

## Monotipias: algumas considerações

Luise Weiss

Professora de Gravura do Departamento de Artes Plásticas da Unicamp e artista plástica com diversos prêmios e exposições coletivas e individuais.

### Resumo

*Considerações sobre a monotipia, caracterizando-a como um procedimento rico em possibilidades que converge para um território experimental e híbrido. Abordagem de algumas questões técnicas e um pequeno relato sobre experiências pessoais.*

A minha convivência com a monotipia ocorre tanto na prática do atelier como no ensino. Em ambas as situações, tenho desenvolvido projetos com a monotipia, refletindo e vivenciando questões relativas à linguagem expressiva da técnica. Afinal, o que é a monotipia? Onde ela se encaixa? Na gravura, na pintura...? São algumas perguntas que surgem ocasionalmente em aula. O fato de a monotipia ser utilizada freqüentemente - não a qualifica como material de uso exclusivo infantil, muito pelo contrário; trata-se de uma técnica rica em possibilidades: território com características híbridas, entre a pintura, o desenho e a gravura.

A questão a ser formulada seria então: como desenvolver um projeto artístico, rico, intenso, com a monotipia? Como valorizar suas qualidades expressivas, antes de indagar a que território pertence?

Denomina-se monotipia uma placa sobre a qual uma imagem é executada com a tinta adequada. Esta imagem é impressa, tornando-se a cópia única, sendo impossível ser obtido novamente um exemplar igual. Desta maneira, a monotipia situa-se entre as áreas gráficas e o desenho (ou a pintura).

A monotipia, portanto, constitui-se de um processo híbrido, entre a pintura, o desenho e a gravura. Aproxima-se do gesto da pintura, da mancha de tinta, ou do traço, da linha; ao mesmo tempo possui características próprias da gravura, como a inversão da imagem. Apesar de o próprio nome esclarecer, mono (único) e tipia (impressão), ou seja, que se obtém de uma prova única, em alguns casos há a possibilidade de se conseguir mais de uma cópia, evidentemente cada vez mais tênue, mais clara, permanecendo apenas um "fantasma"/ vestígio da imagem.

Historicamente, a monotipia teve origem no século 17, com Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670), do qual foram preservadas algumas monotipias. Alguns artistas chegaram a utilizar monotipias em seus trabalhos, esporadicamente ou com maior freqüência, como foi o caso de Edgar Degas, que produziu uma série significativa de monotipias. Na gravura contemporânea, percebemos um novo impulso da monotipia, técnica simples, direta, poderia dizer até rudimentar, comparada aos avanços tecnológicos de outros recursos.

Esta impressão ou registro remete a gestos primordiais do homem, marcas que atravessaram os tempos, tornando-se tão atualizados, tão contemporâneos quanto a mão do homem pré-histórico gravada na caverna. Talvez seja este aspecto que atraia alguns artistas em relação à monotipia: gravar, "congelar" um gesto, uma idéia, uma emoção. De maneira rápida, fugaz, o

"congelamento" de um momento, um instante transformado em mancha, linha, matéria.

Em relação às variações de monotípias, poder-se-ia dizer que um tipo se aproxima do traço, do desenho. A característica desta linha, ao observarmos suas qualidades físicas, constitui-se de linhas "aveludadas", linhas constituídas de infinitos pequenos pontos. Esta monotípia requer pouca tinta tipográfica, espalhada de maneira uniforme, com um rolo de impressão tipográfico sobre uma placa de vidro, acrílico, fórmica ou chapa metálica. A tinta tipográfica é espalhada uniformemente sobre a placa de vidro ou acrílico, utilizando-se para tal o rolo de impressão tipográfica. A folha de papel é colocada sobre a área entintada e, cuidando-se para não apoiar mãos e dedos sobre o papel, as linhas são traçadas, utilizando-se, para tal, uma ponta qualquer como o lápis, a caneta, uma ponta de madeira, o dedo, etc...

A folha é, em seguida erguida, surgindo, no verso do papel, a linha traçada, impressa com a camada fina de tinta. Percebe-se que, neste tipo de desenho, a mão deve ser conduzida com firmeza ou leveza, porém como a mão não pode ficar apoiada sobre a superfície do papel, tal gesto exige uma destreza da mão, um fluir de traços. Observando-se a qualidade física da linha monotípica, vê-se uma linha "pontilhada", o que caracteriza o traço típico da monotípia. Repetindo-se este procedimento várias vezes, a superfície da tinta tipográfica torna-se mais fina, possibilitando uma linha mais nítida, sem manchas e marcas paralelas. Estas manchas, marcas de dedos, etc podem ser observadas como vestígios da tinta na folha de papel; poderão até ser incorporadas eventualmente à produção das monotípias; porém, quando se tornam excessivas, atrapalham a visualidade da imagem.

Finalizada uma monotípia, e antes de iniciar-se outra, deve-se passar novamente o rolo de impressão, para apagar os vestígios da imagem anterior. Repetindo-se, assim, a operação, aos poucos, a superfície entintada ficará mais escassa, acrescentando-se mais tinta caso seja necessário.

Um outro tipo de monotípia aproxima-se mais da pintura, da mancha de cor, do gesto. Neste caso, a pintura será realizada com pincéis (ou outros recursos como retalhos de tecidos, pintura feita com dedos, etc...), sobre uma placa de vidro acrílico ou placa metálica. Há também outros materiais possíveis de serem utilizados como suportes: placas de off set, chapas de raio X, fórmica, acetatos, azulejos, etc.

Esta placa será coberta com a folha de papel e poderá ser impressa manualmente ou prensada. As tintas podem ser variadas; desde tinta a óleo, de secagem mais lenta, até tintas acrílicas, tintas suvinil, de esmalte, ou de secagem rápida. A escolha da tinta e de sua qualidade de secagem, seja fluidez ou mais compacta, também depende da intenção do projeto. Esta pintura sobre a placa poderá ser impressa novamente, sendo que a segunda ou a terceira impressão ficarão mais claras, a imagem torna-se gradativamente enfraquecida, assim como ocorre com um carimbo que se utiliza várias vezes, sem entintá-lo novamente. Algumas vezes, dependendo do tipo de tinta, torna-se possível imprimir pequenas seqüências de imagens, do preto ao branco. A questão do tempo interage com a monotípia. Na impressão, por exemplo, capta-se um traço, uma marca, um gesto impresso, enquanto a tinta ainda está molhada. Este momento é decisivo e único, talvez um dos fatores que mais atraem nas monotípias.

A rapidez das impressões, segundo características da técnica, agiliza o processo da produção das monotípias, entretanto, é também seu perigo. Efeitos rápidos, borrões e manchas que escorrem, podem produzir efeitos superficiais, repetitivos; "fragilidades" de um acaso superficial.

Talvez seja este um dos motivos pelos quais a monotípia, muitas vezes, ganha uma aparência casual, de mero efeito: posso produzir várias impressões em pouco tempo. E então, como fazer para que todas estas qualidades sejam valorizadas? O que fazer para que o processo monotípico ganhe força de

expressão, indo além de mero efeito produzido? Como valorizar os efeitos, as manchas, as linhas aveludadas e o aspecto "impreciso" desta técnica?

Estas são perguntas que acompanham o ensino da gravura e também são pertinentes ao "fazer" artístico.

Com relação à questão temporal, inerente à técnica, há pesquisas de alguns artistas que utilizam processos de corrosão de materiais metálicos; por exemplo, substituindo a tinta pela oxidação dos materiais. Neste caso, o tempo opera como agente determinante.

Vestígios impressos, "acazos" incorporados; a monotipia vê-se entrelaçada com o tempo. Este aspecto é interessante e instigante: tornar visível, imprimindo o tempo e os gestos.

Seguem-se algumas considerações relativas às questões técnicas: as tintas, os suportes, as cores.

### **a) Tintas e Papéis**

São utilizadas usualmente tintas de secagem lenta, à base de óleo, como a tinta tipográfica, tintas off-set, tintas a óleo, podendo variar desde camadas espessas, camadas grossas até camadas finas; tintas mais diluídas, ou mesmo misturadas à base transparente. Nestes casos, como a secagem é mais lenta, a elaboração da monotipia pode ser efetuada com mais demora, diferentemente do que ocorre quando a tinta utilizada é de secagem rápida, como no caso do guache, da aquarela ou mesmo da tinta acrílica.

Como a tinta, aos poucos, pode secar, aconselha-se deixar os papéis separados, já prontos para o uso, próximos da mesa entintada. Não há tempo para vacilações, não há tempo para recortar, separar ou procurar os papéis.

Outros pigmentos, como a têmpera, podem ser incorporados no processo das monotipias, abrindo-se aqui um território amplo de pesquisa e adaptação a diferentes projetos artísticos.

À variação de suportes (por exemplo, utiliza-se como suporte uma placa de vidro, acrílico, fórmica, chapas de raio X, azulejo, acetato, plástico duro) segue-se uma grande variação de papéis utilizados nas impressões: sulfite, canson, vergê, papéis manteiga, color-set ou color-plus, papéis opacos, transparentes, lisos ou com estampas, coloridos ou brancos, etc...; papéis artesanais, papéis de gráfica, papéis de arroz, etc... Uma variedade imensa de papéis para impressão está à disposição dos artistas, alguns inclusive imprimindo as monotipias em tecido ou tela, para em seguida retrabalhar estas imagens com tintas.

Moldes recortados ou "pochoir" (molde vazado), podem ser utilizados quando, por exemplo, desejo imprimir um detalhe com forma nítida e limpa, sem resíduos de tinta ou manchas ao lado.

### **b) Processos Subtrativos**

Nas técnicas das "maneiras negras" (tanto na litografia como na calcografia), partindo-se de uma superfície negra, na qual, com a utilização de panos (retalhos), esponjas, pedaços de papéis, as áreas de luzes são retiradas, ou seja, abrem-se as áreas claras, utilizando-se, quando necessário, para tal, um pouco de solvente.

As chapas metálicas (ou de acrílico) são em seguida impressas na prensa, obtendo-se assim áreas de pretos mais intensos.

### c) Monotipias Coloridas

Há diversos procedimentos relativos ao uso da cor na monotipia, desde o aquarelar, colorir uma monotipia, até as mais diversas impressões coloridas, realizadas em várias etapas. Sucodem-se as cores, indo das mais claras às mais escuras, ou vice-versa, das camadas mais escuras às mais claras, acrescentando-se branco às cores.

A impressão das monotipias, pode ser feita de diversas formas: uma das possibilidades da monotipia policromática é realizar a própria pintura (sobre a placa de alumínio, acetato, etc...) com diversas cores, mesclando-as ou justapondo-as.

Um outro procedimento é a realização de diversas etapas de impressão, feita gradativamente, ou seja, deixando-se secar uma camada de tinta para sobrepor outra. As cores sobrepostas, simultaneamente, ainda úmidas, favorecem um tipo de resultado, que é diferente da impressão de uma cor sobreposta à outra, porém estando uma camada já seca.

O momento da impressão, quando levanta-se a folha de papel, possui um aspecto "mágico", ou seja, por mais que planeje, a visualização contém uma surpresa, um suspense: o que será que ficou impresso no papel? Ou então, como ficou a impressão? As crianças denominam muitas vezes a monotipia como "desenho surpresa", o que vale tanto para o público infanto-juvenil como o adulto. Evidentemente, existe um planejamento prévio. Não estamos nos referindo a um acaso qualquer, a uma situação caótica, mas antes, estamos num território no qual alguns improvisos convivem e são integrados ao projeto artístico.

Por mais que se planeje, na monotipia sempre ocorre um momento de suspense: o que ficou impresso no outro lado do papel? Como não necessita de ferramentas de corte (muitas vezes é considerada como uma técnica de "soltura da mão", ou seja, como exercício preliminar ou preparatório), aliada à rapidez de execução; muitas vezes, a monotipia é caracterizada como algo preliminar, uma experimentação, um treino apenas. Quando, porém, as características expressivas da técnica são incorporadas ao projeto, quando a rapidez da execução e a consistência da tinta são aproveitadas, então, a "simplicidade", o aspecto rudimentar da técnica tornam-se vitais ao projeto. Percebe-se, pois, uma técnica passível de muitas experimentações, desde os tipos de tintas aos tipos de suportes (uma chapa de raio X pode ser transformada em matriz de monotipias, assim como a experimentação de diversos tipos de papéis para impressões). Assim como em outros momentos, ocorre uma escolha de materiais, com os quais o artista identifica-se mais.

Saber tirar proveito do improviso, do acaso, torna-se fundamental à monotipia, e aqui reafirmo as questões: como incorporar os acasos na monotipia? Como fazer desta mancha ou desta linha uma força expressiva importante, ultrapassando a questão do exercício do improviso? São perguntas que me acompanharam, tanto na escolha do uso da monotipia em projetos artísticos pessoais, como em atividades didáticas nas universidades. Perceber como a intenção do artista se entrelaça à escolha técnica é importante, fundamental. Assim, percebo que a escolha não foi aleatória, motivada pelas "facilidades" da técnica, ou apenas pelos efeitos visuais.

Anexo aqui um pequeno relato, um comentário que anotei por ocasião da realização de uma série de retratos em 1997:

"No exercício das monotipias, que desenvolvo há mais tempo, esse processo de mixagem evidencia-se ainda mais: gestos expressivos, manchas, pinceladas somam-se a essa imagem inicial, do referente visual que é o retrato. Cópias das monotipias e matrizes foram guardadas, colocadas uma ao lado da outra, como num jogo: olhando para o espelho, quem vejo? Eu, ou a imagem refletida no outro? Na monotipia, esse trabalhar a imagem do retrato, ora mais calcado num clima expressivo intenso, ora mais ameno, traduz em gestos, na força da prensa, passando por cima do retrato pintado, a angústia do destino

humano da qual também faço parte. Em cada gesto, em cada impressão, as perguntas são lançadas e traduzidas em linhas, manchas, traços ou pinceladas."

Sem dúvida, a monotipia (como qualquer outra técnica) estimula pesquisas em relação à consistência da tinta; da pressão da prensa (ou impressão manual), os tipos de papéis, os suportes, etc. O preparo destes elementos torna-se fundamental para orientar projetos de monotipias, aproveitando as qualidades da mesma, intercalando em tempos diferentes a impressão de gestos, traços e pinceladas.

#### **Bibliografia Consultada:**

WISNESKI, Kurt. *Monotype/Monoprint, History and Techniques*. New York: Bullbrier Press, 1995.

KOSCHATZKY, Walter. *Die Kunst der Graphik*. München: Deustcher Taschenbuch Verlag, 1997.

LINDEN, Fons van der. *DuMont's Handbuch der Grafischen Techniken*. Köln: DuMont Buchverlag, 1990.

DIDI- HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

ADHEMAR, Jean e CACHIN, Françoise. *Degas, Gravures et Monotypes*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1972.

[ensaio de imagem]

## **Amir Brito Cador**

São Paulo, 1976. Graduando em Artes Plásticas na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Este texto foi apresentado como parte do projeto de Iniciação Científica "A imagem e a Escrita" e contou com o apoio da Fapesp.

### **Mutus Liber**

Esta gravura surgiu a partir de um desenho de observação feito em um caderno de folhas finas, um pouco transparentes. O Marcos, meu amigo, foi me visitar e eu aproveitei para desenhá-lo em duas folhas consecutivas do caderno enquanto ele folheava um livro. Em uma página fiz apenas as pernas cruzadas e o livro aberto apoiado no colo, deixando a cabeça e o tronco na página seguinte. Ao virar a página, acontece uma inversão do desenho, ficando uma parte de frente para outra.

Inicialmente, pensei em fazer uma gravura apenas, com o primeiro desenho, uma figura incompleta de pernas cruzadas. Comecei gravando como de costume, marcando um contorno com a goiva para depois remover o linóleo da parte circundante, deixando apenas as linhas grossas e irregulares formando um desenho. O material retirado seguindo um mesmo sentido criou linhas paralelas que dão movimento ao desenho, como se as pernas estivessem se cruzando indefinidamente. Para facilitar a remoção de uma parte maior da placa, utilizei uma serra tico-tico. A placa de linóleo foi recortada e o desenho apareceu como um quebra-cabeça, as três partes se encaixando para formar um retângulo, uma página. Daí veio a idéia de aproveitar as duas partes que restaram da matriz inicial para fazer outras gravuras com um formato irregular.

A gravura em linóleo oferece a resistência do material a ser vencida. Este embate é o que oferece a possibilidade de desenvolver um pensamento através das imagens, que é característico do meio escolhido. As marcas deixadas pelo linóleo evidenciam o gesto do gravador. Esta atitude e o seu registro se aproximam de um tipo de escrita, o que me faz lembrar do termo grego *graphein*, origem comum do desenho e da escrita.

Olhando para o caderno novamente, a imagem invertida sugeriu um leitor sendo refletido por um espelho. Para mim, uma imagem adquire significado pelo

potencial que tem a ser desenvolvido, pela elaboração mental que permite depois de pronta, ela não se encerra em si mesma. A associação com o Mutus Liber, o livro mudo da alquimia, que o Marcos havia falado a respeito em outra ocasião, surgiu do ato de ler um livro em branco (um livro mudo) representado nesta gravura. Este livro é uma narrativa em imagens que mostra a transmutação da matéria, uma metáfora para a transformação espiritual do homem, que acontece através do autoconhecimento. Vejo o artista como uma espécie de demiurgo, que transforma a matéria de acordo com sua vontade, sendo também transformado neste processo.

É atribuída a Hermes Trismegisto (Thot para os egípcios) a criação da escrita, assim como da alquimia, da matemática, da medicina e da astrologia. Ler os sinais é fundamental em todas estas disciplinas.

"Ora, lê, lê, relê, trabalha e descobrirás". Esta é a única frase escrita do livro, que aparece inserida em uma imagem, como nas iluminuras medievais. Mesmo nas edições publicadas na França e na Alemanha aparece em latim. Prefiro manter neste idioma, pois qualquer palavra escrita em um idioma desconhecido atrai o olhar pelo seu desenho. O latim acrescenta outra informação: era o idioma em que foi escrito o "Discurso do Método" de Descartes, obra que marca a cisão corpo-espírito, que se repete na divisão da figura em sua metade superior (cabeça-mente-espírito) e inferior (pernas, tronco, o sexo, o corpo).

As letras, ao serem gravadas, não foram todas invertidas como deveriam. Ao desenhá-las, escrevi da direita para a esquerda, como se escreve em árabe, mas ao invés da letra "g" gravei a letra equivalente ao "u" do alfabeto árabe. Prefiro manter deste jeito, o acaso e os atos falhos fazem parte do processo, parte da obra.

Esta gravura foi realizada enquanto eu estudava a história da xilogravura e a história do livro, que caminharam paralelas até o início do século XX. A relação que se estabelece entre o olho e a obra é diferente da pintura. Pelas dimensões da gravura, ela foi feita para ter por perto, carregar consigo. É uma relação tátil: tocar com os olhos, ver com as mãos.

O formato retangular dos rolos e pergaminhos é algo que o olhar percorre, tem um sentido, uma direção. O espaço em branco, com as figuras dispostas lado a lado, permite uma leitura que avança em diversas direções. A imagem e o texto são integrados pela reflexão: o que o texto sugere é explicitado pela imagem refletida de uma pessoa lendo. O que ele vê? O livro aberto, em branco, o texto em latim no centro da folha ou ele olha para si mesmo? Ele parece ler, mas seus olhos estão fechados, o que remete à visão interior do Mestre Eckhart: "Nenhum homem pode ver Deus, a não ser que esteja cego".

Estudar as imagens em sua relação com os textos despertou o interesse pela história da leitura. Nos incunábulos, que marcam o início da xilogravura no Ocidente, a narrativa através de imagens tem um sentido didático, conta uma história com um determinado fim, deixar na memória uma cena conhecida, algo que instrua as pessoas como devem proceder. As imagens do Mutus Liber propõe uma narrativa ao mesmo tempo que negam, dizendo: "você só encontra aqui aquilo que é capaz de encontrar".

Eu aprendo com as imagens que crio, e a única lição que posso dar é esta: mostrar o caminho percorrido, afirmar esta possibilidade de prática da leitura.

## Bibliografia

- BARTHES, Roland (trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moises). *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- CARVALHO, José Jorge de (ensaio introdutório, comentários e notas). *Mutus Liber: o livro mudo da alquimia*. São Paulo: Attar, 1995.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo : Ed. da UNESP, 1998.



Amir Brito Cador  
Linóleo



Ora  
le pe leee  
re leee  
labora  
et  
inuenies



Amir Brito Cador  
Mutus Liber  
Linóleo