicionais de produção de imagens, reconceituados como técnica e revalorizados como linguagem, o que parece significar uma postura inteligente e positiva na cena artística e cultural contemporânea.

Em sua experiência como professor na ESDI e na PUC, como você vê a aceitação de meios “artesanais” de produção de imagens por parte de gerações já totalmente habituadas a desmaterialização própria das imagens – e demais informações – produzidas digitalmente?

Uma coisa da qual me orgulho muito foi um curso que iniciei há uns dez anos atrás, na PUC e que desenvolvo também na ESDI, com grande aceitação e entusiasmo por parte dos alunos, curso este que tem dado excelentes resultados ainda não explorados em toda a sua potencialidade por causa dos limites estabelecidos pelos currículos e sistemas de crédito vigentes. Desde que comecei a trabalhar na universidade, encontrei um contingente enorme de alunos interessados em trabalhar com o desenho e também com a ilustração. Propus, então, uma disciplina onde relaciono a história dos meios mecânicos de reprodução de imagens – a história da democratização dos saberes e difusão das imagens. Através de um trabalho de produção de desenhos ou ilustrações para veículos gráficos da área cultural artística, pesquisamos, de forma experimental, os princípios técnicos que originaram a clacografia (xilogravura e metal) e a planografia (serigrafia e litografia/off-set).

Os alunos estão relacionando os meios artesanais e digitais de geração e produção de imagens de forma prazerosa, lúdica e inteligente, com métodos e disciplinas próprios. O meio será utilizado de forma sofisticada se a idéia for sofisticada.

Acredito muito em Leonardo quando disse: “*Arte, cosa mentale*”. O espírito reside em nossa mente.