



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

VIS

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

VALDINEI BEZERRA DE SOUSA

“Duplo amadeirado” uma reflexão sobre o corpo gravado.

Brasília – DF

2015

Valdinei Bezerra de Sousa

“Duplo amadeirado” uma reflexão sobre o corpo gravado.

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas,
habilitação em bacharelado, do Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade
de Brasília.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Thérèse Hofmann Gatti

Brasília – DF

2015

VALDINEI BEZERRA DE SOUSA

“Duplo amadeirado” uma reflexão sobre o corpo gravado.

Trabalho apresentado ao Curso de Graduação em Artes Plásticas do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Thérèse Hofmann Gatti.
(IDA/UnB) – Orientadora

Prof^o. Me. Paulo Fernando Nisio
(IDA/UnB) – Membro

Prof^a. Dr^a. Luisa Günther
(IDA/UnB) – Membro

*“Limpeza com sujeira o equilíbrio dos dois
opostos, isso para mim é gravura.”*

BABINSKI, Maciel

AGRADECIMENTOS

E com imenso prazer que agradeço a meus pais por serem tão incríveis comigo e por me deixarem livre em minhas escolhas. A minhas irmãs pelos momentos de descontração e cumplicidade. A minha mãezinha (avó), por ser uma mulher a frente de seu tempo e por ter transformado a vida do seu neto em um mundo de possibilidades. A Bianca Brivarez por me aturar em todos os momentos e por sua paciência e seu carinho.

A meus amigos de sempre, por todo incentivo e sinceridade, por me ouvirem e pelas palavras verdadeiras. Obrigado, Pâmella Otanásio, por seu ponto de vista crítico e por compartilhar o início deste trabalho, a Gabriela Rocha por sua sinceridade e percepções sobre esta pesquisa, a Sayuri Kudo por compartilhar da mesma paixão pela xilogravura, agradeço a minha amiga Érica Barros por ser tão generosa comigo, a meu amigo Diones da Costa por estar sempre disposto a me ouvir.

Não posso esquecer de agradecer ao, Pedro Douglas, por suas palavras amigas e cheias de sabedoria. Adoraria poder compartilhar este momento com o irmão que dividi minha infância, adolescência, sonhos, brincadeiras e confidências.

Por fim, agradeço a meus professores que foram os maiores responsáveis por este trabalho se tornar realidade, foram muitos os incentivos ao longo de uma graduação cheia de descobertas e realizações. Agradeço, em especial a minha orientadora Thérèse Hofmann por sua cumplicidade e a Fernando Nisio por sua generosidade.

Muito obrigado!

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
SUMÁRIO	5
LISTA DE IMAGENS.....	6
INTRODUÇÃO	8
1. A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NA HISTÓRIA DA ARTE.....	10
2. A MATERIALIDADE DA XILOGRAVURA.....	14
2.1 A XILOGRAVURA COMO MEIO DE REPRESENTAÇÃO DO CORPO.....	17
3. METODOLOGIAS POÉTICAS EM ARTES PLÁSTICAS.....	25
CONCLUSÃO.....	37
REFÊRENCIAS BIBLIOGRAFICAS	38

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: Sitio arqueológico Cueva de las Manos. Santa Cruz. Argentina.....	11
IMAGEM 2: Akhaton e Nefertiti com seus filhos, c. 1345 a.C. Relevô em alto de pedra calcária, 32,5 x39 cm; Museu Egípcio, Staatliche Museem, Berlim.	12
IMAGEM 3: Vênus de Milo, c. 200 a.C. Mármore, altura 202cm; Louvre, Paris.....	13
IMAGEM 4: Goivas. Desenho a nanquim e xilogravura sobre papel.....	15
IMAGEM 5: Prensa vertical e tórculo. Desenho a nanquim sobre papel.....	16
IMAGEM 6: Xilogravura de veio e topo. Desenho a nanquim sobre papel.....	16
IMAGEM 7: Buril para xilogravura de topo. Desenho a nanquim sobre papel.....	17
IMAGEM 8: Albrecht Dürer (1471-1528) "A elevação de Santa Maria Madalena" Data: por volta de 1504/1505 Médio: xilogravura Galeria Nacional de Arte.	18
IMAGEM 9: World Destroyed by Water. Xilogravura de topo, Gustave Doré.....	19
IMAGEM 10: Anxiety. Xilogravura, dimensões 46,5 x 37,5. Edvard Munch, 1896. ..	20
IMAGEM 11: <i>The Widow I</i> (1921) Xilogravura, artista: Käthe Kollwitz.	21
IMAGEM 12: Mulheres Errantes, Lasar Segall, Xilogravura sobre papel 1920, Dimensões: 23,00 x 29,00cm.....	22
IMAGEM 13: Noturno, xilogravura impressa s/papel,. 24,5 x30,2l, Oswaldo Goeldi,	23
IMAGEM 14: "Incubo e Súcubo #2 (impressão parcial)", Marcelo Grassmann, 1953, São Paulo/SP, xilogravura sobre papel, 42,2 x 35 cm.	24
IMAGEM 15: "A criação: Adão e Eva", xilogravura, Gilvan Samico.	25
IMAGEM 16: Matriz de Jacarandá.	26
IMAGEM 17: Imagens para a gravação. Gravura em baixo relevo. Valdinei Bezerra, 2015.	27
IMAGEM 18: Registro de madeira de topo, pau-pereira.	28
IMAGEM 19: Willow," 49 5/8" x 38 5/8", relief print, 2011.Brayan Nach Gill, xilogravura.....	29
IMAGEM 20: FUNDAÇÕES. Pilha de papel impresso, dimensões variáveis. Miler Lagos, 2007.....	30
IMAGEM 21: <i>Duplo Amadeirado</i> . Matrizes de alternativas, Valdinei Bezerra 2014- 2015.	31
IMAGEM 22. Corpo gravado. Valdinei Bezerra, 2015.....	32
IMAGEM 23: Registro da matriz. Valdinei Bezerra, 2015.....	33

IMAGEM 24: Duplo amadeirado. Valdinei Bezerra, 2015.	34
IMAGEM 25: Detalhe da xilogravura Duplo amadeirado.	35

INTRODUÇÃO

O Presente trabalho traz uma trajetória sobre o processo de criação ao longo do curso de Artes Plásticas, Bacharelado, no Departamento de Artes Visuais – VIS, da Universidade de Brasília, no qual tive grandes vivências no campo de produção prática e teórica em Artes.

Sempre tive como motivação em meus trabalhos a xilogravura, buscando a madeira como elemento presente e visual. Desta maneira, ao decorrer dos semestres, o campo das representações figurativas dentro da xilogravura foram se modificando e dando visibilidade à materialidade da madeira. Assim, como mencionado por Anico Herskovits, “a madeira tem vida e cabe ao artista deixar que ela se expresse”. Sendo assim, o que me motivou a desenvolver esta pesquisa e o seu processo de criação com a xilogravura foi a busca pela materialidade “viva” da madeira.

Na disciplina de Ateliê 2, ministrada pelo professor Gê Orthof, o processo de reflexão sobre a produção artística ganhou novas indagações. Vários devaneios invadiram meus pensamentos diante dos anéis de crescimento da madeira, questionamentos sobre cada momento daquele organismo que agora dava lugar ao objeto denominado matriz, cada anel mostrando um período, um espaço temporal que me levavam a uma reflexão sobre aquela matéria física que se apresenta diante de mim em pedaços. De sua matéria restou lascas de madeiras, carvão e cinzas, mas diante de minha presença restam fragmentos os quais me motivam a buscar no processo de impressão evidenciar seus vividos veios.

Assim, no decorrer da pesquisa sobre o corpo que mais tarde vem a se tornar xilogravura (corpo gravado), e a real importância da sua representação. Através de levantamento bibliográfico e estudo de obras associadas ao meu processo de produção, pretendo chegar a uma aceitação da forma que se mostra dentro da matriz xilográfica, que se multiplica diante do processo impressão. Buscando apresentar neste trabalho minha concepção sobre a materialidade “viva” da madeira e associá-la à representação corpórea humana. Com o intuito de atingir o objetivo apresentado, esta pesquisa será dividida em três sessões mais a conclusão e seguirá o seguinte escopo.

Na primeira parte deste trabalho, será apresentado o corpo dentro da história da arte, em uma linha cronológica com início na Pré-História e um breve percurso

sobre as civilizações antigas, como Egito e Grécia, trazendo como questionamento o formato da exposição da figura humana associado ao processo de reconhecimento do observador.

No capítulo II, serão abordadas as definições técnicas da xilogravura, seguida de histórias de xilogravadores atreladas ao processo de apresentação da figura humana, tendo como ponto de partida a gravura Renascentista alemã de Albrecht Dürer.

Na terceira parte, será explorado a metodologia utilizada nesta pesquisa poética através da técnica de xilogravura, meio de produção que se inicia na prática com uso de matrizes de madeira. Serão colocados os questionamentos sobre os procedimentos metodológicos que fizeram repensar a materialidades do trabalho associado ao corpo físico carnal. E, por fim, a quarta seção apresentará a conclusão desta pesquisa, trazendo os desdobramentos do processo poético como resposta para a materialidade da madeira.

1. A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NA HISTÓRIA DA ARTE

O Corpo é um elemento carnal e de grande desejo, que ao longo da história da arte foi idealizado, desconstruído, resignificado, fragmentado e conceituado por inúmeros artistas e até hoje, na arte contemporânea, é motivo de diálogo e discussão, mas, primeiramente, observa-se a definição do corpo a partir do dicionário Aurélio:

1 Tudo o que ocupa espaço e constitui unidade orgânica ou inorgânica. 2 O que constitui o ser animal (vivo ou morto).3 Cadáver.4 Tronco humano. 6 Parte principal ou central de certos objetos...8 Classe de indivíduos da mesma profissão...13 Consistência, grossura... 14 Densidade. (AURÉLIO, 2008-2015, online)

Como observado no verbete da palavra “corpo”, há uma infinidade de significados dentre eles, o que mais motivou a este trabalho é a descrição do item 1, pois traz uma abertura de discussão sobre o corpo, ampliando esta matéria física às mais diversas espécies vivas e possibilitando diferentes interpretações.

Segundo José A. Gaiarsa, em seu livro *O que é o Corpo?*, “corpo é um conjunto de estruturas e funções das mais sutis e complexas.” Outra explicação do escritor sobre essa matéria física considera que o corpo é o que se mostra diante de um indivíduo. (GAIARSA, 2002)

Há vários conceitos sobre o corpo, as descritas nesta pesquisa colocam em indagação a importância estética dessa forma física, mas ao longo da história da humanidade é perceptível esse diálogo através de representações dentro de diversas linguagens artísticas. Assim afirmado por Beatriz Ferreira Pires, as Artes Visuais em particular se apropriaram do corpo como objeto de inspiração e de pesquisa e têm ganhado diversas conotações inimagináveis. Portanto, o corpo desde os primórdios da humanidade foi um elemento de questionamento e de grande motivação, estudo e adoração dentro das Artes Visuais.

As primeiras representações imagéticas são denominadas, segundo Ernst Hans Gombrich, dos povos “primitivos”, esse que ele denomina como “povos que eram mais próximos do estado em que, num dado momento, emergiu a humanidade”. O rastro da figura humana da presença física “carnal” do homem pré-histórico já se colocava através do fragmento do indivíduo como elemento de identidade, dos quais, para Gombrich, a imagem tinha uma funcionalidade. (Gombrich,2001).



IMAGEM 1: Sitio arqueológico Cueva de las Manos. Santa Cruz. Argentina.

Fonte: <http://www.cuevadelasmanos.org/> 2012

As mãos que foram impressas sobre a superfície das cavernas que mais tarde foi denominada como *mão em negativo* traz, segundo Bronowski, sem inequívocos, a ideia de “esta é minha. Eu sou o homem”, trazendo o pensamento de pertencimento do homem àquele espaço temporal (época), (BRONOWSKI,1992). As Vênus pré-históricas trazem a concepção da figura feminina idealizada associada à fertilidade e envolta de misticismos.

Não é o padrão de capacidade artística desses artistas que difere dos nossos, mas as suas ideias. É importante entender desses artífices que define dos nossos, mas as suas ideias. É importante entender isso desde o princípio, pois a história da arte, em seu todo, não é uma história de progresso na proficiência técnica, mas uma história de ideia, concepções e necessidades em permanente evolução. (GOMBRICH, 2001, p. 40)

Esses ideais corporais se modificaram ao longo da história da arte, contudo se utiliza da citação do Gombrich para justificar esta pesquisa, pois não se busca citar uma evolução da representação do corpo, mas os diferentes pensamentos sobre a matéria humana em uma linha cronológica em que esse processo técnico não pode ser colocado como um avanço artístico, porém como uma historia de concepções de imagens que estão atreladas ao seu contexto sociocultural.

A funcionalidade e objetividade das representações corporais também foram predominantes na civilização Egípcia. Veremos que, naquela sociedade, a arte, a ciência e a magia se desenvolveram juntas. Todas as três se debruçaram sobre o mesmo objeto: o corpo humano. (PIRES, 2005, p.26) Como mencionado por Pires, a

civilização do Egito antigo teve como grande prestígio a figura humana, mas esses símbolos pictóricos eram estilizados, preservando a clareza das obras.



IMAGEM 2: Akhaton e Nefertiti com seus filhos, c. 1345 a.C. Relevô em alto de pedra calcária, 32,5 x39 cm; Museu Egípcio, Staatliche Museem, Berlim.

Fonte: GOMBRICH, 2001, p. 67

Os egípcios acreditavam que apenas preservar o corpo não era o bastante, mas que, se uma fiel imagem do rei fosse preservada, não havia a menor dúvida de que ele continuaria vivendo para sempre. (GOMBRICH, 2001, p. 58) A representação física tem um duplo com o misticismo, suas crenças vão motivar o desenvolvimento de linguagens como pintura e escultura para a preservação desse corpo desencarnado. A escultura cria o *duplo* do indivíduo, e é esse *duplo* que, colocado ao longo do corpo mumificado, irá, ao identificá-lo, assegurar-lhe a imortalidade. (PIRES, 2005, p.26)



IMAGEM 3: Vênus de Milo, c. 200 a.C. Mármore, altura 202cm; Louvre, Paris.

As civilizações que seguiram dentro do contexto artístico, como o da Grécia Antiga, tinham o ideal de beleza intimamente associado a sua produção artística, a “arte em contraposição ao corpo idealizado expresso no nu” (MASTESCO, 2009, p.7), segundo Viviane Mastesco, o nu foi criando em um momento onde a imagem do corpo era pensada e ligada a questões de representações físicas idealizadas, definindo estereótipos ligados à idealização do belo. “O corpo belo e nu não é dádiva da natureza, ao contrário, é uma conquista da civilização.” (MASTESCO, 2009, p.7-8).

Os gregos romperam os rígidos tabus do primitivo estilo oriental e empreenderam uma viagem de descobertas cada vez maior de características obtidas através da observação. Mas suas obras nunca se parecem com espelhos onde se refletem todos os recantos, ainda os mais insólitos, da natureza. Eles ostentam sempre o cunho do intelecto que as criou. (GOMBRICH, 2001, p. 40)

Como supracitado, os Gregos trouxeram novas características na sua produção artística e Roma teve como base referencial de sua criação as representações escultóricas do período Helenístico, resgatando os conceitos e adaptaram a suas necessidades. “O Império Romano, com o advento da religião cristã, a relação do indicou com o corpo sobre uma total alteração de valores [...] O cristianismo inverte esses valores e deposita no corpo a responsabilidade pelo

espírito”. (PIRES, 2005, p.34). O corpo se torna recipiente da alma, dessa forma, como citado por Pires, não cabe à imagem ser semelhante à realidade, porque todos são iguais aos olhos de Deus.

Esta percepção vai se dissipar pela Idade Média, que traz um distanciamento com a imagem realista, pois, como mencionado por Anico Herskovits, as imagens não visavam o valor estético, porque se tratavam de documentos de fé. Fazendo uso do figurativo nas pinturas com o intuito de descrever passagens bíblicas. Nesse período, ainda segundo a autora, têm-se o surgimento da Xilogravura no Ocidente atrelada a imagens que retratavam passagens bíblicas em livros manuscritos. O corpo santificado se torna gravado e multiplicável, possibilitando a dissipação das imagens de santos, “documentos de fé que evoluíram da inscrição de pequenos textos contendo o nome do santo e alguma indicação de prece”. (HERSKOVITS 1986, p.99).

2. A MATERIALIDADE DA XILOGRAVURA

O trabalho “duplo amadeirado” é composto por xilogravuras, técnicas denominadas das “artes gráficas”. Segundo Ralph Mayer, o termo artes gráficas concebe “processo de produção de múltiplas reproduções em papel ou outros suportes, em edições limitadas e onde todo trabalho, ou quase todo, é realizado pelo artista que o criou. As impressões podem ser feitas em preto-branco ou em cores, e cada cópia individual é numerada pelo artista à lápis na margem inferior”.(MAYER, 1999).

Se nos detivermos ao conceito da palavra gravura, deparamo-nos com o verbete do dicionário (AURÉLIO, 2008-2015), que determina que gravura é onde produz imagens sobre uma superfície, por meio de incisões, visando a reprodução dessas imagens sobre o papel ou outra base. Os materiais utilizados para a gravura geram nomenclaturas diversas que se relacionaram com o processo de manufatura da matriz. A xilogravura se determina em uma técnica de gravura em alto relevo, com o uso de madeira como base para o processo de gravação.

Antonio Costela, em seu livro *Xilogravura manual prático*, determina etimologicamente Xilogravura como uma palavra composta pelos termos gregos “xylon”, madeira, e “grphein”, escrever. Xilogravura consiste em um relevo sobre madeira, ou seja, utiliza-se uma matriz de madeira plana no qual se faz entalhes na

superfície com ferramentas de corte, tais como facas, formões, estiletes e goivas (ferramentas de metal que têm o formato de U e de V).

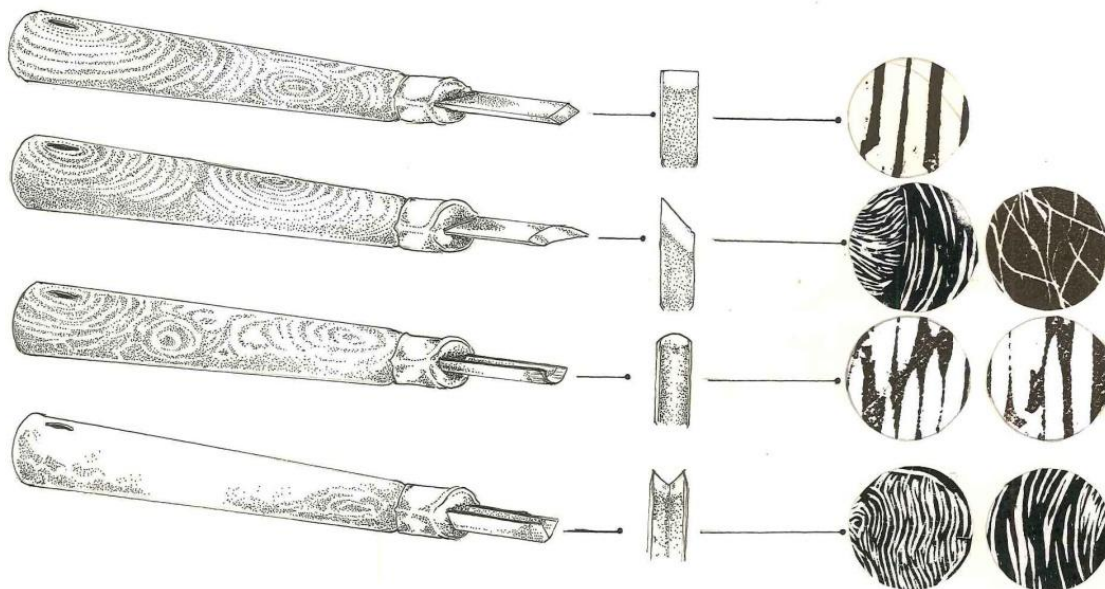


IMAGEM 4: Goivas. Desenho a nanquim e xilogravura sobre papel.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A matriz de madeira pode ser vista com uma placa negra que, a partir das goivas, tem o processo de entalhe através do corte, forma as áreas brancas em que, se não retirada, tem-se as áreas escuras, denominadas como alto relevo. Esta parte do relevo é entintada com um rolo com tinta a base de óleo de consistência mais pegajosa ou tinta a base d'água, geralmente mais fluida. O propósito do rolo é deixar uma camada homogênea sobre a superfície da matriz, após o processo de entintar é colocada uma folha de papel sobre a matriz. Para fazer a impressão manualmente se utiliza uma colher de pau ou baren¹, a partir da fricção da colher sobre a folha de papel, a imagem invertida é gerada no papel. O processo pode ser realizado mecanicamente com uma prensa vertical ou torculo (imagem 5), porém as matrizes de madeira têm de ter uma superfície uniforme.

¹ Espécie de tampão plano de uns 13 cm, feito de corda e cânhamo, discos de cartão e uma superfície muito fina formada por folha de bambu. (CATAFAL, OLIVA, 2003, p.46)

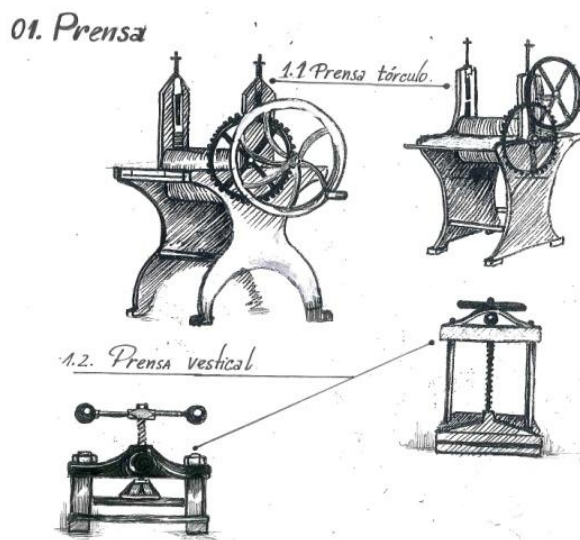


IMAGEM 5: Prensa vertical e tórculo. Desenho a nanquim sobre papel.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A xilogravura é dividida em dois tipos: a de fibra (veio ou fio) e a de contrafibra ou contrafio (topo). Na xilogravura de fibra, a madeira é cortada na direção do veio do tronco, ou seja, no sentido da fibra longitudinal. Já na xilogravura de topo (contrafibra), a madeira é cortada no sentido transversal, no formato do tronco.

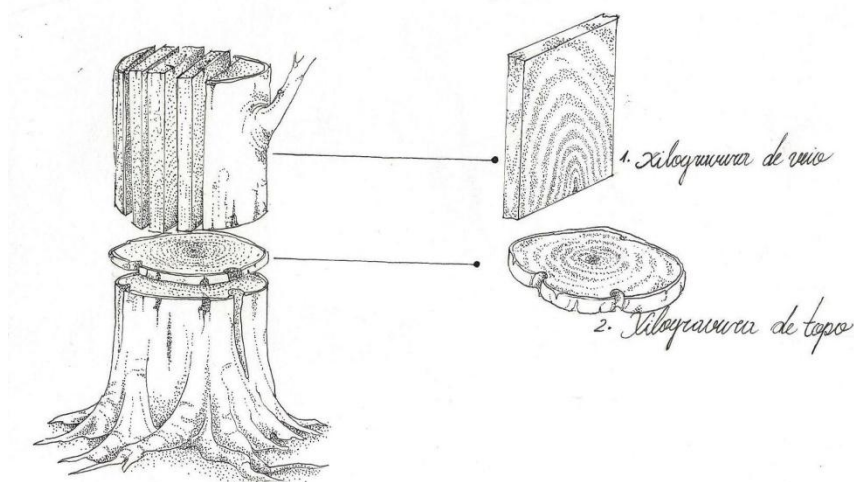


IMAGEM 6: Xilogravura de veio e topo. Desenho a nanquim sobre papel.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Na xilogravura de topo, há a possibilidade de um maior detalhamento por meio da ferramenta buril (imagem 7), pois proporciona trabalhos com finas linhas e

nuances de cinzas devido à sobreposição de cortes. Esta ferramenta e de maior resistência tem o formato triangular com comprimento máximo de 12 cm e com o cabo em formato de cogumelo (CATAFAL, OLIVA. 2003.)

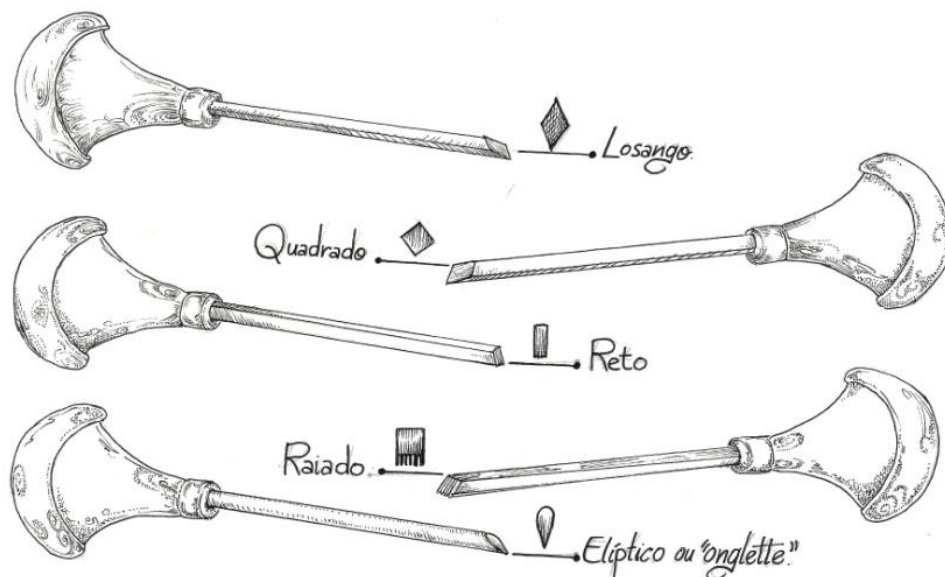


IMAGEM 7: Buril para xilogravura de topo. Desenho a nanquim sobre papel.

Fonte: Elaborada pelo autor.

2.1A XILOGRAVURA COMO MEIO DE REPRESENTAÇÃO DO CORPO

A xilogravura esteve presente dentro do século XVI com um dos maiores nomes do Renascimento Alemão, Albrecht Dürer (1471-1528), que traz a gravura com uma valoração artística. O Renascimento “retoma o interesse pelo passado clássico”, fazendo alusão ao ideal da beleza corporal greco-romana em retorno ao questionamento da representação figurativa em oposição à Idade Média. O Renascimento é marcado pela redescoberta da forma de evidenciar o humano de acordo com os conhecimentos anatômicos “o homem como elemento central e seu corpo sujeito à observação e à dissecação”. (VELOSO, 1998, p. 19).



IMAGEM 8: Albrecht Dürer (1471-1528) "A elevação de Santa Maria Madalena" Data: por volta de 1504/1505 Médio: xilogravura Galeria Nacional de Arte.

Fonte: <http://www.nga.gov/content/ngaweb.html>

Dürer utilizava também a gravura como meio de expor os temas comuns da idade média e do cristianismo, como passagens bíblicas desenhadas e gravadas, como a série “*O Apocalipse*” (1496-8) ou mesmo a peregrinação de santos dentro de sua afirmação religiosa. A elevação de *Santa Maria Madalena*, que retrata a transição do corpo carnal para o corpo espiritual, também traz um referencial grego que é expresso através do nu feminino podendo fazer analogia com o mito clássico da Vênus grega ou com a pintura “*O nascimento da Vênus*” (1485), de Sandro Botticelli (1444-1510), como uma passagem de renascimento da figura humana.

De acordo com Herskovits (1986), por um determinado tempo, a xilogravura esteve em desuso, mas Gustave Doré (1832-1883) resgata essa técnica com o uso da xilogravura de topo, que proporcionou um melhor detalhamento da figura humana, com traços mais finos e linhas delicadas. Na gravura *World Destroyed by Water* (mundo destruído pela água), há referência a uma passagem bíblica do Gênesis. Em uma leitura visual, é perceptível a contorção dos corpos representados

em diversas fases da vida, da infância à velhice, demonstrando com vigor e a força dos corpos tentando sobreviver diante de inundação, além do apreço realista criando dentro da obra, a partir de proporção anatômica e gestualismo empregado no desenho da figura humana.



THE WORLD DESTROYED BY WATER

And the Lord said, I will destroy man whom I have created from the face of the earth; both man, and beast, and the creeping thing, and the fowls of the air; for it repenteth me that I have made them... (Genesis 6:7) (7:19)

IMAGEM 9: World Destroyed by Water. Xilogravura de topo, Gustave Doré.

Segundo Herskovits, a xilogravura tem um novo resgate dentro das artes plásticas no século XIX, devido à chegada das gravuras japonesas no continente Europeu, artistas como Valotton, na França, Gouguin, no Tathiti e Munch, na Noruega, foram os primeiros artistas modernos a fazerem experiências com a xilogravura. Dos artistas citados, Edvard Munch (1863-1944) foi um dos artistas que mais trabalhou a materialidade da madeira como recurso de expressão visual, associado a retratos de figura humana. (HERSKOVITS, 1986).

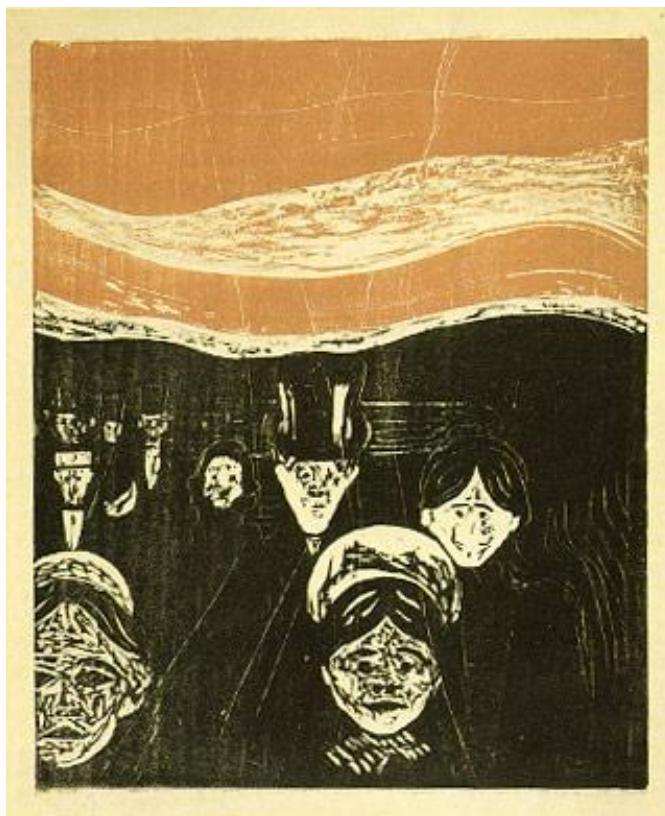


IMAGEM 10: Anxiety. Xilogravura, dimensões 46,5 x 37,5. Edvard Munch, 1896.

Dentro dos artistas pesquisados para este trabalho, observa-se que Munch se expressa de forma singular e clara, sua obra repleta de uma dramaticidade, traz uma reflexão também sobre a materialidade do material manipulado. Como visto na imagem acima, os cortes provocados pela ferramenta de corte são mostrados de forma expressiva, não seguindo uma preocupação ordenada.

A história da arte tem uma diversidade de construções e reflexões sobre a forma carnal humana, essa, por muitas vezes, foi usada em paralelo com a xilogravura, como instrumento de protesto e negação, como crítica e uso de diálogo. “A arte a partir do século XX é composta por uma forte sensação de vazio e fragilidade” das guerras. (MORAES, 2002). Dentro dessa circunstância, destaca-se o movimento expressionista que, segundo Herskovits, retoma a xilogravura, pois a técnica simbolizava uma oposição ao mundo industrializado e automatizado. Nesse contexto, a xilogravura era trabalhada diretamente com cortes bruscos para melhor expressar os sentimentos do artista gravador. (HERSKOVITS, 1986)

De acordo com Eliane R. Moraes, em seu livro. “*O Corpo Impossível*”, a relação do artista com a obra é descrita como uma “relação entre o imaginário literário do modernismo e a experiência da guerra, trazendo uma reflexão sobre o

corpo fragmentado, pois, segundo a autora, fragmentar, decompor, dispersar são palavras que se encontram na base de qualquer definição do espírito moderno, trazendo a consciência de um passado em ruínas, em caos”. Nesse contexto, desconstrói a figura humana na busca de desumanizar a arte. (MORAES, 2002).



IMAGEM 11: *The Widow I* (1921) Xilogravura, artista: Käthe Kollwitz.

Fonte: Herskovits, 1986, p.28

As obras de Kathe Kolwitz (1867-1945), segundo Gombriche, eram seguidas por uma profunda identificação com os pobres e oprimidos, os seus temas eram abordados com um forte cunho de crítica social. (GOMBRICHE, 2008) A artista expressionista faz uso da xilogravura como meio de linguagem, sua obra, *A viúva 1*, traz uma forte melancolia, estando contraposta no negro da impressão xilográfica, trazendo uma forte carga expressiva, as mãos voluptuosas e fortes compõem a imagem feminina que se contorce.

Segundo levantamento histórico no Brasil, essa técnica representava um meio de protesto ou representação do corpo e dada pelos artistas modernistas que trazem dentro da xilográfica uma forma de subverter a tradição do corpo nu. Conforme Herskovit, Lasar Segall foi o primeiro artista a utilizar a “gravura de arte”, saindo do

vínculo da “gravura comercial”. Segall, quando veio para o Brasil, já tinha o conhecimento da técnica e, por meio da xilogravura, retrata cenas do cotidiano brasileiro, dentre eles o registro do corpo feminino em suas obras expresso no nu, mas essas representações se distanciam do formato convencional, “sua obra profana a antiga imagem do corpo idealizado”, característica comum dos artistas modernistas.



IMAGEM 12: Mulheres Errantes, Lasar Segall, Xilogravura sobre papel 1920, Dimensões: 23,00 x 29,00cm.

Fonte: <http://www.museusegall.org.br/>

Oswaldo Goedi (1895-1961), contemporâneo a Lasar Segall, também realizou uma vasta produção no campo da xilogravura, sendo considerado por muitos críticos como uma dos maiores nomes da xilogravura do seu tempo. Segundo Leite, Goede foi apontado como o representante máximo da gravura expressiva no Brasil, suas obras ainda, de acordo com o autor, são carregadas de um referencial de Munch e Kubin entre outros artistas expressionistas. Goedi, assim como Munch, também desempenhou uma vasta experiência dentro do campo da xilogravura, utilizando a cor que mais tarde foi denominada por “a cor gravada”, em concordância com Ferreira Gullar, não se tratava simplesmente em pintar a matriz, mas tornar a cor uma expressão nova da gravura. (LEITE, 1966).



IMAGEM 13: Noturno, xilogravura impressa s/papel, 24,5 x 30,21, Oswaldo Goeldi,

Como observado na gravura de Goeldi, o artista expressa “temas mórbidos” e suas figuras humanas são representadas muitas vezes apenas pela silhueta e não precisa de grandes definições para que ocorra o reconhecimento da imagem humana solitária que paira dentro de uma paisagem sombria, seus personagens se distanciam da matéria carnal, mas eles vão demonstrar “características também psicológicas”. (LEITE, 1966, p.15).

Lívio Abramo (1903-1992) fez parte desse seleto grupo de artistas, com Goeldi e Segall formaram o trio de únicos representantes da gravura moderna no Brasil (LEITE, 1966, p.22). Ele influenciou vários artistas dentro do Brasil, suas obras trazem uma alusão sobre a materialidade do suporte, sem abordar diretamente a figura humana, suas obras trazem um estudo minucioso com o uso de materiais e instrumentos para a xilogravura, perpassando também por temas sociais.

O corpo resurgiu como a gravura brasileira dentro das obras de Marcello Grassmann (1925-2013) que servem como referencial do corpo híbrido de acordo com Leite, o artista mergulha no universo fantástico de Hieronymus Bosch e Alfred Kubin, transpondo os limites da realidade visível. (LEITE, 1966).



IMAGEM 14: “Incubo e Súcubo #2 (impressão parcial)”, Marcelo Grassmann, 1953, São Paulo/SP, xilogravura sobre papel, 42,2 x 35 cm.

Complementando esse universo fantástico, destaca-se Gilvan Samico (1928-2013), que se aprofunda entre paralelos do corpo medível e o corpo popular, temas que seguem um processo ordenado e repleto de simbologias. Leite afirma que Samico recria que mergulha fundamentalmente no popular da região do Nordeste. É a velha religiosidade nordestina que lhe dá força, escondida sob a aparente frieza de certos esquemas. (LEITE 1966, p.55-56).



IMAGEM 15: "A criação: Adão e Eva", xilogravura, Gilvan Samico.

Samico traz em suas obras um reconhecimento com o processo de criação desta pesquisa. Os estudos a respeito desse suporte trazem a esta investigação uma semelhança de reconhecimento, seus inúmeros esboços de composição se referem as diversas observações que foram realizados para a gravação da matriz de xilogravura deste projeto.

3. METODOLOGIAS POÉTICAS EM ARTES PLÁSTICAS.

A gravura que gerou essa pesquisa partiu do encontro de pedaços de madeira com formatos orgânicos que propiciou dentro do trabalho, reconhecimento com silhueta humana, processo denominado como ontogênese, que de acordo com Henri – Pierre Jeudy, essa forma surge a partir de uma percepção estética que está relacionada a experiências de criações do artista. Trata-se do reconhecimento da “forma-imagem em si mesma” (JEUDY, 2002, p. 34).



IMAGEM 16: Matriz de Jacarandá.

Fonte: Elaborada pelo autor

Esse reconhecimento de uma imagem dentro da madeira teve como resgate as histórias que minha mãe me contava na infância, ela mencionava que as árvores eram como casulos, que dentro delas existia um ser e que, assim como eu, tinha sentidos. Aquele conto criou dentro do meu inconsciente um fascínio. No processo de idealização sobre esse ser, imaginava seu rosto, sempre como referencial de identidade, sua face era importante para mim, pois criava uma proximidade e reconhecimento a minha matéria viva.

O que me fez ver nesse processo como corpo foi o reconhecimento da madeira a um rosto, o desenho produzido para a gravura tem uma forte relação afetiva, e possui como simbologia a representação de um ciclo de vida. Constantemente utilizamos como recordação fotos, músicas, perfumes, odores, objetos etc, porém, para este trabalho, o rosto a ser gravado gera uma sensação de nostalgia e fundi esse sentimento à madeira, material de grande fascínio, isso traz reflexões sobre o meio de reconhecimento do que é visto como corpo.

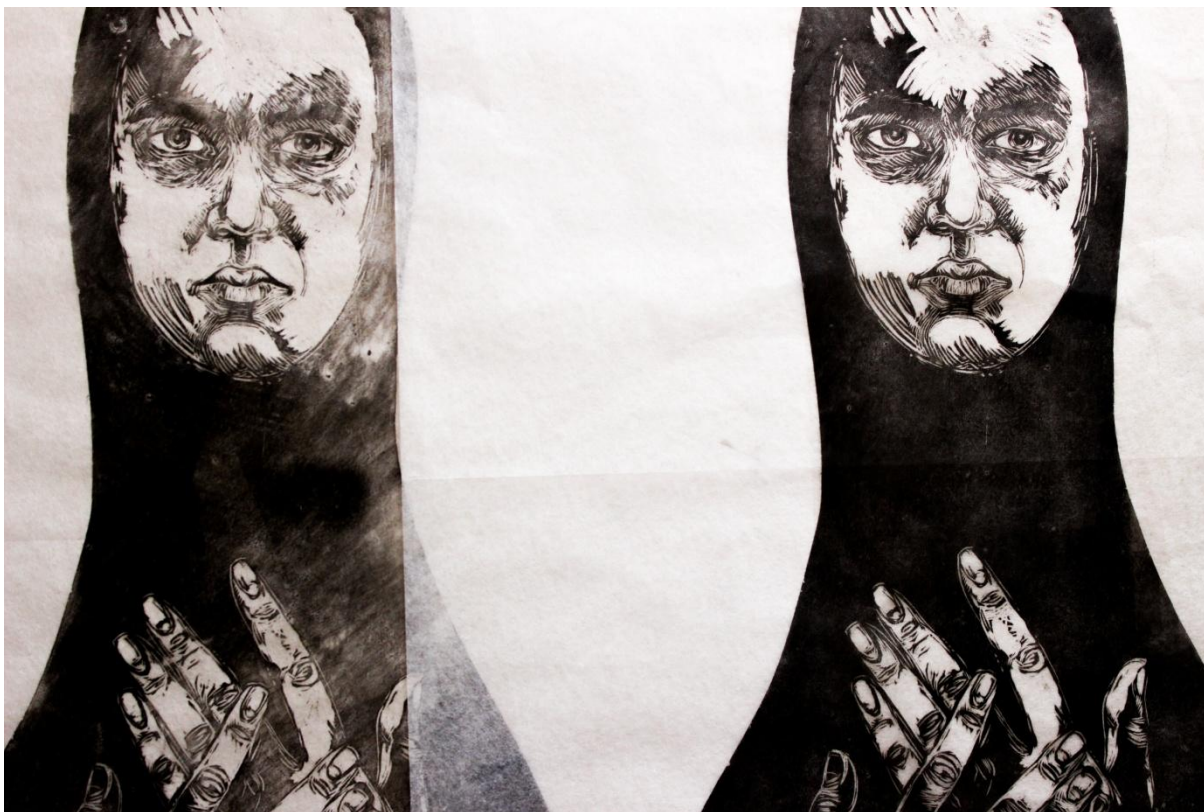


IMAGEM 17: Imagens para a gravação. Gravura em baixo relevo. Valdinei Bezerra, 2015.

Foto: Gabriela Rocha

O corpo e, mais particularmente, o rosto são reflexos da alma, tendem sempre a uma exacerbação (JEUDY, 2002, p. 43). Como visto na imagem acima o desenho do rosto em contraposição com as mãos entrelaçadas trazem uma sensação de imagens sacras, a mesma criada diante da forma da madeira. O objetivo deste trabalho não é abordar o sagrado, o que se busca é falar sobre o processo que toma a praxes em prol do desenvolvimento poético, buscando relacionar à “materialidade viva” do material, em contraposição à xilogravura, corpo gravado.

Durante a disciplina de Ateliê 2, através de uma atividade Mapa de artistas que os questionamentos sobre a materialidade da madeira surgiram com maior vigor, tive a percepção que todas as minhas referências tinham como elo condutor a madeira, ela estava presente como tema ou suportes das obras, a partir desse momento a produção artística começou a ganhar forma.

Com o objeto de estudo estabelecido comecei a pensar na madeira como um corpo, elemento que ocupa um espaço, que interage com o que está ao seu redor, a madeira como um corpo inabitado, por muitas vezes com um ciclo de vida que tem uma ruptura bruta gerada pela ação do homem, ou mesmo pela a própria natureza.

Esse corpo que é gerador de calor, que é abrigo, é manipulado desde a pré-história e que, ao longo dos anos, permanece tão presente dentro do nosso cotidiano.

Tentando compreender o que me atrai nesse suporte, busquei os vários registros de impressão que foram realizados de algumas matrizes em estado bruto, sem nenhum polimento da superfície que foram utilizadas para o talho. Esse método de imprimir a forma da madeira se iniciou em paralelo com as minhas primeiras xilogravuras, pois realizava esse processo na busca de guardar uma recordação do suporte antes de intervir com o desenho, pois tinha dentro da forma impressa algo que me encantava. Mais tarde, observei que estes registros do material bruto, mesmo sem uma intervenção das ferramentas, tinha uma expressividade que poderia ser muito interessante como elemento estético para o trabalho, como também lidar com o acaso dentro da gravura poderia ser um ponto de grande valor.



IMAGEM 18: Registro de madeira de topo, pau-pereira.

Fonte: Elaborada pelo autor

Cabe ao artista decidir evidenciar essa materialidade ou negligenciar, por muitas vezes esses veios são elementos que geram uma identidade sobre a linguagem da xilogravura, assumindo esse elemento e reconhecendo o valor do material e tornar presente a importância desse corpo gravado.

Neste percurso, a pesquisa se depara com as obras do artista Bryan Nash Gill (1961 – 2013), seu trabalho busca evidenciar os veios e os anéis da madeira também denominados de anéis de xilema. A gravação é realizada com maçarico, que devido à alta temperatura faz com que os veios da madeira se abram. O artista lixa a parte que será impressa, sobrepõe tinta e realiza uma impressão precisa que, trazendo um registro nítido dos anéis, mesmo não sendo o objetivo direto do artista o trabalho, permite a esta pesquisa uma leitura, dialogando com a relação do tempo e a natureza. A forma como evidencia o suporte e uma das grandes preocupações dentro desse processo, pois busca absorver o aspecto orgânico do suporte como símbolo vívido do corpo.



IMAGEM 19: Willow," 49 5/8" x 38 5/8", relief print, 2011. Bryan Nach Gill, xilogravura.

Fonte: <http://www.bryannashgill.com/woodcuts/>

O artista Miler Lagos e sua serie *Cimientos* de 2007 trazem grandes reflexões sobre a materialidade e a origem dos materiais. Seus objetos escultóricos feitos de papel que se assemelham ao tronco de árvores, “*são desenvolvidos utilizando a técnica de esculpir em papel empilhado, o que revela a abundância de material*

impresso, inseparável de forma escultural que tem uma referência clara aos troncos. As árvores e as propriedades do próprio papel". (LAGOS)



IMAGEM 20: FUNDAÇÕES. Pilha de papel impresso, dimensões variáveis. Miler Lagos, 2007.

Fonte: <http://milerlagos.com/proyectos/9/>

Após a observação sobre ambos os trabalhos mencionados, foram impressas várias matrizes não gravadas, na busca que esses registros pudessem trazer uma relação de transposição do corpo. Após diversas tentativas, foram realizadas algumas impressões em vermelho, ao imprimir uma matriz e espalhá-las por todo o ateliê, pareciam com pedaços de carnes, por todos os lados, dando a sensação de um grande açougue, talvez pela semelhança do chão branco do ateliê contraposto com as impressões no formato circular.

A cada momento se criava dentro do processo uma maior relação com o corpo, a matriz escolhida para este trabalho partiu de uma primeira escolha, mas antes de gravar na madeira, foi feito uso de suportes alternativos, com o objetivo estudo sobre o desenho que seria gravado, pois diante do método de gravação, se tem uma alteração do desenho. Utilizou-se médium density fiberboard (MDF), compensado e aglomerado, suportes processada industrialmente derivados da madeira. Foram feitas quatro matrizes de gravuras em baixo relevo e elaborada

inúmeras impressões, com o objetivo de compreender melhor a imagem que seria utilizada e pensar em métodos para realizar melhor o trabalho.



IMAGEM 21: *Duplo Amadeirado*. Matrizes de alternativas, Valdinei Bezerra 2014-2015.

Foto: Gabriela Rocha.

Como visto na imagem acima é perceptível nas matrizes uma uniformidade em sua superfície, pois elas não detêm das características presentes em uma madeira. Na busca por uma expressividade, fiz uso de pouca tinta, pois a irregularidade dentro da impressão com os suportes alternativos trazem maior plasticidade ao trabalho.

Segundo Herskovits, “Munch é atraído igualmente pela textura da madeira, criando um sistema particular de impressão, recortando a própria matriz, colorindo cada parte separadamente e depois juntando os pedaços como um quebra-cabeça”. (Herskovits, 1986, p.118). No decorrer das etapas, nenhuma das impressões anteriores com outros suportes provocou o mesmo fascínio que a matriz de madeira, pois ela é única e sua matéria cria uma particularidade dentro da imagem impressa. Quando se vive uma infância e adolescência rodeado de árvores com texturas, perfumes e cores diversas, ter um fragmento desse material é como a materialização de uma reminiscência. É como tocar em uma lembrança, pois ela é física, tem um formato escultórico, contém dentro dela um universo cheio de detalhes.

O processo de gravação foi uma das etapas mais prazerosas da pesquisa, o talho, pode ser comparado ao ato de ferir o material, mas, para esta pesquisa trata-se de gravar sensações na busca de materializar recordações. O material orgânico tem uma forma que é predominante, lidar com o inesperado dentro da gravação é algo contínuo, primeiramente porque a imagem é realizada invertida. Segundo a resistência dessa superfície gravada, forma uma irregularidade de fundamental importância para esta pesquisa, pois é ela que gera forma dentro da impressão.



IMAGEM 22. Corpo gravado. Valdinei Bezerra, 2015

Foto: Gabriela Rocha

Depois de gravada as matrizes, foram realizadas algumas P.E. (provas de estado da gravação), o papel japonês foi o que acrescentou uma definição para a impressão. A princípio se buscou determinar uma imagem que definia o corpo gravado, dentro do espaço expositivo que proporcionasse retratar esta pesquisa de forma poética. Neste percurso de escolha foram determinados diversos projetos com a ideia de suspensão do suporte com uma grande dimensão.



IMAGEM 23: Registro da matriz. Valdinei Bezerra, 2015.

Foto: Gabriela Rocha



IMAGEM 24: Duplo amadeirado. Valdinei Bezerra, 2015.

Foto: Gabriela Rocha.



IMAGEM 25: Detalhe da xilogravura Duplo amadeirado.

Foto: Gabriela Rocha

Diante do acaso, quando as impressões se acumulavam sobre a mesa, via a imagem que estava abaixo dos papéis figuras camuflada pelas impressões que estavam acima, essa sensação provocada por sobreposições das folhas trouxeram uma reflexão sobre tecidos corpóreos, pele, músculos etc. Sobrepor um papel de leve transparências, a matriz formou uma só imagem, um só corpo, nele é perceptível o volume e a forma, onde sua cor carnal transparece aos olhos do observador. É possível sentir o vermelho pulsante que paira nas camadas mais profundas da gravura ou mesmo uma forma turva que traz a sensação de sombras da impressão.

CONCLUSÃO

Como observado no decorrer da pesquisa, este trabalho poético tem relação com a materialidade viva do suporte, para mim como gravador o que instiga meu processo de criação é o interesse pelo suporte. Avistar na árvore sucumbida vida ocorreu através da contemplação das formas orgânicas e volumes da madeira que me impulsionam no processo de criação ver no objeto denominado matriz a imagens humanas.

A materialidade viva a qual relaciono é a organicidade dos veios, anéis, relevos, cascas etc, da madeira associado a acasos naturais ou motivados pela ação do homem, estes elementos geram na matriz um característica de individualidade. Essa materialidade viva se estende também a esse elementos físicos, ela se relaciona com o universo particular de acontecimentos e crenças do qual permeiam meu imaginário.

Essas ideias são fundidas, por meio da gravação esse enlace de pensamento se multiplica no processo de impressão. A matriz é como uma fonte, por intermédio da impressão eu multiplico sua forma tornando-o alcançável em nome da leitura sobre o corpo vivo e apto para despertar diversas sensações e leituras. Está abordagem gerou diversas impressões que continuo buscando por novas imagens que permaneçam gerando reflexões sobre as possibilidades de composição com o corpo gravado.

A arte, independentemente do tipo de linguagem que utilize, possui um vocabulário que permite evocar e trazer à tona, mesmo que de forma não muito clara, imagens e sensações mantidas no inconsciente. (PIRES, 2005, p. 60). Assim, como mencionado por Pires, o processo artístico evoca sentimentos únicos e a linguagem da gravura em todas as suas etapas trouxe anima dentro de um objeto inerte. O ato de debruçar sobre essa forma e vivencia todas as etapas trouxe um entendimento sobre a materialidade da madeira.

REFÊRENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BEZERRA, Valdinei. *Oficina de gravura em alto relevo, com materiais manufaturados artesanalmente – Uma abordagem sobre a Xilogravura*. 2013. 48 f. Tese (Graduação em Artes Plásticas – Licenciatura) Instituto de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, DF.

BRONOWSKI, J. *A escalada do homem*. Tradução de Núbio Negrão. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1992.

CATAFAL, Jordi e OLIVA, Clara. *A Gravura*. Editora Estampa, Lisboa, 2003.

COSTELLA, Antonio. *Introdução a Gravura e à sua História*. Editora, Mantiqueira, Campos do Jordão, SP, 1984.

COSTELLA, Antonio. *Xilogravura manual prático*. Editora, Mantiqueira, Campos do Jordão, SP, 1986.

Disponível em; <http://dicionariodoaurelio.com/corpo>, acessado em: 10/07/2014.

Disponível em; <http://milerlagos.com/proyectos/>, acessado em, 24/11/2014.

GAIARSA, José A. *O que é o corpo*. 7ª ed. Editora, brasiliense, São Paulo, 2002.

GOMBRICH, E. H.(Ernst Hans), *A história da arte*. Ed.16, Tradução Álvaro Cabral. LTC, Rio de Janeiro, 2008.

HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura arte e técnica*. Ed. Pomar, Porto Alegre, RS, 1986.

JEUDY, Henri – Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução Tereza Lourenço. Ed. Estação Liberdade, São Paulo, 2002.

LEITE, Jose Roberto Teixeira. *Gravura brasileira contemporânea*. Editora expressão e cultura S.A. Rio de Janeiro 1966.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Ed. Jorge Zahan, Rio de Janeiro, 2009

MAYER, Ralph. *Manual do artista*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo Impossível*. Editora Iluminuras Ltda. São Paulo, 2002.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. Editora Senac. São Paulo, 2005.

