

Patrícia Alexandre

Belo Horizonte, MG, 1970. Desenhista, pintora e gravadora. Graduada em desenho, pintura e gravura pela EBA/UFMG. Participou de diversas exposições coletivas, entre elas: *Utopias Contemporâneas*, Palácio das Artes, BH (1992) e *Desenhos, Gravuras, Esculturas, Pinturas*, Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, BH (1994), *Não tem como não ser*, Centro Cultural UFMG, BH (1998) e *Centro Cultural UFMG - 10 anos*, Centro Cultural UFMG, BH (1999) Realizou a exposição individual: *Gatogravuras*, Galeria de Arte Sesiminas, BH (1998).

GATOGRAVURAS

Série dedicada às "Poesias-gato de Ana Cristina César"

As poesias-gato... denunciam a agonia do "artista" que não trabalha sozinho. Sempre há mais alguém que segura sua mão que trabalha, que forçosamente rabisca o papel. (Parafraseando Ana Lúcia G. Santos)

"Porque a mola do trabalho não é uma paixão pelo sentido, mas pelo fenômeno..."¹

"Construo um mundo a minha imagem, um mundo onde me represento, e é um mundo de papel."²

"Um gato cinzento, arrastando-se pelo chão, atravessou furtivamente o gramado, seguido por um gato negro, como se fosse sua sombra."³

Esta série nasceu da leitura dos textos gatográficos de Ana Cristina César, os quais me foram apresentados através dos ensaios literários de Carlos Alberto Azevedo no livro *Saber com Sabor*. Nos textos de Ana C. discute-se a dificuldade de construir uma literatura livre de referências ou intertextualidades. O sujeito literário questiona sua capacidade criadora e conseqüentemente seu discurso. "À medida que o sujeito diz que o discurso não se gatografa, negando a sua eficiência (competência), ele se impõe por si mesmo, isto é, pela sua falsidade (fingimento)."⁴

As gatografias de Ana C. baseiam sua estrutura nos textos de Jorge de Lima, e do poeta inglês T. S. Elliot e são carregadas de termos felinos: artimanhas, saltos, cio, pêlos e manchas. Exploram também aspectos visuais tais como linha e forma, claro e escuro, noite e dia, recortes, etc. As relações cromáticas sugeridas nas poesias-gato, o simbolismo do gato e sua relação com o inconsciente feminino, a temática da intertextualidade foram o fio condutor deste trabalho que desenvolvi durante os anos de 1997 e 1998.

Na época, vi refletido nos textos de Ana C. as mesmas questões relativas às referências artísticas, da "competência criativa" e da necessidade quase física de fazer gravura ou nos termos de Ana C., gatografar. Os desenhos nasciam de gatafunhos e emaranhavam em imagens simbólicas de sonhos e pesadelos misturados a um processo de criação quase surreal, e encontravam nos meios da gravura a sua melhor expressão. Esta relação arte-literatura não é nova, mas tem se tornado a grande motivação de meu trabalho.

¹ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1996.

² idem

³ CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. IMS/Ática, São Paulo, 1998.

⁴ AZEVEDO, Carlos Alberto. *Saber com sabor - ensaios*. Mazza Edições, Belo Horizonte, 1996.



Gatogravura: noturno
(prova de estado em vermelho)
Verniz mole
15X60cm
1997



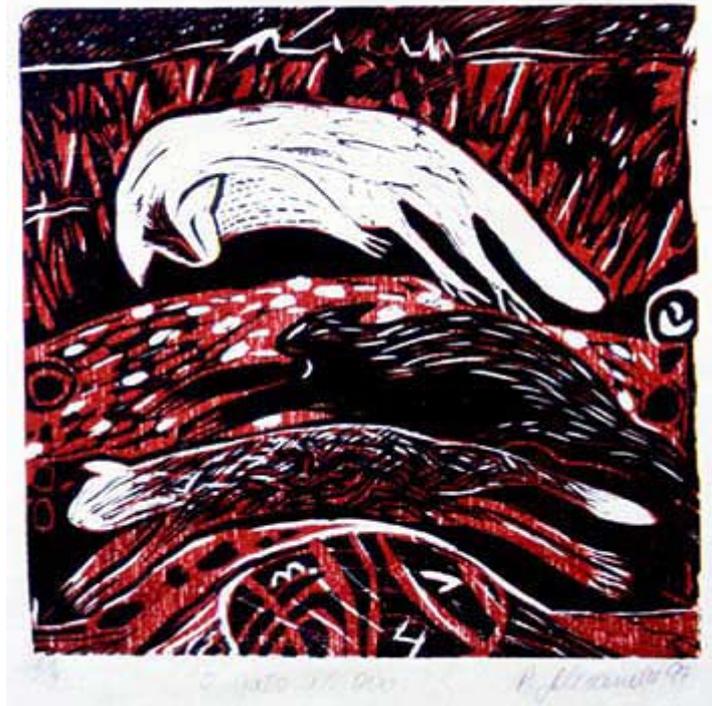
Gatogravura: noturno
Verniz mole e água-tinta
15X60cm
1997
(prêmio Oficina 5 - Thais Helt)



Noturnos II
Verniz mole e água-tinta
15X59cm
1997



Mergulhos
Xilogravura
14X14 cm
1997



O gato e o ovo
Xilogravura
14X14 cm
1997



Gatos Galantes II
Tusche
29X36cm
1997

[entrevista]

Regina Silveira

Entrevista realizada por Roberto Shwafaty em parceria com José Vicente da Veiga. realizada em 2000 no ateliê de Regina Silveira, na cidade de São Paulo, Trabalho realizado como etapa do processo de pesquisa de uma Bolsa de Iniciação Científica da FAPESP, com foco em questões processuais e poéticas do universo da gravura. Título da pesquisa: *Possibilidades da Gravura Contemporânea*

Revisão para publicação nos cadernos de [gravura], concluída em 17 de fevereiro de 2003, por Regina Silveira.

Roberto Shwafaty

Formado em artes plásticas pela Unicamp 2000, desenvolve pesquisas ligadas à gravura, escultura e ao desenho. Pesquisador ligado ao Centro de Gravura da Unicamp, participa da mostra A gravura Vai bem obrigado (espaço Virgílio), Salão Revelação MAC Campinas 2002, DEZ 02, corredorgaleria, atelier Piratininga SP e prêmio Jovem Estampa, 1999, Havana CUBA.

Regina Silveira

Porto Alegre (RS), 1939. Estudou com Aldo Locatelli e Ado Malagoli Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1958, onde conclui bacharelado em pintura. Licenciou-se em desenho pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Teve aulas de pintura com Iberê Camargo, xilogravura com Francisco Stockinger e litogravura com Marcelo Grassmann, no Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, nos anos 60.

Estudou história da arte na Faculdade de Filosofia e Letras de Madri, como bolsista do Instituto de Cultura Hispânica, em 1967. Entre 1969 e 1970, ministrou cursos no Departamento de Humanidades da Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Porto Rico. Ainda em 1970, realizou suas primeiras serigrafias.

Em 1973, voltou para o Brasil, residindo em São Paulo, lecionou e coordenou até 1985, o setor de gravura da Faap. Entre 1974 e 1993, foi professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Defendeu dissertação de mestrado em 1980, com a exposição Anamorfias, no Museu de Arte Contemporânea da USP e, em 1984, obteve o título de doutora com a exposição Simulacros.

Entre os anos de 1980 a 2000, recebeu inúmeros prêmios e bolsas entre elas: bolsas de estudo concedidas por instituições estadunidenses, como The John Simon Guggenheim Foundation Fellowship, The Pollock-Krasner Foundation Grant, Fullbright Foundation. Prêmios como: Prêmio Associação Paulista dos Críticos de Arte, melhor instalação de 1987; Gran Premio Banco de La Provincia de Buenos Aires, na 1ª Bienal Argentina Gráfica Latino-Americana, Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, e o Prêmio Cultural Sergio Motta, em 2000, prêmio este que contempla novas linguagens em arte e tecnologia.

RS: *Como ocorreu sua formação artística, e em que momento a gravura entra na sua produção plástica?*

Regina: Nos cursos de artes daquela época se optava por pintura ou escultura, no ensino tradicional, a gravura raramente entrava no currículo, era uma atividade considerada menor. Os alunos se dividiam entre pintura e escultura. O ensino da gravura no Rio Grande do Sul, especificamente em Porto Alegre, começou de um modo não formal, no Atelier Livre mantido pela Prefeitura da cidade, onde o Iberê Camargo ministrou inicialmente alguns cursos de pintura. Mais tarde o que se formou em torno desse espaço foi um atelier de gravura, onde Francisco (Xico) Stockinger, que foi aluno de Goeldi, passou a ministrar cursos. O Xico ensinava xilogravura e foi com ele que iniciei meu aprendizado na xilo, por volta de 1960. Esse atelier de certa forma se confrontava com o ensino tradicional do Instituto de Artes da Universidade, e era um lugar muito freqüentado para onde se dirigiam todos os artistas jovens que, de alguma maneira, se colocavam outras questões. Eu já havia me formado no Instituto de Artes e estava muito interessada em gravura. Num primeiro momento minha gravura foi abstrata, eu atravessava uma fase de abstração, também na pintura. Foi depois que a tônica expressionista trouxe figuras, como na série das Loucas, em 1962/63. A xilogravura foi praticamente a única técnica de gravura que usei durante o período de 1960 à 1965. Com outros gravadores, participei com uma xilogravura na publicação do livro-álbum de Julio Pacello, História da Gravura no Brasil, onde estou no segundo volume. Naqueles anos aprendi muito superficialmente a litografia, num curso breve e compacto que Marcelo Grassmann ministrou no Atelier Livre de Porto Alegre. Na verdade eu era sobretudo uma pintora, de expor em salões e ganhar prêmios - fazia carreira nessa direção. Apesar da gravura ser para mim uma atividade muito freqüente não era a única. Poucos anos depois, quando mudei meu rumo, em viagem pela Europa onde entrei em contato com outras poéticas e informações, passei a me interessar por um caráter de linguagem em que a xilogravura e tudo o que era autográfico não tinha mais entrada. Meu interesse passou para a serigrafia, que estava no seu início no Brasil e não era muito bem realizada, com raras exceções. Fiz tentativas com serigrafia no final dos anos 60, mas só fui ganhar um bom desempenho nos procedimentos desta técnica quando encontrei materiais mais adequados, no período em que vivia em Porto Rico. Além disso, a serigrafia foi um caminho para introduzir-me na imagem fotográfica. Para mim, aquele foi um momento de contaminação com poéticas de multimídia, e com a arte conceitual, entre outras coisas.

RS: *Essa contaminação se deu de maneira gradual ou houve algum fator que determinou seu interesse por esses novos meios e mídias?*

Regina: Tudo o que eu era como uma pintora e desenhista, morando no Rio Grande do Sul e com uma vida artística regional e nacional - no sentido de participar de salões nacionais (Rio, São Paulo, Brasília, Bahia, Porto Alegre) -, mudou quando ganhei uma bolsa e fui passar um ano e meio na Europa. Lá me deparei com outras poéticas, encontrei outros artistas com diferentes visões, aprendi muito. Foi como sair da casca, afinal eu ainda estava em formação. Fui desacreditando na pintura, aos poucos e logo completamente, e recomecei - pelo início, novamente... Na Espanha fiz um trabalho extenso utilizando papezinhos coloridos colados, era um trabalho muito rigoroso, geométrico, e aquilo foi como um recomeçar, um aprendizado, que me permitiu adquirir aos poucos outro *modus operandi* para o trabalho. Mas ainda estava sem identidade, sem marca, mais do que nada aprendia procedimentos. Quando fui morar em Porto Rico continuava trabalhando de modo geométrico, lidando com problemas de forma, com materiais industriais e novos processos, enfim, o trabalho tinha uma natureza rigorosa e geométrica que se conectava com o design e com a linguagem fotográfica. Em Porto Rico também encontrei outras fontes ricas de informação. O campus de Mayaguez - da universidade de Puerto Rico, onde fui trabalhar, mantinha

intercâmbio constante com artistas americanos, quase todos na esfera da galeria Leo Castelli de Nova York, mantinha artistas em residência e a Sala de Arte promovia exposições de artistas internacionais. Tudo isso resultou num aprimoramento do meu repertório e, infalivelmente, em mudanças também. Quando retornei ao Brasil, em meados de 1973, já dentro deste novo quadro conceitual e com as possibilidades técnicas conquistadas, foi que pude promover e colaborar para a realização de publicações alternativas, como ON-OFF, em colaboração com o grupo da FAAP, entre outras coisas. Nessa altura eu fazia serigrafia e havia aprendido off-set e os procedimentos fotomecânicos implicados. Em Porto Rico, havia trabalhado bastante com fotolitos e gravação de chapas, justamente para fazer e montar o catálogo da exposição internacional "Creation/Creacion", na sala de exposições do Campus. Creation, organizada por Julio Plaza, com artistas de todo o mundo participando via mail-art. Aprendi então a lidar com os recursos da gráfica industrial - ainda que em pequena escala - esta foi uma experiência que me trouxe uma boa bagagem em foto-mecânica, mais tarde de grande ajuda para produzir pequenos folhetos, cartões postais, enfim muito do material gráfico que eu produzia na época. Para mim era um achado! Nos anos 70 realizei diversas obras em off-set, que a princípio encomendava na forma de impressos, nas lojas de gráfica rápida da cidade. No estúdio, em casa, imprimia serigrafias, e nas faculdades - FAAP e CAP-ECA, ensinava litografia. Assim foi que a gravura começou a estar presente, diariamente, na minha vida. Mas meu mundo não era a gravura tradicional, nem os seus limites e sim o mundo mais expandido da mídia gráfica. Eu considerava tudo como trabalho gráfico, não sabia nem se devia chamar de gravura aqueles cartões postais que sobre imprimia com serigrafia - o meu era um pensamento voltado para o gráfico - enquanto sintaxe, operações e resultados - que se dava de múltiplas maneiras: com a mesma atitude podia fazer um vídeo, uma heliografia, um xerox, uma microficha... Para mim, tudo tinha uma mesma forma de produção, e eu lançava mão às coisas que estavam se oferecendo, fossem artísticas ou não artísticas - o xerox, por exemplo... Gradualmente fui fazendo mais litografia e off-set, pois já encontrava a serigrafia muito "artisticada". A litografia aproximava-se muito do desenho, o que proporcionava uma conceituação muito básica - e desejada- aos trabalhos, e era das técnicas a mais híbrida, um aspecto que sempre me interessou muitíssimo. Ao mesmo tempo em que pode parecer com a fotografia, a lito também pode parecer um desenho, uma aquarela. Na verdade não tive realmente uma aprendizagem formal da gravura - ainda que ela me tenha sido ensinada, brevemente, por algumas pessoas. A serigrafia, por exemplo, aprendi um pouco sozinha, um pouco com Julio Plaza e um pouco na prática. Se nos anos 60 não havia uma predominância da serigrafia em minha produção de gravuras, e sim da xilo, nos anos 70 a serigrafia foi o meu modo de operar quase absoluto. Mas eu nem chamava de gravuras as serigrafias, e não me considerava uma gravadora. Meu foco principal estava na poética e o trabalho se desenvolvia como um tipo de crítica da representação. Sombras, imagens projetadas e distorções são partes desse universo poético. Foi por meio da litografia que comecei a série das Anamorfias, aquela série de desenhos que distorciam imagens fotográficas de objetos, a partir de uma mistura de situações e procedimentos. Pouco tempo atrás fui à Buenos Aires, para participar num simpósio de gravadores, que reuniu artistas e críticos do Chile, Argentina, Brasil, Uruguai, para discutir os elementos e os limites da gravura. Eu fui convidada a abrir este encontro de 3 dias com uma palestra falando sobre os limites da gravura e como meu trabalho tinha se expandido além da gravura e assumido outras ligações, com os meios digitais e com a Arquitetura, adquirindo um caráter de espacialidade. Era nisso que todos estavam interessados. O curioso é que nesta palestra eu não estava falando para gravadores ou artistas mais ortodoxos, pois todos os presentes se incluíam na mesma situação e grande parte das discussões do simpósio tratava da relação entre a gravura e a gráfica digital. A gravura é o grande híbrido de hoje, porque ela se alimenta com o hibridismo e se presta à transformação, muito mais do que a

pintura... Obviamente que precisamos refletir sobre isso. À luz dos novos parâmetros. Tem-se questionado a matriz, a cópia, a reprodutibilidade, a disponibilidade... É preciso prestar atenção porque os conceitos são diferentes e a natureza do mundo digital é outra. A questão é a de como transpor e limitar os parâmetros, uma discussão muito interessante. No que diz respeito à tiragem, desaparece a importância da cópia (questão que vai por água abaixo), pois o que se apresenta hoje, no lugar das cópias, anteriormente todas iguais, é uma gama de possibilidades numéricas relacionadas ao tamanho, posição, cor, etc. Enfim, estamos diante de novas gráficas, algo possível de pensar como uma gráfica expandida. Eu continuo a utilizar nas gravuras tudo o que está ao meu alcance por meio de matrizes manuais, fotomecânicas ou digitais. O desenho está presente em todas as etapas, meu trabalho - em qualquer meio - depende muito de projeto... Ao longo do desenvolvimento uso o desenho como suporte, e até como prévia para antecipar uma possível experiência, para ver se vai funcionar ou não, assim vou pensando enquanto faço a obra. A concepção passa por muitas etapas de registros gráficos, e não consigo fazer andar um projeto se não verificar tudo - constantemente - por meio de desenhos, montagens, maquetes. Conto com a ajuda de assistentes - algo como uma terceirização do trabalho, e ainda com um especialista em computador, quando necessário...

RS: *Quando você utiliza desses novos processos e de parcerias na execução, ou quando uma nova possibilidade ou um dado novo surge, como você adequa os fatores, qual a interferência na poética, enfim como funciona todo esse processo?*

Regina: Estou sempre pronta para aprender, sempre aberta à isso, mas não posso conhecer tudo. Meu trabalho invariavelmente implica projeto, com diversas etapas, que é onde entram as parcerias técnicas. Existem algumas curiosidades para relatar. Quando o arquiteto Cláudio Bueno realizou em *3D Studio* aquela distorção da escada preta, eu estava há mais de um mês fazendo e refazendo os desenhos em perspectiva, tentando fazer os rebatimentos de planos, a partir do eixo da escada, e não conseguia realizar o que havia imaginado. Antes dele eu já havia consultado algumas outras pessoas, mas foram tentativas mal sucedidas, buscando uma solução digital para o problema daquela correção visual da escada em caracol disposta sobre um triedro formado pelo chão e um ângulo de paredes. Então o Cláudio Bueno encontrou um sistema muito simples, praticamente imbricado na própria natureza do meu sistema de trabalho. Ele transformou meu desenho em perspectiva numa espécie de uma pantalha de projeção ou seja, em desenho opaco sobre um fundo transparente, a ser usado para projetar sombras. A própria fonte de luz do programa do *3D Studio* se tornou o ponto de vista do observador, e era ela que projetava meu desenho em perspectiva como uma sombra, sobre o triedro espacial construído digitalmente. O resultado, perfeito para meus propósitos, era portanto a sombra da sombra, poético ele também, dentro dos meus procedimentos poéticos, e completamente adequado, ao mesmo tempo em que era inteiramente novo para mim... Eu pude entender que aquela era a solução, quando coloquei o olho no lugar do foco de luz e vi que todas as linhas ficavam completamente coerentes, contínuas, e que recuperavam a primeira distorção, a mesma da fotografia e dos desenhos iniciais que eu havia feito da escada em caracol. Até hoje procuro entender o que o computador acrescentou àqueles primeiros ensaios desenhados... O desenho comparece por múltiplas vias em meu trabalho, mas quando faço uma instalação, tenho muitas vezes que partir dos próprios desenhos do lugar, das plantas e medidas fornecidas, muitas vezes faço esboços e desenhos sobre as próprias plantas, depois faço maquetes...

RS: *E a crítica à representação ainda é mantida, é uma preocupação, uma inquietação que está sempre presente?*

Regina: De fato, existem problemáticas que alinhavam meu trabalho, e compõem sob diversas formas: distorções da imagem, sombras projetadas,

transformações, paradoxos visuais - são coisas que fazem parte do meu universo de reflexões.

RS: *Em que momento surge a sombra?*

Regina: As primeiras sombras em meu trabalho já se insinuaram nas imagens fotográficas das próprias "Anamorfias", no final dos anos 70, mas como essa série se solucionava na forma de desenhos lineares, ao distorcer fotografias por meio de malhas geométricas, decidi reservar a sombra - enquanto campo de possibilidades a explorar - para uma série seguinte. As primeiras sombras de fato estão na série dos "Enigmas", quatro fotogramas que fiz em 81. Naquela época, fotografei quatro objetos: uma máquina de escrever, uma panela, um telefone e uma bolsa. Sobre cada um deles inventei uma sombra superposta, de um outro objeto - ausente. Aquelas eram sombras topográficas, isto é, descreviam os supostos relevos do objeto em que se depositavam. Foram realizadas como fotogramas, isto é, utilizei um filme vermelho para bloquear a luz, e fiz uma dupla exposição na área da sombra, dando a impressão que tudo ocorria numa imagem só. Depois dos Enigmas mergulhei nessas questões da sombra e da ausência e sobretudo comecei a perceber melhor toda a ambigüidade da sombra, que foi finalmente um tema tão rico para meu trabalho. Tive oportunidade de aprofundar leituras e ampliar minhas referências, perseguindo noções que me interessavam muito, como os simulacros. Ao mesmo tempo tratava de dominar espaços, tamanhos e escalas ambientais. Aí, em 1982 fiz no MAM-SP a minha primeira instalação, com aquela silhueta de cavalete de pintura, que era a sombra alongada de um objeto ausente, sobre o fundo infinito de papel.

RS: *Não sei se você quer colocar algo mais do seu cotidiano em atelier...*

Regina: É um cotidiano baseado no trabalho regular, diário e até mesmo compulsivo, no sentido em que não consigo fugir dele e também no de que muitas vezes há diversos trabalhos acumulados acontecendo simultaneamente, em paralelo. Trabalho com um ou dois assistentes, que são sempre jovens artistas com os quais tenho afinidade e que passam normalmente largos períodos comigo, ajudando a fazer tarefas que não tenho mais vontade de fazer, e que posso delegar... sempre tem-se muito o que fazer aqui no estúdio. Não tenho mais a prensa de litografia, que já repassei para outra pessoa, e quando faço gravuras, de vez em quando, procuro um atelier profissional de gravura. Com esses parceiros técnicos gosto de trabalhar e de trocar idéias sobre procedimentos. Isso não tem sido muito frequente, pois no ano passado fiz apenas uma série de três gravuras, não tenho feito mais porque os projetos para instalação consomem muito tempo. Tenho também uma produção intermitente de louças pintadas, gosto muito de inventar imagens para pintar sobre as porcelanas - e sempre encontro um auxiliar paciente para me ajudar a fazer esse tipo de trabalho. Esta atividade é um pouco como fazer gravura, vão aparecendo as idéias, trago para o estúdio as porcelanas brancas e o trabalho vai se realizando aos poucos...

RS: *E o seu envolvimento com o ensino...*

Regina: Bem, ensinei gravura a minha vida inteira, na graduação, e no mestrado também, então isso corresponde a uma parte grande da minha experiência como artista-professora. Foi uma experiência que ampliou minha capacidade de leitura de imagens, e me proporcionou fazer trocas com meus alunos. Mas sempre quis tratar desse campo do ensino da gravura de modo menos técnico. Achava muito velho o discurso da gravura e sobre a gravura, e mais do que nada o assunto da democratização da imagem, em cima das pequenas quantidades das cópias artesanais - eu ficava sempre um pouco na reserva... Além disso, durante meus primeiros anos de ensino havia sérios preconceitos com aquilo que era meu campo de trabalho, o das imagens apropriadas, das imagens fotográficas - eu não

pensava em tiragem, pensava em objetos impressos, enfim sempre fui muito pouco ortodoxa tratando-se de gravuras. De alguma maneira muitos alunos se contaminaram com essa atitude.....

RS: *Queria abordar uma questão não só de mercado, mas também de veiculação. Quando você fala em arte pública, quando se depara com os colegas que utilizam a internet como meio, enfim como você enxerga todo esse universo?*

Regina: No ano passado fiz, junto a outros artistas, uma gravura por encomenda de uma empresa - a Alcatel - com intermediação pela ECA. Essas gravuras foram altamente promovidas e divulgadas, pois a firma que contratou os artistas distribuiu as gravuras por museus e instituições, no Brasil e no exterior. A meu ver, esse problema de mercado muda de tonalidade dependendo do lugar onde se está trabalhando: nos Estados Unidos, por exemplo a gravura tem preços relativamente altos no mercado de arte e ali a circulação do trabalho é muito diferente de uma circulação na internet. Já a arte pública é outra estória, tem muitas outras implicações e complexidades - também no que diz respeito a resposta do público. Sempre penso que é ruim para um artista ficar tratando de ganhar muito dinheiro com seu trabalho, porque o grande desafio mesmo é fazer. Tenho sempre dificuldades com essa parte do mercado, neste particular devo ainda manter a atitude de uma artista dos anos 70 que pensa em seu trabalho em termos de idéias e prefere nunca pensar no seu trabalho em termos de mercado. Que outros façam isto por mim. Existem poucas galerias preocupadas em resgatar a importância da gravura no Brasil, pois a gravura aqui parece que se auto-desprestigia. Essa é uma questão difícil, os artistas não colocam na gravura a força de idéias que colocam em outros meios, acho que não existem ateliês profissionais em número suficiente para editar gravuras, o publico não quer comprar gravuras por uma série de razões - até porque não é obra única - e há toda uma discussão em torno da preservação das gravuras - e do papel de um modo geral, que se acredita ser impossível de levar a cabo, por ser causada por uma umidade que é difícil controlar. Então, em relação a esta pergunta sobre o mercado não sei bem o que poderia dizer mais, descontadas minhas dificuldades pessoais... A gravura deveria ser uma obra de acesso mais fácil para as pessoas de poder aquisitivo médio, mas não creio que ainda exista esse público ou mesmo que haja um forte interesse pela gravura. Em meu entendimento a gravura é um campo muito fértil para idéias artísticas na atualidade, pois a gravura pode se hibridizar com mais facilidade, abrindo-se a novos meios e possibilidades. Uma aprendizagem mais aberta no campo gráfico merece abordagens novas e diferenciadas no ensino da gravura. Temos que questionar e empurrar esses limites.

[documentos e bibliografia]

Livio Abramo

(Araraquara, SP 1903 – Assunção, Paraguai 1992)

Carta aberta aos participantes do VII Salão de Arte Contemporânea de São Paulo, julho de 1990. Transcrição *Paula Almozara*.

Transcrição

Observação: foi mantida a grafia do original.

Meus caros amigos

Muito gostaria de estar com vocês nesta oportunidade.

Alguns inesperados e inevitáveis inconvenientes pessoais – pois humano sou – impedem-me de atender ao amável convite do prezado amigo Alberto Beuttenmuller para participar desta reunião. Sinceramente, lamento muito não poder estar aqui pessoalmente. Faço-o por meio destas palavras para, de certo modo, cumprir a promessa feita.

De saída quero dizer que não obstante o tempo de vida que me foi dado viver até agora considero que minha própria experiência não pode ser transmitida a outros pois quem aqui fala é um homem nascido nos inícios deste século, enquanto que a maioria dos artistas de agora defrontam-se com um mundo totalmente diferente daquele em que me tocou crescer e viver.

Claro que, apesar disso, considero-me um homem actualizado e como tive a sorte de ensinar e conviver sempre ao lado de jovens, posso dizer que compreendo seus problemas, inquietudes e também suas limitações, vivendo no seio de uma sociedade tão desumanizada pelo egoísmo, falta de inteligência e injustiça dos que se arrogam o direito de guiar aos demais...

Como contrapor-se a isso? Creio não existir outro caminho que o da íntima honestidade de cada um de nós para sobreviver limpamente, para não curvar-se a condições que nada tem a ver com os ideais artísticos – e humanos. Que cada um cumpra da melhor maneira possível o seu próprio compromisso para com a vida e a arte, sempre acreditando que a arte é um compromisso por demais sério e nobre para servir de degrau para ambições estranhas a ela. O empenho e o sacrifício que tal atitude comporta é extremamente duro e o mais das vezes não traz benefícios imediatos mas é o único meio através do qual se alcança o verdadeiro valor da arte. E há que precaver-se também contra os perigos que a mesmíssima arte apresenta a cada momento. Estes perigos são tão insidiosos quanto os demais, talvez até mais...

Este é o meu ponto-de-vista no que diz respeito à condição do artista mas não pretendo absolutamente sugerir normas a ninguém. Cada qual é livre de escolher o caminho que quer, com a respectiva responsabilidade pelos seus acertos e erros.

O destino da arte brasileira está nas mãos de cada um de vocês.

Neste momento brasileiro tão difícil e desconcertante talvez os artistas poderiam ajudar ao homem comum brasileiro a aprender a discernir bem entre o que é justo e o que é falso – como já aconteceu tantas vezes na história da arte universal, já que a arte póde ser mas não é sómente um prazer estético.

Assim, se me é permitido expressar minha própria maneira de ver as coisas, cada qual faz em carne viva sua própria experiência de vida e de arte.

Espero reunir-me com vocês em alguma outra ocasião. Por enquanto aceitem as saudações sinceras de um artista brasileiro. Até.

Livio Abramo (assinatura datilografada e manuscrita)

Assunção, Julho de 1990.

Meus caros amigos

Muito gostaria de estar com vocês nesta oportunidade.

Alguns inesperados e inevitáveis inconvenientes pessoais - pois humano sou - impedem-me de atender ao anável convite do prezado amigo Alberto Leutenmuller para participar desta reunião. Sinceramente, lamento muito não poder estar aqui pessoalmente. Faço-o por meio destas palavras para, de certo modo, cumprir a promessa feita.

De modo que quero dizer que não obstante o tempo de vida que me foi dado viver até agora considero que minha própria experiência não pode ser transmitida a outros pois quem aqui fala é um homem nascido nos inícios deste século, enquanto que a maioria dos artistas de agora defrontam-se com um mundo totalmente diferente daquele em que me tocou crescer e viver.

Claro que, apesar disso, considero-me um homem atualizado e como tive a sorte de ensinar e conviver sempre ao lado de jovens, posso dizer que compreendo seus problemas, inquietudes e também suas limitações, vivendo no meio de uma sociedade tão deshumanizada pelo egoísmo, falta de inteligência e injustiça dos que se arrogam o direito de guiar aos demais...

Como contrapor-se a isso? Creio não existir outro caminho que o da íntima honestidade de cada um de nós para sobreviver limpemente, para não curvar-se a condições que nada tem a ver com os ideais artísticos - e humanos. Que cada um cumpra da melhor maneira possível o seu próprio compromisso para com a vida e a arte, sempre acreditando que a arte é um compromisso por demais sério e nobre para servir de degrau para ambições ^{terrenas} "lá fora". O empenho e o sacrifício que tal atitude comporta é extremamente duro e o mais das vezes não traz benefícios imediatos mas é o único meio através do qual se alcança o verdadeiro valor da arte. E há que precaver-se também contra os perigos que a mercantilização da arte apresenta ~~em~~ a cada momento. Estes perigos são tão insidiosos quanto os demais, talvez até mais ...

Este é o meu ponto-de-vista no que diz respeito à condição do artista mas não pretendo absolutamente sugerir normas a ninguém. Cada qual é livre de escolher o caminho que quer, com a respectiva responsabilidade pelas suas acções e erros.

O destino da arte brasileira está nas mãos de cada um de vocês.

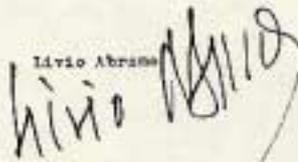
Neste momento brasileiro tão difícil e desconcertante talvez os artistas poderiam ~~ser~~ ajudar ao homem comum brasileiro a aprender a discernir bem entre o que é justo e o que é falso - como já aconteceu tantas vezes na história da arte universal, já que a arte pode ser mas não é somente um prazer estético.

Assim, ao me é permitido expressar minha própria maneira de ver as coisas, cada qual faz em carne viva sua própria experiência de vida e de arte.

Espero reunir-me com vocês em alguma outra ocasião. Por enquanto aceitem as saudações sinceras de um artista brasileiro. Até.

Assunção, Julho de 1990

Lívio Abramo



[documentos e bibliografia]

GRAVURA EM METAL

Marco Buti e Anna Letycia (orgs.)

São Paulo: Edusp

2002

296 páginas

23 x 23 cm



Resenha

por Alberto Martins

Poema, gravura, música ou arquitetura. Toda obra de arte necessita, para existir, de um exercício técnico que irá relacionar, de maneira nem sempre previsível, matéria e conceito, conhecimento e sensibilidade. Por meio da técnica, o artista dá forma a uma experiência que, de outro modo, permaneceria não formada.

Um bom manual, quase sempre um desdobramento da relação “mestre-discípulo” pode responder, parcialmente, pelo momento imprescindível da instrução. Deve, por isso mesmo, ser tomado como obra de referência por quem necessita conhecer a fundo um ofício: o artista, seja iniciante ou experiente, crítico ou apreciador que desejem ampliar sua compreensão de arte.

Neste livro, o leitor encontrará reunidos, entre outros textos, os fundamentos para a prática da gravura em metal sistematizados por três mestres gravadores modernos: Carlos Oswald (1888-1974), Francesc Domingo (1893-1974) e Mário Dóglia (1908-1984). Cabe lembrar que os dois primeiros fizeram sua educação na Europa, aqui chegando em 1913 e 1951, respectivamente, já senhores de seu *métier*. Só o terceiro aprendeu a técnica no país, mais precisamente na Casa da Moeda do Rio de Janeiro, onde ingressou aos quinze anos, cumprindo estágios europeus na década de 1950.

Lidos em seqüência, os textos ganham em densidade, não porque as informações se multiplicam, mas porque o conjunto aponta para a formação de

uma tradição gráfica brasileira. Nesse sentido, são dignos de nota os depoimentos dos impressores Antonio Francisco Albuquerque e Roberto Grassmann, que dão testemunho de um aprendizado especificamente nacional, pois realizado no trato diário das obras e artistas com os quais colaboravam.

Considerada sob o ângulo da formação, esta gravura já pode ser compreendida como um “sistema articulado”, para repetir os termos de Antonio Candido, a se inserir com propriedade no movimento geral de nossa cultura, que é o partir de matrizes européias para ir, aos poucos, constituindo uma experiência própria, até formar obras de peso, que respondem a uma realidade concreta, com base universal.

Sobre os autores

Marco Francesco Buti

Gravador, Marco Francesco Buti nasceu em Empoli, na Itália em 1953, reside no Brasil desde 1962. Graduiu-se em artes plásticas, em 1980, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, onde concluiu também o mestrado em 1994 e doutorado em 1999. Lecionou gravura e desenho no Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp, entre 1986 e 1995, tendo sido responsável juntamente com a Lygia Arcuri Eluf pela configuração inicial do atelier de gravura daquele departamento. Em 1996, tornou-se professor de gravura e desenho do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP. Em 1995, publica o livro *Marco Buti*, Coleção Artista da USP, pela Edusp. Participou de exposições como Gravura Jovem, no MAC/USP, São Paulo, 1981; Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, San Juan, 1981 e 1993; Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo, várias edições entre 1982 e 1989; International Print Exhibit, Taipei, 1983; Bienal de Gravura de Maastrich, Holanda, 1993; Gravuras, no MAC/USP, São Paulo, 1984; Anos 90: A Gravura Contínua, no Centro Cultural São Paulo, 1994; Rio Gravura: Plano Mercado, no Centro Cultural Cândido Mendes; e São Paulo: Gravura Hoje, na Funarte, Rio de Janeiro, 1999.

Publica em 2002 o livro *Gravura em Metal*, editado pela Edusp.

Anna Letycia

Anna Letycia Quadros, nasceu em Teresópolis, estado do Rio de Janeiro em 1929. Iniciou seus estudos de desenho e pintura com Bustamante Sá, na Associação Brasileira de Desenho, no Rio de Janeiro. Frequentou, em 1952, o curso de André Lothe, por ocasião de sua estada no Rio de Janeiro. No ano seguinte, cursou gravura com Iberê Camargo no Instituto Municipal de Belas Artes. Ainda na década de 50 teve aulas de xilogravura com Oswaldo Goeldi, na Escolinha de Arte do Brasil, e estudou gravura com Darel na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1959 frequentou o ateliê do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, coordenado por Edith Behring, com aulas inaugurais de Friedlaender. Foi convidada a lecionar gravura no ateliê deste museu, em 1960, cargo que ocupou por seis anos. Ainda na década de 60, mais especificamente em 1961 expos e lecionou gravura em Santiago do Chile, onde recebeu o título de professor honoris causa da Pontifícia Universidade Católica do Chile. Ilustrou o livro *Amor de Soldado*, de Jorge Amado, com quem trabalhou durante muitos anos no jornal Paratodos. Desenvolveu atividades de cenógrafa e figurinista, atuando principalmente em parceria com Maria Clara Machado. Instalou, em Niterói, em 1952, a *Oficina de Gravura no Museu do Ingá*, que coordenou até 1998. Lugar de referência para a gravura brasileira. Recebeu em 1978 o Prêmio Estácio de Sá pela implantação da oficina.

nº 1 - maio de 2003
cadernos de [gravura]
61 páginas
CPGRAVURA

INFORMAÇÕES

Este arquivo está em formato pdf, pela internet pode ser visto normalmente em seu navegador.

Para facilitar a leitura posterior e impressão dos cadernos, é possível salvar o arquivo em seu computador.

O tamanho do arquivo é de aproximadamente 2 MB, o tempo de download irá variar de acordo com o tipo de conexão.

Imprimindo o arquivo:

O formato de papel para impressão é A4, verifique se sua impressora está configurada para esse tamanho.

A posição do papel deverá ser "retrato"

Os arquivos contém imagens, que podem ser impressas com melhor qualidade dependendo do equipamento de impressão (impressora jato de tinta colorido) e se o papel utilizado for apropriado.

IMPORTANTE

O material aqui publicado é de propriedade intelectual de seus autores. A impressão da revista e sua distribuição, para fins acadêmicos, estão autorizadas e devem ser gratuitas; citações para fins acadêmicos estão autorizadas, desde que mencionada a fonte.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

O download das normas de publicação poderá ser feito no site dos *cadernos de [gravura]*
O material para publicação poderá ser enviado por e-mail para: cpgravura@iar.unicamp.br

O material entregue será submetido ao Conselho Científico; se aceitos, serão publicados nos próximos números

Endereço para correspondência:
CPGravura - Instituto de Artes
Departamento de Artes Plásticas
Cidade Universitária "Zeferino Vaz"
C.P. 6159 - CEP 13083-970
Campinas - SP - Brasil
fax: 19 - 3289 3140
e-mail: cpgravura@iar.unicamp.br
