

UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

MARLENE ZENAIDE FRIEDRICH

DIÁLOGOS ARTÍSTICOS COM ROSELI PRETTO

FLORIANÓPOLIS

2006

MARLENE ZENAIDE FRIEDRICH

DIÁLOGOS ARTÍSTICOS COM ROSELI PRETTO

Dissertação apresentada ao curso de mestrado em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina, para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

Professor Orientador: Dr. Antônio Carlos Santos.

**Florianópolis
2006**

MARLENE ZENAIDE FRIEDRICH

DIÁLOGOS ARTÍSTICOS COM ROSELI PRETTO

Dissertação apresentada ao curso de mestrado em Ciências da Linguagem para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina.

BANCA EXAMINADORA

Professor Orientador: Doutor Antônio Carlos Santos.
Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL

Professor Doutor Fernando Vugman
Universidade de do Sul de Santa Catarina - UNISUL

Professora Convidada: Doutora Marta Lúcia Pereira Martins Lindote
Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC

Dedico este trabalho ao meu pai, pois, em algum momento enquanto fazia este trabalho, me disse: “... são os limites que oxigenam a vida”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que estiveram ao meu lado, compreendendo-me e encorajando-me nos momentos em que eu acreditava não mais ser possível chegar aqui.

À minha filha Mariana, companheira diária, que mesmo sem querer — e não sabendo por quê — me fez ver o mundo diferente.

À Marilei Dal’Vesco, amiga ímpar, que me apoiou, transmitiu boas energias, força, fé e esperanças.

Ao amigo Jair, que me acompanhou na releitura de todo o trabalho e me fez acreditar que tudo seria possível.

E, por fim, ao professor Antônio Carlos dos Santos, pela paciência e apoio dados para que eu ampliasse meus espaços de investigação.

A arte não reproduz o visível, mas torna visível.
Paul Klee

RESUMO

O presente trabalho, baseado em pressupostos teóricos sobre leitura visual, tem como tema as obras da artista gravurista gaúcha Roseli Pretto, mais especificamente, o que a artista produziu na década de 1990 envolvendo algumas temáticas relacionadas com as cenas circenses. Diante disso, parte da seguinte questão: De que forma a artista dialoga em sua obra com o tema das cenas circenses, aliando-as aos procedimentos técnicos da gravura e do desenho na década de 1990. O objetivo é refletir, por meio da leitura visual, sobre as obras da artista a fim de evidenciar os aspectos formais e estruturais nelas presentes nos seus trabalhos, os quais são evidenciados entre focos e conflitos, despertando a atenção dos que nela participam como observadores. O estudo detém-se na análise do modo como a temática (cenas circenses) é abrigada em semelhanças com trapezistas, malabaristas, mascarados, atores, apresentadores, público em geral e feras, pronunciados pelo drama na comédia e/ou na tragédia, e ainda de como a artista representa o tema circense que, parecendo de um outro tempo, consegue transpô-lo pela dinâmica da composição de modo instigante. Pelo desenho e pelas técnicas da gravura, a artista contorna o tema de modo instigante, fazendo o observador mesclar-se em processos e indagações. Assim como a gravação e a impressão exigem gravação e a impressão exige em seus procedimentos etapas a serem processadas, por meio de suas imagens, busca figurar os sintomas do mundo pelo olhar de uma desenhista e gravurista sensível. Para tanto, o ponto de partida são os aspectos da gravura desde os primórdios até a contemporaneidade, considerando os procedimentos técnicos, assim como as transformações que ocorreram na história, os quais ocasionou mudanças no modo de pensar o mundo. Partindo daí, o trabalho explicita a trajetória artística de Maria Roseli Dolesky Pretto. Diante disso, busca evidenciar nas obras os aspectos formais, estruturais,

artísticos, técnicos e históricos que influenciaram significativamente na compreensão da arte no período moderno, dialogando com as cenas circenses. Na seqüência, a partir das frestas do *corpus*, o trabalho propõe, diante de um percurso da análise das obras mais especificamente, com vistas ao olhar, desafiar os nós das relações de sentido quanto aos aspectos formais e relacionais das obras. Em meio a esses desafios, busca encontrar e provocar acontecimentos que possibilitam fundir o movimento do olhar em outros novos desejos.

Palavras-chave: gravura; impressão; desenho; cenas circenses.

ABSTRACT

The present work is based in theoretical presupposition about visual reading. This work shows in the same way, the works of Roseli Pretto, a gaucha artist, specifically mentioning what she developed in years 90, involving some thematic ones related with the circus scenes. This work will analyze the main practical aspects of the engraving and the impression and their influences. Then, our object analysis has the following question: How does the artist dialogues in her artistic work with the theme Circus scenes, join proceeding technical of the engraving and of the drawing in the years 90? In this way, we have like purpose over of the visual reading of the artist, in order to evidence the formal aspects and structural presents in her work of art , which are evidenced among focus and conflicts, incite the attention and participation of the observers. This study analysis like such theme (Circus scenes) have similarity with acrobat, juggler, actors, presenter, public in general and beast, showed for play in the comedy and /or in the tragedy and so as the artist represents the theme circus in her work of art .We show too, how the drawing and the technique's engraving used by artist possibility us understand the symptom of the World across view her. So, the point are the aspects of the engraving since the antiquity until the present, taking in consideration the proceeding technical, so like the transformations that occur in the History, which allowed changes in the way of thinking the World. Thus, we explain, in this work, the artistical trajectory of Maria Rosely Dolesky Pretto. We search to evidence in the work of art, the formal, structural, artistic, technicians and historical aspects which influenced significantly in the art comprehension in the Modern period, jointly with circus scenes. In way to these challenges, it searches to find and to provoke reactions that they make possible to cast the look movement in other new desires.

Key - Words: engraving; impression; drawing; circus scenes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	9ª Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo, 2001.....	75
Figura 2 -	<i>Cenas circenses</i>	77
Figura 3 -	<i>No picadeiro</i> – cena 3.....	78
Figura 4 -	<i>No picadeiro</i> – cena 4.....	79
Figura 5 -	Gravura – litografia.....	80
Figura 6 -	<i>Por um fio</i>	81
Figura 7 -	Fragmentos da <i>Cenas circenses I</i>	84
Figura 8 -	Fragmentos da <i>Cenas circenses I</i>	85
Figura 9 -	Fragmentos da <i>Cenas circenses I</i>	85
Figura 10 -	Fragmentos da <i>Cenas circenses I</i>	87
Figura 11 -	Fragmentos da <i>Cenas circenses I</i>	87
Figura 12 -	Fragmentos da <i>Cenas circenses I</i>	88
Figura 13 -	Fragmentos da <i>Cenas circenses I</i>	89
Figura 14 -	Fragmentos da <i>Cenas circenses I</i>	90
Figura 15 -	Fragmentos da <i>Cenas circenses I</i>	92
Figura 16 -	Fragmentos da <i>Cenas circenses I</i>	93
Figura 17 -	Fragmentos da <i>Por um fio</i>	94
Fig	Fragmentos da <i>Por um fio</i>	94
Fig	Fragmentos da <i>Por um fio</i>	95
Figura 20 -	Fragmentos da <i>Sem título</i>	95

Figura 21 -	<i>No picadeiro – cena 3</i>	98
Figura 22 -	Fragmentos da <i>No picadeiro – cena 4</i>	98
Figura 23 -	Fragmentos da <i>No picadeiro – cena 4</i>	99
Figura 24 -	Fragmentos da <i>Cenas circenses</i>	100
Figura 25 -	Fragmentos da <i>No picadeiro – cena 4</i>	100
Figura 26 -	Fragmentos da <i>Cenas circenses I</i>	102
Figura 27 -	Fragmentos da <i>Por um fio</i>	103
Figura 28 -	Fragmentos da <i>Sem título</i>	104
Figura 29 -	Fragmentos da <i>Por um fio</i>	106
Figura 30 -	Fragmentos da <i>Por um fio</i>	107
Figura 31 -	Fragmentos da <i>No picadeiro – cena 3</i>	108
Figura 32 -	Fragmentos da <i>No picadeiro – cena 3</i>	109
Figura 33 -	Fragmentos da <i>No picadeiro – cena 4</i>	111

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	BREVE HISTÓRIA DA CULTURA DO DESENHO E DA GRAVURA: EVOLUÇÃO DA TÉCNICA	17
2.1	GRAVURA NO BRASIL.....	30
2.2	BREVE HISTÓRIA DA CULTURA DO DESENHO ARTÍSTICO: ATRIBUIÇÕES.....	40
3	EXPRESSÕES RIO-GRANDENSES: ENFOQUES ARTÍSTICOS EM DESENHO E GRAVURA	55
3.1	MARIA ROSELI DOLESKI PRETTO: DO DESENHO A GRAVURA.....	57
3.1.1	Desenhos de Roseli – preâmbulos	62
3.1.2	Cenas circenses : entornos	64
3.1.3	O circo no mundo e no Brasil traços históricos	67
4	MARIA ROSELI PRETTO: CONFIGURAÇÕES CIRCENSES	76
4.1	ESPAÇOS DAS COMPOSIÇÕES: RELAÇÕES DE FIGURA É FUNDO.....	82
4.1.1	Relações de figura e fundo	84
4.2	ELEMENTOS PICTÓRICOS: LEITURA SOBRE AS FIGURAS HUMANAS.....	89
4.3	ELEMENTOS PICTÓRICOS: LEITURAS SOBRE AS FIGURAS DOS “MASCULINO E FEMININO”.....	101
4.4	NÚCLEOS CIRCULARES QUE TRANSITAM ENTRE FIGURA É FUNDO.....	
4.5	ELEMENTOS PICTÓRICOS: LEITURA SOBRE AS “FERAS”.....	105

4.6	TEXTOS PICTÓRICOS: LEITURA SOBRE AS “MÁSCARAS”.....	110
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
	REFERÊNCIAS	116
	ANEXO	120

1 INTRODUÇÃO

O percurso do estudo, baseado nos pressupostos teóricos sobre leitura visual, tem como tema as obras da artista gravurista gaúcha Roseli Pretto, mais especificamente, o que ela produziu na década de 1990 sobre algumas temáticas relacionadas com as cenas circenses. O intuito da pesquisa é tecer reflexões sobre o processo da impressão como gravação, uma vez que desenhar e gravar indicam, nessa arte, formas de marcar, assinalar, entalhar, preposições ou suposições. Seu uso transcende o simples registro de informações, cultivando e exercendo práticas sociais e culturais. A arte é como parte dos novos paradigmas sociais que impulsionaram o desenvolvimento da história em seu caráter de linguagem da imagem, cujo papel passa a ser o de influenciar as formas de desenvolvimento humano, social e cultural.

Diante disso, nosso objeto de análise parte da seguinte questão: De que forma a artista dialoga com o tema das cenas circenses, aliando-os aos procedimentos técnicos da gravura e do desenho em sua obra? Assim, temos como objetivos refletir, por meio da leitura visual, acerca das obras da artista a fim de evidenciar os aspectos formais e estruturais presentes nos seus trabalhos, os quais são evidenciados em focos e conflitos, despertando a atenção dos observadores. O estudo detém-se na análise do modo como tais temáticas (cenas circenses) são abrigadas em semelhanças com os trapezistas, malabaristas, mascarados, atores, apresentadores, público em geral e feras, pronunciados pelo drama na comédia e/ou na tragédia, e, ainda, de como a artista representa o tema circense em sua obra, que, parecendo de um outro tempo, consegue transpor pela dinâmica da composição, permitindo-nos fruí-la de modo instigante. Incorporadas pelo desenho e pelas técnicas da gravura, a artista as contorna no suporte não somente aos processos da técnica e da plasticidade, como também as impressões revelam, por meio das imagens, o espaço e o tempo.

O universo da obra de Roseli permite-nos identificar a importância que a artista dá aos meios que o desenho e os processos da técnica da gravura lhe proporcionam, com ênfase nos procedimentos de criação e de representação em suas imagens. Tais ferramentas mesclam-se com o suporte, marcadas pelos processos e indagações, os quais provocam transformações no leitor fruidor de sua obra. Do mesmo modo que a gravação e a impressão exigem em seus procedimentos etapas a serem processadas, a artista, em sua obra, busca figurar os sintomas do mundo por meio dos olhares de uma desenhista e gravurista sensível.

Rever a história do circo, suas ações e a influência no desenvolvimento social, político e cultural no Brasil fez desta pesquisa uma forma de realçar o que configura as cenas circenses pelos trabalhos da artista rio-grandense. As imagens, representadas de modo a figurar cenas dos circos, são, sem dúvida, uma forma diferente de perceber a tessitura circense. Os processos artísticos de gravar são mais complexos, mais do que um simples processo mecânico que a gravura no primeiro momento nos mostra, sem ser uma simples técnica para representar a forma do desenho ou qualificar um produto. Sua forma e processos são apenas meios pelos quais todo o artista demonstra com paixão e com desejo seu desempenho diante do mundo que transforma — e é transformado — substancialmente.

A partir das frestas do *corpus*, este trabalho propõe, diante de um percurso da análise das obras mais especificamente, com vistas ao olhar, desafiar os nós das relações de sentido junto aos aspectos formais e relacionais das obras. O ponto de partida do estudo são os aspectos da gravura desde os primórdios até a contemporaneidade, considerando os procedimentos técnicos, assim como as transformações que ocorreram na história, os quais ocasionaram mudanças no modo de pensar o mundo. No item que trata da “**Breve história da cultura do desenho e da gravura: evolução da técnica**”, relatamos aspectos da história dos aspectos do processo artístico da gravura, enfatizando a evolução técnica e histórica pela qual transitou. Destacamos também alguns aspectos da prática do desenho associado à

gravura e em seguida, identificamos a presença da gravura no Brasil a fim de situar o trabalho de Roseli Doleski Preto.

Na seqüência — **“Expressões rio-grandenses: enfoques artísticos em desenho e gravura”** — enfocamos a arte no Rio Grande do Sul como meio alternativo para o âmbito comercial e industrial nas décadas de 1930 e 1940. É nesse cenário que se insere Maria Roseli Doleski Preto com seus desenhos e gravuras. Sua obra nos instiga pelo modo particular como articulou a linguagem artística da gravura, aliando-a à temática das cenas circenses em seu trabalho. Partindo daí, explicitamos no decorrer do trabalho a trajetória artística de Maria Roseli Dolesky Preto. Diante disso, buscamos identificar nas obras os aspectos formais, estruturais, artísticos, técnicos e históricos que influenciaram significativamente na compreensão da arte no período moderno, dialogando com as cenas circenses.

Na última parte do trabalho — **“Maria Roseli Preto: configurações circenses”** — destacamos o *corpus* do trabalho: *Cenas circenses I* (1995), *No picadeiro Cena 3* (1993), *No picadeiro Cena 4* (1993), *Sem título* (sem data) e *Por um fio* (1998). Sobre essas obras desencadeamos reflexões a partir da temática circense apresentada no trabalho de Roseli. Cada elemento representado instiga-nos a estabelecer diálogos internos e externos, entendidos como um todo de significação, nunca como partes isoladas: figura e fundo, cores e formas se mesclam com os elementos circulares, “feras”, “máscaras”, configurações que consideramos significativas para refletir sobre as obras da artista Maria Roseli Dolesky Preto.

Em meio a esses desafios, a pesquisa instiga-nos a encontrar e provocar acontecimentos que nos possibilitam fundir o movimento do olhar fruidor com outros novos desejos.

2 BREVE HISTÓRIA DA CULTURA DO DESENHO E DA GRAVURA: EVOLUÇÃO DA TÉCNICA

No início da Idade Média, não existia uma técnica eficaz para reproduzir as imagens, tampouco as letras de forma que o povo pudesse ver e ler, pois aos copistas medievais era proibido fazer qualquer reprodução — imagem ou letras — que representasse a natureza divina, o que era permitido apenas por ordem oficial. Com o cristianismo, as imagens tornaram-se preocupação quanto à representação — forma e simetria —, que era considerada importante na formação do povo. Porém, muitas imagens se faziam às escondidas, a exemplo dos baralhos com imagens para sustentar vícios dos pagãos.

Restrita aos intelectuais e proibida para as mulheres, poucas pessoas desenvolviam a escrita, a leitura e, menos ainda, a elaboração das matrizes para a reprodução das escritas. Nessa medida, o texto fílmico *O nome da rosa*¹ tem como tema central a articulação de um sistema regulador do saber. Nele, a Igreja detém o monopólio da informação e os livros do mosteiro são utilizados pelos copistas, que ficam sob a guarda dos beneditinos. Nesse cenário, como sugere Benjamin (1987, p.1), na teoria da narração, a sociedade da Idade Média vivia a crença que contrariava a banalização dos entusiasmos juvenis em nome da experiência da “Doutrina de Deus”. Segundo essa doutrina, Deus, o infinito e perfeito espírito, seria o perfeito em sabedoria, poder, santidade, justiça, bondade e verdade. Assim, todos deveriam estar voltados para ao modelo religioso. Contudo, essa realidade, de aparente equilíbrio, começou a ser contestada, configurando momentos conturbadores, de crise, que se alastraram até o Renascimento.

Mesmo com o rígido controle de produção dos textos e imagens, em meio a essa realidade existiam gravuristas que faziam tímidas imitações de protótipos, derivados da

¹ The name of the rose. Jean-Jacques Annaud (dir.), Bernard Eichlnger (Prod.) 130min. 1986. 1 DVD.

tradição clássica. Por isso, as imagens e as escritas, em meio ao analfabetismo vigente, eram extremamente simplificadas, para que o povo pudesse entendê-las sem maior esforço de compreensão.

Da Idade Média ao Renascimento, os interesses econômicos e sociais foram modificados. O trabalho, a exemplo do exercício do gravurista, levou a que o homem se voltasse à materialidade e às relações com os objetos do cotidiano, desmistificando aos poucos a crença exagerada delegada ao poder divino. Da mesma forma, os artesãos, em relação com a técnica e as exigências sobre as necessidades, paulatinamente, foram desenvolvendo os processos e provocando transformações nas crenças em relação à vida.

Itajahy Martins (1987, p.24) relata essa evolução de interesses desde os primórdios da gravura, quando as letras e as imagens eram incrustadas à imagem da chapa da matriz como forma de experimentos gravados, denominados “estados” ou *avant la lettre*. As incrustações eram eliminadas posteriormente, antes de as letras serem impressas. Esses exercícios cooperaram para distinguir a atividade da ordem dos beneditinos da atividade banalizada e meramente funcional, criando um vínculo com o objeto ao qual eles se relacionavam.

Esse fato, entre tantos outros, em similaridade com os procedimentos da técnica, contribuiu para dissolver um universo de ligações do homem com seu modo de vida e, aos poucos, as experiências dos artesãos gravuristas se transformaram, provocando mudanças consideráveis no mundo das “verdades” impostas pelo modelo oficial da época. Por essas pequenas experiências incorporadas ao cotidiano gravurista, percebe-se a relação imanente ao exercício de gravar, que foi se transformando. Conseqüentemente, é um gesto aliado à técnica e que fica na memória, pois é visto como marca que se agrega à história, produzindo vínculos narrativos, dotados de significação de sua relação com a vida e o prazer do fazer.

Assim, na relação entre o indivíduo e as ferramentas utilizadas para compor uma obra, a língua desenvolve-se para compor e ampliar o exercício das relações. Buscamos em Focillon (1983, p.80 – 83) um esclarecimento sobre a questão:

Existe entre a mão e a ferramenta uma familiaridade humana. A sua harmonia é feita de trocas muito sutis e não pode ser definida por hábitos. Essas trocas deixam perceber que, se a mão utiliza a ferramenta, se ela tem necessidade deste prolongamento de si mesma na matéria, a ferramenta é o que a mão faz. Ela não é mecânica. [...] Aquilo que executa a ação também sofre a ação. Para compreender essas ações e essas reações, deixemos de considerar isoladamente forma, matéria, ferramenta e mão e coloquemo-nos no ponto de encontro, no lugar geométrico de sua atividade. [...] Antes mesmo que a mão se apodere desses elementos, cada um deles comporta variações e, quando a mão os trabalha, é claro que ela modifica de alguma forma as relações entre eles.

Tal prática pode ser percebida também na percepção e formulação da escrita. Dessa forma, o indivíduo permitiu o reconhecimento do objeto como um material com possibilidade do manuseio; a inventividade e a possibilidade de melhoria da técnica levaram ambos a fazer parte integrante de um produto e sua leitura diante do mundo.

Então, com o olhar voltado para seu meio, o exercício da gravura traduziu-se em fonte de relação com a materialidade, com a especialidade, com a necessidade e interesse social, assim como ao domínio e à transformação, o que alterou os procedimentos, os tipos de matéria e, sobretudo, os modos como as imagens e as palavras se relacionam com o mundo.

Por exemplo, no final da Idade Média, na experiência artesã em gravura, as imagens e a escrita eram realizadas e reproduzidas basicamente pela técnica gravada em madeira², meio apropriado pela adaptabilidade técnica e conhecimento cultural. Antes, o ato de gravar e imprimir era realizados de forma direta, a exemplo da ourivesaria, cerâmica, escultura, cunhagem de moedas etc., e por impressão pela monotipia³. A experiência tradicional em comunidade, basicamente transmitida pelo relato, foi sendo substituída pelas condições de

2 Processo que se traduz em xoligravura, xilo=madeira e graphein=escrever.

produção de gravação e de impressões em maior quantidade, como passou a ser exigido para atender à demanda crescente. Nesse passo, o homem conviveu com inúmeras possibilidades técnicas, sendo a gravura o suporte mais cogitado para o uso das letras e das imagens; em consequência, sentiram-se os efeitos em todos os domínios da cultura, pois, em meio a signos, imagens e palavras, desenvolveram-se tais procedimentos. Nessas atividades, também se percebe o desenvolvimento dos procedimentos artísticos, pois, como enfatiza Fischer (1959, p. 57), no “trabalho de arte, a divisão da realidade humana em individual e coletiva, em singular e universal, é interrompida; porém é mantida como fator a ser incorporado em uma unidade recriada”. É essa constante entre dimensionar e redimensionar gravando (som, imagem e palavra) que firma o caráter da atividade artística.

Anico Herskovits (1986, p. 106) descreve a evolução da gravura na Renascença:

[...] como profundidade, rigor de desenho e um realismo acrescido de dramaticidade e misticismo, próprios da Alemanha deste período que precede a reforma religiosa. Consagra também o uso de linhas pretas cruzadas, o que contraria a natureza da madeira de fio – por estar mais ligada à reprodução do desenho – e adota também a prática da assinatura, colocando um monograma em sua matriz. [...] Esse processo será utilizado até o século XIX.

Para Canclini ([19--], p.38), as práticas compreendidas como necessárias em cada ramo da produção permitem distinguir o processo próprio de cada atividade, sua relação com a matéria-prima e seu produto, levando a que se estendam à vida. Esse movimento conduz ao cotidiano e é também uma forma de se trabalhar sobre o sensível e o imaginário — elementos da produção artística —, remetendo em novas vivências, sem perder o jogo, a fruição da realidade da produção e a fantasia.

Segundo Bourdieu (1992, p. 354-355), na época renascentista ao artista cabia, além de um negócio vantajoso, um olhar estético mais eficaz:

3 A monotipia é um processo híbrido, entre a pintura, o desenho e a gravura. O nome esclarece de certa forma a característica básica desse procedimento: mono (único) e tipia (impressão), ou seja, que se obtém de uma prova única.

[...] encontrar essa satisfação suplementar que consiste em se reencontrar por inteiro, reconhecer-se, sentir-se bem, sentir-se em casa, ali reencontrar seu mundo e sua relação com o mundo: o *bem-estar* proporcionado pela contemplação artística poderia resultar de que a obra de arte dê uma oportunidade de realizar, sob uma forma intensificada pela gratuidade, esses atos de compreensão bem-sucedidos que continuem a felicidade como experiência de um acordo imediato, pré-consciente e pré-reflexivo, com o mundo, como encontro miraculoso entre o senso prático e as significações objetivadas. [aspas e grifos do autor].

Nesse espaço, emergido do coletivo, o artesão gravurista começou a se destacar, comprovando sua importância no meio social, e as técnicas de impressão se ajustaram às imagens e aos textos. A impressão passou a ser feita pela gravura em relevo⁴, garantindo maior número de impressões. Dessa forma, as imagens também deixaram de ser coloridas manualmente, iniciando-se a exploração do uso da cor e dos meios tons, ou seja, claros e escuros. Junto disso, os desenhistas/gravadores, em consequência das exigências sociais e do desenvolvimento das informações, agregaram ao trabalho dos gravuristas duas possibilidades distintas: uma atrelada à ilustração dos livros, em forma de cartazes, livretos e calendários; outra como imagem independente, monografada para colecionadores, como foi citado em Dürer. Assim, artistas de todas as áreas deram suporte à ascensão da informação, do saber, do comércio e da indústria, que crescem de maneira considerável.

A partir de século XV, as escritas com ou sem imagens impressas passaram a ser distribuídas em grande escala, fazendo das técnicas da gravura uma prática ainda mais requisitada. Surgiu, então, a prensa, e, entre os materiais importantes para esse desempenho, destaca-se o papel, que passou a contribuir nos processos de reprodução, provocando mais uma vez mudanças fundamentais nos hábitos da sociedade.

Além dos meios existentes, desde as gravações em formas de estampagens em tecidos, a utilidade e fabrico do papel marcaram a grande escalada para a reprodução das imagens tanto figurativas como das escritas. O papel possibilitou, em escalas maiores, a

divulgação das informações, causando impactos na sociedade. O fabrico do papel no Ocidente desenvolveu-se juntamente com a necessidade das reproduções em maior escala.

Alice Jorge e Maria Gabriel (1978, p. 13-14), trazem alguns dados importantes quanto ao surgimento do fabrico do papel:

Foram os chineses os primeiros fabricantes de papel. Este era fabricado a partir das fibras da cana de bambu. No Japão, onde o papel apareceu quase simultaneamente, obteve-se este empregando o linho e o algodão. Esta descoberta data do primeiro século da nossa era, o que permitiu ser a China o primeiro país onde apareceu a gravura impressa, inicialmente, para a reprodução de pinturas e fabrico de livros que datam do século VIII. Na Europa, o papel apareceu por volta do século XI, trazido certamente pelos árabes que teriam aprendido a sua preparação com os persas, que por sua vez o trouxeram da China.

Consideramos o papel como elemento fundamental nos processos artísticos da gravura, porque é uma parte na estrutura da imagem como elemento vivo, que reage às impressões. Segundo Orlando da Costa Ferreira (1994, p. 29), “embora tenha tecnicamente o nome de suporte, o papel não é elemento inerte e passivo, mas sim eminentemente ativo, pois constitui, na verdade, uma espécie de contra-forma”. O papel é parte integrante da imagem ou da escrita e é indispensável para a existência da forma; o olhar sempre acontece em função do outro. Para os artistas e artesãos, essa relação é percebida como um elemento de composição na formação da imagem.

Da mesma forma como o papel está para o desenho, a matriz gravada é a base das tiragens (impressões). Por isso, o papel e a prensa passam a ser elementos de apoio às transformações sociais, e o povo passa a dirigir olhares mais atentos ao seu meio, principalmente por estar marcado pela propagação e difusão de conhecimentos e idéias. Segundo Anico Herskovits (1986, p.104), o fabrico do papel “[...] promoveu algo fundamental para a época: a fixação das línguas e literatura nacional”. O olhar aparece, portanto, como parte ativa na vida.

4 A gravura em relevo aparece como as partes salientes da matriz, possibilitando a noção da imagem e, nesse tempo, era ajustada com o texto também em relevo e entintada nas superfícies que tinham a mesma altura, compondo-se uma matriz.

Com a ascensão da imprensa, os escritores, poetas e artistas viram nessa nova tecnologia a possibilidade de divulgar de forma singularizada seus textos e imagens. Além disso, instaurou-se um ambiente de renovação constante, que o clima da época preconizava. Contudo, mesmo em meio a essa difusão tecnológica, os artesãos mantiveram a tradição do ato de gravar, desenvolvendo procedimentos criativos, principalmente na gravura em metal e na xilogravura.

O espírito humanista propagou-se estimulado pelo aprendizado, envolvendo todos os aspectos da vida cultural, o que se traduziu em desenvolvimento econômico, em prestígio nacional e, sobretudo, em expansão capitalista. Não somente a impressão, mas os procedimentos da gravação, dessa forma, tornaram-se uma tecnologia fundamental, passando pelo papel, engendrando novas técnicas para a produção em série, para a disseminação de livros, entre outras publicações. Segundo Anico Herskovits (1986, p.106),

a xilogravura serviu à decoração e cercadura de livros. Em meados do XVI, posta a serviço da reprodução e ilustração, a xilogravura entra em decadência, sendo usada somente pelas camadas mais pobres da população para imagens baratas, cartazes e panfletos.

Mesmo que a chegada da imprensa, com as grandes tiragens, tenha sufocado os processos artesanais, o ato de gravar, de imprimir, continuou a ser apreciado como um modo que reúne meios para o desempenho artístico e prolongamento das ações a quem o recebe como sujeito participante ou consumidor. Assemelhando-se tecnicamente aos exercícios da escultura, a gravura, para se compor, também subtrai ou adiciona. Desse modo, igualmente, assemelha-se à pintura no processo de entintagem e impressão pelo uso da cor. O artista utiliza-se desses elementos da plasticidade para compor seu trabalho; portanto, em gravação, em entintagem e na impressão, seu exercício torna-se criativo.

O Renascimento foi marcado pelo gosto dos artistas pela gravura em metal, a qual adequou as inovações no sentido da técnica, permitindo maior riqueza de detalhe às imagens, pois atendia às necessidades dos impressores como complemento à tipografia, atrelada

principalmente às ilustrações. A qualidade das gravuras também se traduziu nas projeções da matemática e geometria da forma, sobre o plano da matriz e pelo pensamento racional. Segundo Alfredo Bosi (1988, p.77), a Renascença “examina, compara, mede, analisa e separa... mas nunca exprima”. Por ser uma técnica precisa, a gravura em metal predominou por muito tempo; a xilogravura apareceria mais tarde e ganharia maior importância artística a partir do século XVII. Vale ressaltar que o nome de gravura em metal é uma indicação genérica das suas diversas técnicas na placa de metal, entalhada e utilizada como matriz para imprimir. A base da técnica resume-se à seguinte forma, como esclarece Elaine Santos Rocha (2004):

A gravação pode ser direta sobre a placa através de instrumentos (buril, pontaseca, maneira negra) ou pela corrosão por meio de ácidos (água-forte, água-tinta). As gravações em metal, com impressão, datam de meados do século XV e foram a princípio feitas por ourives que tiveram a iniciativa de entintar e copiar a superfície em relevo, de seus trabalhos ornamentais (à maneira da xilogravura).

Com a ascensão do capitalismo, com o acúmulo e concentração de bens, a arte serve ainda mais para o embelezamento ou, simplesmente, como uma forma de diversificar investimentos de capital. E a partir de tais necessidades compreendem-se e identificam-se novos conceitos para a arte. Desse modo, a gravura adquire valor artístico pelo seu caráter único, pois, a partir de uma matriz, cada impressão se torna genuína. O caráter original entendido pelo artista como criação individual, procura manter o gesto criador pelos sentidos, contrabalançando com o exercício da gravura exigido pelos mecanismos sociais, que se destacam para proporcionar lucros nos meios de difusão e distribuição; interessava, então, mais a eficácia na transmissão da mensagem que a originalidade. Segundo Ernest Fischer (1959, p. 61), “o capitalismo libertou para a produção artística forças tão poderosas assim como para a produção econômica”. Prossegue com suas reflexões e constata que o capitalismo

[...] deu origem a novos sentimentos, novas idéias, e proporcionou aos artistas novos meios para expressá-los. Já não era possível manter-se em rígida observância aos estilos fixos ou de lenta evolução; haviam sido superadas as

limitações regionais em que costumam formar-se tais estilos e a arte se desenvolvia em um espaço de crescente extensão e em um tempo acelerado. Desse modo, ao mesmo tempo em que o capitalismo era basicamente hostil à arte, favorecia o seu desenvolvimento, ensejando a produção de grande quantidade de trabalhos multifacetados, expressivos e originais. (FISCHER, 1959, p. 61).

Para Nestor Garcia Canclini ([19--], p.45), o capitalismo constitui a mola-mestra na organização do processo artístico, mas hipertrofia a função dos distribuidores, que estendem seu poder monopolista ao financiamento das obras e, por conseguinte, à produção e à exibição, levando a que muitos artistas produzissem somente para seus interesses. O capitalismo determina as condições das obras e qual espectador pode ou não conhecê-la.

Desse modo, ao artista gravurista não mais foi possível produzir de forma lenta e manual para as tipografias, passando a produzir para quem estivesse economicamente bem situado, para poder sustentar seu trabalho artístico. Para Nestor G. Canclini ([19--], p.50), o artista, como artesão, desempenha “seus interesses e objetivos, põe toda a sua tônica no consumo não mercantil, na utilidade prazerosa e produtiva dos objetos que cria, não em sua originalidade ou no lucro que resulte da venda”; procura *representar a satisfação solidária de desejos coletivos e de liberdade* com o sujeito.

Entretanto, a tipografia deixa o caráter artístico de lado e evolui para os processos que geram a informação. Segundo Anico Herskovits (1998, p. 118), o artista e escritor Willian Morris⁵ reagiu, combatendo esse tipo de produção conseqüente da Revolução Industrial. Ele acreditava na volta do artesanato, contra a massificação das artes; era a favor da “revalorização da arte tipográfica e ilustração de livros, através da criação de tipografias privadas que editam livros de luxo para um público seletivo”. Seu objetivo não era somente o lucro, mas a arte nas tipografias, de modo a recuperar o fazer artístico. Esse foi um meio de poder divulgar e estender os conhecimentos em maior escala da criação artística. Numa

5 Willian Morris. 1834-1896, desenhista, poeta, pintor, ensaísta, socialista inglês, foi um dos teóricos do movimento Arts & Crafts. Partidário de reformas sociais, reagia contra o mau gosto vitoriano e a massificação causada pela Revolução Industrial e visava trazer às artes decorativas o equilíbrio entre a funcionalidade e a beleza da forma. Atuou em várias áreas, criando móveis, tapeçarias, papéis de parede. Em 1891 fundou a

época em que a estrutura social estava abalada pelo rumo que o capitalismo tomava, o autor inglês, com isso, buscou solucionar um problema de estética para as grandes produções a caminho das massas. Preocupava-se com o exercício da arte não como arte a ser contemplada ou sinônimo de emoções, mas como algo que se dirige a todos e a todas as faculdades do homem. As experiências que residiam nas artes decorativas estão, a serviço do corpo, da linguagem e da utilidade. Somam-se a isso as idéias de Facundo Tomás (2001, p. 73),

La palabra *arte* debía abandonar el restringido círculo que la aislaba de la vida cotidiana para extenderse hacia todos los aspectos de ésta: se rompía así la segregación entre lo bello y lo bueno, entre la “contemplación” y el “placer interesado”, de manera que lo bello y lo útil se entremezclaban sin solución de continuidad en esa suma de la existencia que era la continuidad, devenida lugar geométrico de cualquier concepto artístico: el reclamo de un público amplio, de *todo el mundo* como público de un arte que estaba en *todas las cosas*, que se constituía en especto de cada una de las actividades que cualquier hombre realizaba, implicaba la unidad de la belleza y la bondad, de la contemplación y el deseo como sustrato de una actividad humana que en nada se diferenciaba ya de las otras. (aspas e grifos do autor).

Facundo Tomás (1987, p. 224) afirma que os artistas “deixam de utilizar um grande número de noções tradicionais – tais como poder de gênio, valor de eternidade e mistério, seguindo para uma nova interpretação”. Podemos perceber mudanças no valor dado às formas de arte, levando as técnicas da gravura e as de reprodução a serem consideradas formas revolucionária no percurso dos acontecimentos na história.

Assim como para a gravação exigem-se etapas, para a impressão são necessárias técnicas mais aprimoradas. Para a multiplicação, o conhecimento em massa, a reprodução em série foi um fenômeno novo às produções artísticas, causando fascinação e provocando uma nova forma de experimentar o mundo tanto pelo artista quanto pelo público. Dessa forma é que, no século XIX, os artistas europeus, percebendo as possibilidades de ampliação e agregação às camadas da população, redescobriram a gravura em madeira, esquecida desde o início da Renascença, a exemplo de Morris, renovando a prática. Além de ser um meio que

desperta curiosidade, a experiência com a madeira possibilita o encanto pela sua textura, seus veios, fendas e margens.

Lembramos Roland Barthes (1984, p. 46), quando aponta a relação da intervenção não isotrópica da madeira, na qual também faz o artista gravurista seu crédito de efeitos, de sonoridade, dureza, de cheiro e de matriz como reprodução. O gravador, assim como “o escritor, é alguém que brinca com o corpo [...] para glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido”. Nesse sentido, a matriz é o “corpo”, pois, sem esse plano — papel, madeira, metal, pedra —, nem o artista nem o escritor possuiriam ferramentas para se expressar.

A chamada “madeira de fio” corresponde ao tipo de corte que garante a visibilidade de seus veios, resultando numa impressão com riqueza de efeitos e de texturas. Além dos efeitos produzidos pelos veios da madeira, foi possível o tipo de processo de

Os processos litográficos e fotomecânicos — gravura plana na pedra, matrizes isoladas, compondo-se num quebra-cabeça. feito com processos químicos — deram um novo impulso à dinâmica da tipografia e aos processos de impressão, colaborando decididamente com a imprensa, mas, principalmente, como forma instigadora de sua técnica.

A litografia possibilitou grande expansão por seu processo em plano, e os artistas e alguns editores puderam traduzir suas emoções sob a forma de imagens que se desvinculam do texto, adquirindo significado próprio. No modernismo europeu, Anico Herskovits (1986) situa o exercício da gravura, em meio aos processos tecnológicos, como uma tendência de representação de cunho político, opondo-se ao mundo industrializado e automatizado. Dessa forma, a técnica da fotografia aparece para superar a litografia nas necessidades de reprodução e capacitação dos interesses sociais e políticos. Todavia, algum tempo depois, a litografia volta, desenvolvendo condições para a expansão da arte não mais como

movimento, grupo de idéias, mas como práticas individuais e ocupando-se da técnica para expor seus temas de pintura. Embora substituídos pelas tecnologias de informação e comunicação, são procedimentos que, pela sua importância histórica e meio para manifestar a expressão, são trazidos para compor o cenário das artes.

Segundo Maria Bonomi (2005, s/p),

foram os Impressionistas que preocupados com o problema da cor, deram um enorme impulso neste sentido. Toulouse Lautrec documenta a vida parisiense através dos personagens da vida noturna, dos teatros, café, concerto, etc. Pôs a litografia a serviço do anúncio destas atividades, com isto recupera de modo magistral um veículo que naquela época encontra-se debilitando o cartaz. Trabalhava diretamente na pedra. Desenvolveu vários procedimentos, como tinta salpicada aliada a áreas chapadas de grande peso e intensidade cromática. Com Lautrec se inicia a era do cartaz tratado com grande rigor artístico.

Em 1891, apesar de todas as alternativas tecnológicas, praticamente todos os artistas continuavam a fazer suas experiências pela gravura em caráter artesanal. A tipografia como produção não sustentava as ambições dos artistas gravuristas, pelo caráter “em série” da tipografia a que se destinava. Os desempenhos da técnica e desenvoltura artística passam pelo planejamento da forma, manchas e ocultamentos, tempo de gravar, estranhamento com os acasos, autoria, emprego do corpo e do gesto, entre tantas outras, até a efetivação de um produto. Esse processo é que norteia o sabor e o prazer de trabalhar com os procedimentos de quaisquer técnicas de gravura.

Entre os séculos XIX e XX, os artistas europeus tomaram contato com as formas de produção dos artistas japoneses. Desses, a imagem bidimensional e as linhas em diagonais atraíram os olhares dos artistas ocidentais, que, até então, muito se detinham no gosto pela forma pós-renascentista. De certo modo, os movimentos de cultura que se insurgiram no “pré-I Guerra” também interferiram no trabalho dos gravuristas. De mais a mais, como observa Anico Herskovits (1986),

[..] todas as tendências artísticas que surgiam nesse período, como o cubismo, o futurismo, o construtivismo, o abstracionismo e outros, utilizavam-se das artes gráficas e alguns artistas dessas correntes chegam a notabilizar-se utilizando a xilogravura como meio expressivo.

Com o contato oriental e dos movimentos culturais do final do século XIX — e que tiveram importantes contribuições para a cultural mundial inclusive no século XX — os artistas passaram a produzir imagens chapadas em branco-e-preto, criando efeitos de profundidade e de perspectiva de forma inusitada e deixando transparecer o que é próprio dos veios da madeira.

Esse processo de transição na forma de proceder à gravura, segundo Mônica Zielinsky (2004), provoca alterações fundamentais em todos os espaços que vinculam a arte, pois

[...] ou os resultados são privilegiados, destacando-se seus efeitos para considerar a qualidade da obra, a excelência das propriedades técnicas de seu médium como obstinadamente defendeu Clement Greenberg durante mais de três décadas de arte moderna; ou desloca-se o foco ao que os artistas contemporâneos propõem sobre o fazer artístico através de seu próprio trabalho, ao questionarem os suportes tradicionais da gravura, os lugares de sua exposição, a sua fusão com outros meios, o conceito de original, enfim, diversos os caminhos que vão muito além da técnica em si mesma.

Assim, o fato de os artistas questionarem seu contexto de trabalho, de desenvolverem novos olhares, como bem conceitua Alfredo Bosi (1988, p. 77) — “o olhar não seria apenas comparável à luz que entra e sai das pupilas, como sensação e impressão, mas teria também propriedades dinâmicas de *energia* e *calor* graças ao seu enraizamento nos afetos e na vontade” (grifos do original) —, leva a que, na arte contemporânea, a gravura seja classificada como linguagem artística, já que dialoga com todos os elementos possíveis que estruturam o fazer artístico. Há, portanto, no texto, segundo Roland Barthes (1987), “acordo estrutural entre as formas contentes e as formas contestadas”, na tentativa de fruir pela visão num entrelaçamento de idéias e imagens.

A técnica de gravura, mesmo com o contato vanguardista e oriental, continua como um ofício quase ritualístico que se constitui em processos determinados, como a preparação da matriz, o tipo de impressão, entre outras; perpassa por conceito relativo ao tempo, à memória, à ruptura, a um fazer interminável, que repete sucessivamente um mesmo fazer,

apropriando-se de um saber-fazer para atingir um determinado resultado. Mesmo que os conceitos mudem, a forma mude, o mundo mude, seus processos pela técnica alimentam novos desejos e podemos considerar a gravura como uma fonte de recriação. Salienta ainda Mônica Zielinsky (2004) que “o trabalho multiplicado da gravura amplia os espaços e lugares de sua experiência, sem perder de vista, no entanto, a sua natureza identitária de origem, aquela que remete à matriz”. Por outro lado, para Walter Benjamin (1987), o que faz deixar de existir a aura da obra pós-renascentista é a condição de reprodutibilidade técnica como forma de exigência perante a escala crescente da sociedade, que necessita de reproduções de uma mesma obra, tornando-a técnica e modificando-a diante dos observadores. É nesse momento que nos deparamos com uma nova proposta em relação ao fazer artístico.

Desse modo, segundo Mônica Zielinsky (2004), “como o olho aprende mais rápido que a mão desenha, a reprodução das imagens pode ser feita, a partir e então, num ritmo tão acelerado que consegue acompanhar a própria cadência das palavras.” Além disso, a mesma autora propõe:

[...] independentemente de operarem em um gênero artístico particular são, antes de tudo, artistas de seu tempo. É, nesse contexto, são incontestavelmente levados a repensar sua prática diante de tantas novas e desafiadoras perspectivas que a arte vem descortinando. Quem sabe não seria interessante retomar o pensamento inicial de Benjamin e interrogar se a técnica não atuaria, contrariamente ao que afirma o autor, "sobre uma forma determinada de arte", mas sim disseminada em múltiplas formas de arte, ampliando curiosamente seu espectro de possibilidades? (aspas do autor)

2.1 GRAVURA NO BRASIL

Segundo Anico Herskovits (1986, p. 125), os espanhóis são os responsáveis por apresentarem, em meados do século XVI, a tipografia às novas terras da América, com o

propósito primeiro de catequizar os nativos hereges. Esse contato teve como consequência uma tradição popular do uso da gravura e que, no Brasil, começou apenas a partir de 1808 com a vinda da família real e sua corte. Contudo, a instalação de oficinas populares de impressão era proibida pelos portugueses, que temiam os efeitos políticos que tal inovação poderia provocar. A autora acrescenta que

a Imprensa Régia e o Arquivo Militar fizeram uso quase exclusivo da gravura em metal. O Collegio das Fábricas, que abarcava a fábrica de cartas de jogar e a Estamparia de Chitas, utilizou-se de gravuras gravadas em madeira. A princípio essas gravuras eram importadas.

Concomitantemente, começaram a aparecer alguns profissionais, considerados gravadores comerciais que se dedicavam também aos retratos e paisagens, com ambições artísticas. A matriz em metal e a litografia (matriz em pedra) foram usadas por muito tempo e tomaram o lugar da gravura em madeira, que, por sua vez, voltou a aparecer, revigorada, pelo uso da madeira de topo. Esta se apresenta em forma de corte transversal aos veios do tronco da árvore e a madeira é extremamente compacta. O resultado é de uma gravura mais limpa e precisa.

Segundo Anico Herskovits (1986, p.125), o alemão Henrique Fleiuss, ao perceber a falta de gravadores no país, fundou *O Imperial Instituto Artístico* e editou a revista *Semana Ilustrada*, composta por imagens dos alunos de sua escola. Além do mais, à Casa da Moeda competia somente o ensino de profissionais para a gravura de ilustração, para atender aos pedidos da Coroa.

Entretanto, depois de um tempo e até o início do século XX desenvolveram-se muitas casas tipográficas clandestinas que trabalhavam com gravuras e tinham o intuito básico de atender as casas comerciais. Nesses ambientes, em que se reuniram as produções literárias, os anúncios para comerciais, as produções jornalísticas, as revistas, os almanaques, etc., os artistas e intelectuais da época acabavam criando um espaço de encontro. Vários gravuristas, nesse estágio do desenvolvimento da tipografia, optaram por desenvolver os seus próprios

trabalhos como gravura de arte, paralelo ao trabalho comercial e ilustrativo, a exemplo de Carlos Oswald e, mais tarde, Lasar Segall, Osvaldo Goeldi e Lívio Abramo. Esse desempenho despertou — impulsionado pelos movimentos gravuristas europeus — grande curiosidade nos artistas locais. O comprometimento com essa arte foi intenso e Goeldi destacou-se como professor de gravura na Escolinha de Artes do Brasil e na Escola Nacional de Belas Artes. Vale lembrar que, como destacam Kossovich e Laudanna (2000, p. 41), “a gravura não nasce no século XX no Brasil: o que surge é uma gravura que se afirma artística no Brasil do século XX”.

Foi em 1924 que Osvaldo Goeldi conheceu a gravura, por meio do artista brasileiro Ricardo Bampi, que o entusiasmou. Como um bom desenhista, desenvolveu sua técnica em gravura e aperfeiçoou-a na Alemanha; foi ele o primeiro a fazer uso da cor gravada e não pintada, conforme costume entre os artistas/gravuristas. As muitas inovações na gravura brasileira, como analisa Orlando da Costa Ferreira (1994, p. 224), devem-se ao enfraquecimento dos contatos culturais com a Alemanha em razão da guerra, o que possibilitou ao artista desenvolver uma arte brasileira em gravura.

Lívio Abramo, por sua vez, foi um técnico autodidata que conheceu os trabalhos de Goeldi pelas publicações em jornais e aprendeu a técnica com seu próprio exercício. O artista participou de muitas exposições, desenvolveu seus temas ligados a questões sociais e fez ilustrações para periódicos. Em 1960, fundou, juntamente com Maria Bonomi, o Estúdio Gravura e orientou uma grande geração paulista de gravadores. Abramo, em suas viagens influenciou o grupo de na década de 1950 e o Clube de Gravura, em Porto Alegre, que, por sua vez, inspiraram a fundação do Ateliê Coletivo do Recife e dos clubes de gravura do Rio de Janeiro, São Paulo e Santos. Em diversos pontos no Brasil começaram a efervescer a cultura e a linguagem da gravura como tema artístico.

Como constata Anico Herskovits (1986, p. 14), as técnicas da gravura demonstraram ser no Brasil, uma manifestação popular pela desenvoltura política e social que se apresentava o país, porém de caráter expressionista e figurativo, da mesma forma como aconteceu nos Estados Unidos e no México.

A gravura, na sua pluralidade, impõe-se como arte menos condicionada e hierarquizada do que a pintura, por exemplo. Nesse sentido, podemos considerar que a gravura se configura como uma arte mais “democrática”, visto que qualquer pessoa — independentemente de sua casta e técnicas — pode exprimir paixões, humor, desejo; refletir sobre o político, os abstratos e os concretos, as simbolizações dos gestos e signos, das metáforas, das imagens, de cidades e dos indivíduos. Por isso, a gravura seduz e encanta os artistas por sua mobilidade produtiva.

Dito dessa forma, podemos considerar que os artistas brasileiros, mesmo que influenciados pelos europeus, na Semana da Arte Moderna de 22 não expuseram seus trabalhos, considerando ainda o gosto do público, as pinturas e as esculturas privilegiadas para esse fim.

Somente Lasar Segall, mais tarde, revelaria um mundo interior, na paixão, na dor e na alegria em suas obras inspiradas no movimento expressionista alemão. Na mesma época, Oswaldo Goeldi iluminou na penumbra a solidão e solitários; figura e fundo fundiram-se a uma imagem só, separadas por traços; as figuras são indivíduos caminhando no escuro, sem destino e sem lugar. Segall e Goeldi, entre outros notáveis artistas, passaram a expor seus trabalhos a partir de 1930, marcando a história da gravura brasileira de arte.

A partir de então, as expressões na gravura contemporânea, como também suas múltiplas técnicas, evidenciaram-se numa linguagem autônoma. Os artistas trouxeram da Europa, em sua bagagem, não somente experiências na técnica, justificada na disciplina dos processos, pois, na tentativa de socializar a arte, de fomentar a cultura local e conectar o

olhar aos acontecimentos sociais, deram um novo sentido de espaço para o contexto artístico brasileiro.

O pós-II Guerra Mundial, a alta dos preços do café no exterior e o impulso da industrialização no eixo São Paulo-Rio são palcos que favoreceram grandes produções artísticas. O momento é de interação com o mundo: na mesma medida em que há um ritmo constante de imigração, a produção (agrícola e industrial) depara-se com um crescimento vertiginoso. Do mesmo modo, começa, conforme descrito em *Arte brasileira*,

a desenvolver-se o mecenato responsável pela fundação de museus que, por muitos anos, seriam os pólos irradiadores da cultura plástica no Brasil. Assim, nesse pós-guerra, surgiram, em poucos anos, os museus de Arte Moderna de São Paulo, e do Rio, e do Museu de Arte de São Paulo [...]. Com a diversificação dos cursos de arte realizados nessas entidades estimularam-se as exposições de obras artísticas e outras atividades ligadas aos museus. (BRASIL, 1976, p. 53)

Para compor o novo cenário econômico e cultural, foi importante a modernização do país. Assim, a aquisição de novos procedimentos técnicos configurou-se como determinante. Além do mais, as idéias estéticas — que correm o mundo —, segundo Carlos Scarinci (1982, p. 11), são ideologias reveladoras que participam dos conflitos sociais e políticos.

Com o surgimento e incentivos dos mecenatos, as atividades que envolve promovem e discutem a arte, desenvolvem/consolidam contextos para a arte contemporânea, estimulam museus, escolas, ateliês e, sobretudo, grupos e clubes para o trabalho de arte no Brasil. Tais espaços idealizaram a identificação da arte brasileira e, de fato, necessária para que o país encontrasse um caminho renovado para a sua arte.

Nessa linha, o que sobressaiu como popular foram os espaços voltados para o exercício da gravura. Frederico Morais (1989, p. 90) aponta Carlos Scliar e Vasco Prado como impulsionadores da arte da gravura no país. Depois de conhecerem, em Paris, o gravador Leopoldo Mendez — fundador no México (1937) do *taller* de Gráfica Popular —, juntaram-se aos mesmos ideais e convenceram-se de que a arte da gravura é lugar de espaços

livres para discussões, encontros e, como Scarinci o descreve, é o “melhor caminho para os artistas interessados em dar à arte uma destinação social” (MORAIS, 1989, p. 90).

Vasco e Scliar retornaram ao Brasil decididos a criar um Clube de Gravura, o que ocorreu em meados de 1950. Além dos dois, integraram o Clube, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Danúbio Gonçalves. Para Carlos Scarinci, o Clube de Gravura foi “uma tentativa de reunir num único projeto o regional, o social e o moderno”. [aspas do original]

Os integrantes do clube tinham por objetivo dissolver a arte presa aos olhares cosmopolitas e antinacionais do abstracionismo. Vasco e Scliar e seus companheiros fazem parte de uma das linhas artísticas que se percebem no Brasil. Carlos Scarinci (1982, p. 11) diferencia essas duas vertentes da seguinte forma:

Esquemáticamente, dois “brasis” coabitam e debatem-se no mesmo território, um afirmando sua identidade nacional desde o passado, desde as raízes culturais e a tradição, rejeitando como perigosas as inovações, geralmente importadas do estrangeiro pelo outro. Esse outro “brasil” se quer moderno, não vendo outra maneira de afirmar sua identidade nacional senão através de um processo de atualização que, assumindo criticamente a história nacional, possa se propor competitivamente às outras nações. (grifo do autor)

Mesmo que haja essa dicotomia na arte brasileira, o que importa aqui é a importância que a gravura adquire a partir desse momento. Os espaços de ateliês são espaços para pensar tanto os propósitos da arte quanto a gravura como sendo uma possibilidade sobre si mesma. Na década de 1950, a gravura expandiu-se a todas as regiões do país. Já em 1960, movimentos de repressão militar coibiram o pensamento livre, impedindo a liberdade de expressão. Esse fato favoreceu a expansão da gravura no cenário cultural pelos novos meios de produção.

Procedimentos como o off-set e a serigrafia vão surgir pela primeira vez como possibilidades dentro da técnica da gravura, que muitas vezes foi identificada como ortodoxa, utópica e ensimesmada. Livros de artista, cartazes, postais, objetos múltiplos e as tradicionais gravuras eram alguns dos suportes mais baratos e acessíveis para fazer circular uma idéia dentro da lógica da cultura de massa. (RESENDE, 2000, p. 232)

Os ateliês de gravuras alternativas foram espaços que surgiram nos meios acadêmicos — a exemplo dos movimentos estudantis — como forma de exercício nas disciplinas dos

cursos de comunicação social. Concomitante à vertente acadêmica, ateliês e museus, com a intenção de formar gerações de artistas gravuristas, engajaram-se à arte a partir do conceito de imagem. No mesmo meio muitos artistas partiram para o campo das intervenções, como o do xerox, o do vídeo, ou diretamente, como o que ocorre nas ruas em performances e grafiteagem.

Na década de 1990, no Brasil, os artistas diversificaram seus procedimentos em relação à gravura. “O resultado dessa diversidade é a perda das hierarquias das linguagens na arte contemporânea” (RESENDE, 2000, p. 233). A gravura ficaria, então, em pé de igualdade com a pintura e a escultura como linguagem, superando a marginalização que sempre a relegou ao segundo escalão da arte; assim, passou a dividir o mesmo espaço em algumas das principais exposições ocorridas na década de 1990.

No final do século XX, o artista, movido pelas suas inquietações, criou um novo espaço, contido dentro dos limites da matriz, onde luta com seu material interagindo com todo o universo da arte, pois a gravura contemporânea se abre para os processos criativos, justapondo-se e sobrepondo-se em composições interativas. Com as provas impressas apresenta-se outra realidade, relacionada a temáticas diversificadas a partir de seu olhar, que se revela como relação que o artista tem com os acontecimentos artísticos do mundo. A gravura é, então, como um jogo de descobertas: em cada traço, ranhura, gravura e impressão estabelece um outro foco de excitação para novas composições.

Segundo Orlando da Costa Ferreira (1994, p. 33), na introdução de seu livro *Imagem e letra*, a arte da gravura caracteriza-se, sobretudo, pela idéia de nascimento — cada uma renasce como se fosse única. A gravura, como técnica, comporta-se como processo de reprodução por meio de “quatro processos básicos de consecução da transferência da imagem, do condutor, macho, para suporte, fêmea do sistema — não seria exagero falar-se mesmo em quatro atitudes básicas de inseminação”: a gravura em relevo (o que se deixa

saliente na placa), a de gravura a entalhe (o que se revela vai ser entalhado na placa), a do processo em plano (o espaço que contém água repele a tinta, e o espaço que contém óleo é a zona de trabalho) e a estampilha (modo feito com papel ou similar, quando perfurado deixa vaziar a tinta que o sobrepõe).

A gravura, mais do que a pintura e a escultura, tem a capacidade infinita de dialogar e incorporar quaisquer avanços tecnológicos. Embora inovada pela fotografia, pela máquina de xerox, pelo fax e pela informática, como analisam Kossovitch e Laudanna ⁶, é um processo que possibilita a liberdade de ação, integradora de outros processos e de pluralidade nas linguagens da gravação. As técnicas artísticas evoluem — dentro de um sistema social, que as integraliza e as completa — tornando-se procedimentos que participam efetivamente de uma ação em constante movimento. A gravura estimula a interação e aproxima-se a um comportamento.

O comportamento é sinônimo de processo ou método que estabelece uma relação histórica entre o nosso passado, o presente e o futuro, resultando num “produto” que investiga o invisível, o não palpável, o metafísico, o mundo imaterial que povoa os nossos pensamentos. Traduzindo idéias em formas e não fôrmas, criando hipóteses, desobedecendo as regras, inventando e reinventando maneiras de pensar e de se expressar. O artista devota-se a conquistar e incorporar, com esse posicionamento, a natureza e, por que não, a tecnologia do seu tempo.⁷ (KOSSOVITCH; LAUDANNA, 2000, p. 230 – grifo do autor).

O artista, na gravura, pode ou não participar da evolução das técnicas, do artesanal aos processos digitais, e, o que lhe interessa na gravação são seus procedimentos, seus meios. O que se sobressai não é a obra, mas o trabalho e seu (entre)cruzamento, a colisão e/ou a superposição que ela produz no tempo. O resultado — voltado ao coletivo, ao social, diferentemente de outrora, que vislumbrava o individual — gera uma ressignificação cultural constante e permanente. Esse movimento entre o trabalho do artista, a obra e o espectador intensifica-se quando atentamos para as técnicas que o artista escolhe para gerar sua obra. Isso altera o conceito de obra, pois no “fazer” se concentra uma ressignificação tão

⁶, Mayra. **Gravura**: arte brasileira e sua arte. São Paulo: Casac & Naify/Itaú Cultural, 2000. p. 230.

importante quanto o que busca pelo olhar. É também no “fazer” que estão imanentes várias escolhas do artista, como, por exemplo, na técnica, nas cores, nas formas que ele quer significar. Assim, o que se prestigia não é o objeto, visto como produto, mas o “modo operativo” que produz, como diz Roland Barthes (2002, p. 78), em relação ao “prazer do texto”:

Um misto erótico de timbre e de linguagem, [...] são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem.

São exemplos da xilogravura, onde o artista sente o cheiro e a densidade da madeira; o contra peso do corpo para a gravadura; a articulação da respiração no ato da gravação; e o gesto de todo processo da reprodução e o próprio contexto de representação.

Vejamos o que diz Sonia de Brida⁸ a respeito dos desafios ao olhar que a prática artesanal da gravura oferece:

[...] O primeiro desafio se dá pelo pensar ao contrário, pois para pensar gravura deve-se pensar sempre não na imagem que se apresenta na matriz mas na imagem que se mostrará na impressão, isto é, ao contrário. Para pensar gravura pensa-se sempre no avesso da coisa. O segundo desafio, se dá pela opção ou não dos múltiplos, característica inata desta técnica. A questão da repetição e da cópia em múltiplos, que por mais que se tente, por mais técnica que seja a impressão, uma, nunca é cem por cento igual a outra coloca o gravador na condição daquele que vai decidir qual das cópias não é perfeita e precisa ser descartada. No meu processo, esta é uma etapa bastante difícil, pois não conseguindo descartar completamente nenhuma das impressões e acabo descobrindo novas formas de relacionar várias imagens descartáveis em novas gravuras resultando as vezes numa obra única com vestígios de obras em série. As cópias com defeito se transformam em obra única. É este leque de opções e este chamado ao desafio da escolha que me encanta na gravura e que para mim tem muito a ver com a própria vida

Cada novo olhar desprende nova significação, provoca uma autenticidade a partir da atualidade. O que se compreende, então, não é uma produção autêntica com sentido de

⁷ KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra. **Gravura: arte brasileira e sua arte**. São Paulo: Casac & Naify/Itaú Cultural, 2000. p. 230.

⁸ Sônia de Brida é professora de artes plásticas, especialista em Artes pela USP e há quase vinte anos realiza pesquisa em artes, participando de grupo de estudo e produção com o Ateliê 8, em que oito mulheres artistas de Florianópolis se encontram mensalmente para pensar e produzir arte. Disponível em: <<http://www.agemcom.ufsc.br/principal.php?id=2442>>. Acesso em: 02 de Outubro de 2005.

genuíno, mas carregados de ressignificações — sinônimo de “modo operativo” —, pois é vinculada aos aspectos culturais e processados pelo gesto da significação.

O que antes era vazio é preenchido por formas singulares e sensíveis ao tempo, ao espaço e à atualidade, de forma que cada artista ou espectador leva, traz e busca, inter-relacionando-se com o mundo já preenchido de outros espaços particulares. O espaço exercitado não é um referente que aponta algo, que se impõe como produto, mas mostra possibilidades. A gravura é espaço de mudanças que, pela relação de pluralidades quanto aos seus processos, permeia o seu meio, transmite a experiência do ser humano em sensações, descaracterizando-se na arte contemporânea caso não for estimulada.

Rothenstein (*in* Martins, 1987, p. 13) esclarece, na mesma medida do “provocar”, que

[...] por toda parte onde se realiza um trabalho, o que experimenta a mão do artista deve subsistir, porque onde essa expressão se ausenta, o mecanismo interior que desencadeia no exterior a possibilidade de sentir o que o criador experimentou desaparece.

Estabelecendo uma relação com a lingüística histórica (Coutinho, 1972, p. 134-142), em que os elementos da inconsciência, da gradação e da constância são características da evolução⁹ lingüística, nas artes visuais, tais elementos são correlacionáveis à formação da imagem, pois esta está suscetível ao tempo, ao espaço e suas articulações. Assim, a linguagem não pode ser vista como cristalizadora razão por que a gravura se mantém como possível na construção de novas leituras.

2.2 BREVE HISTÓRIA DA CULTURA DO DESENHO ARTÍSTICO: ATRIBUIÇÕES

No cenário da gravura, o desenho faz parte de seu contexto. Ao mesmo tempo em que isso ocorre, o desenho constitui sua própria linguagem artística. Sob uma experiência não

⁹ É importante destacar que não vemos evolução como sendo algo melhorado, apenas diferente.

cristalizadora, o traço, caracterizado pelo gesto, pelo olhar e pelo desejo em declarar suas fantasias, desenvolve-se baseado na especulação, bem como na representação sensível de cada indivíduo.

Recuperando historicamente a presença do desenho em seu sentido artístico, vemos que Aristóteles (258-322 a.C.) aponta o prazer estético com base nos sentidos da visão, audição e do olfato, órgãos desinteressados, porém fundamentais para a recepção e formação das imagens. Assim, estaria o “artista” recriando a beleza do objeto natural, representando com ele noções de proporção sobre o corpo humano, focos de interesses sobre as intenções políticas e sociais da época. Nas análises de Plotino (203-270 d.C.) sobre a imitação da natureza, a representação em desenho agrega os sentidos da espiritualidade.

Com data aproximada de 1398, Cennino Cennini apresentou fórmulas, inventou vocabulário, codificou a representação da forma enfocando-a nos aspectos artísticos, na especulação matemática no espaço, com base no desenho e arte em Giotto¹⁰.

Desse modo, o trabalho do artista começa a aparecer diferente daquilo que se apresentava até a Idade Média, pois passa a mostrar aspectos artísticos individuais de produção como obra. Sua composição em desenho aparece com a atmosfera entre as imagens, tendo o propósito de interligar as figuras por meio da estrutura geométrica. Na mesma proporção, as imagens passam a compor o cenário das reproduções com fins e comunicação em grande escala.

Assim, é a partir de Giotto que a perspectiva é renovada, o peso e a profundidade são representados com a razão matemática e o uso de luz e sombra contribuem para a representação de terceira dimensão. As formas do corpo, as expressões do rosto, o ar em volta buscam representar o real — desenhar o que o olho do artista vê e sente —, conduzindo a que o observador se sinta convidado a participar da cena. Leon-Battista Alberti (1404-

1472) associa, desse modo, as três funções *necessidade, commoditas e voluptas*. O desenho é uma fonte do conhecimento sobre a natureza.

A arte ligada às atividades manuais cede lugar às inovações quando é reconhecida e se reconhece. Estabelece um elo entre a técnica e o pensamento intelectual, levando a que o artista se percebe dotado de talento e de saber. Esse conjunto de inovações permite delinear as formas artísticas do Renascimento.

O artista, nesse período, revela-se como participante da construção do conhecimento e enreda-se num sistema que envolve o espírito, o talento, o conhecimento e a criação de seu objeto. Diante disso, podemos comparar os elementos formais do desenho — a exemplo da linha — aos da sociedade que transitam em espaços semelhantes: a linha se confunde, une, dissolve, para estabelecer uma textura diferente nas relações entre meio e espaço.

Nesse contexto, diante das contradições da sociedade capitalista, transita, conflitante, o romantismo. Esse movimento, segundo Ernest Fischer (1959, p. 64-65) revolta-se de modo “apaixonado e contraditório contra o mundo burguês capitalista, contra o mundo das ‘ilusões perdidas’, contra a prosa inóspita dos negócios e dos lucros”, o que originou uma dinâmica de tensões e conflitos diante de territórios divididos por uma linha na tentativa de superar as margens.

Desse modo, desamparado pela “desordenada” realidade provocada pela mobilidade da linha — sem os espaços devidamente marcados —, surge um ser deslocado, sozinho e incompleto, isolado da sociedade, um estranho fazendo emergir o subjetivismo, a fragilidade, a perda e o abandono. Então, o sujeito tenta ver-se como herói, projetado pela sua imaginação. Para isso, ora se volta para o passado, para se reestabilizar, ora para o futuro, para se redimensionar.

10 Ambrogio ou Angiolotto, de Bondone, mais conhecido por Giotto (1266-1336), foi arquiteto, pintor e escultor.

O comportamento dos românticos, com sua visão da sociedade, é um dos componentes que permitem perceber a Modernidade em sua transição. Os meios políticos e econômicos estabeleceram nas produções artísticas da Modernidade um *status* novo: o de interagir com as diferentes camadas sociais. Essa nova relação que se estabelece entre artista-obra-público é reestruturada, pois a obra, ao ser comercializada e por isso se compreendem três valores paralelos: o estético, o técnico e o econômico, comporta-se como social e evolui, por assim dizer, a um patamar cultural.

Até esse momento, o desenho artístico era visto basicamente como exercício de um aprendizado dirigido à pintura, à informação, à escultura e à arquitetura, que são formas declarativas como temas expostos de arte, ao passo que o desenho é, em sua busca, ato de inquirição.

No final do século XIX e início do século XX, as artes industriais aproximaram-se do desenho para utilizá-lo como base técnica estrutural às suas produções. De modo semelhante, o desenho, na gravura, comporta-se como uma ferramenta que instiga e possibilita ao artista repensar e reconfigurar o seu modo de trabalho. Entendendo dessa forma, Morris propunha-se reviver a arte do artesanato como processo, pois considerava, além da importância estética, fundamentalmente a social. O trabalho que Morris desenvolveu voltava-se mais especificamente às superfícies, priorizando as artes gráficas. Seu seguidor, Walter Grópius, mais tarde, fundaria a Escola da Bauhaus a partir do que propunha Morris, com o intuito de elaborar o espaço em composição estética.

Nesse contexto, ao mesmo tempo em que o desenho garante a qualidade da produção industrial, seu espaço é repensado como arte pelo seu caráter dinâmico. E enquanto a fotografia ganha respeito pelo seu aspecto de produção tecnológica de estética e de reprodução, o desenho é peça-chave no circuito sociocultural nas questões industriais.

Entretanto, paralelamente ao relacionamento do desenho com a arte industrial, a população obriga o desenhista a evoluir suas técnicas, a aprimorar suas mercadorias, para que o custo diminua e ela se sinta atraída ao consumo, diminuindo a exclusividade da burguesia. Esse movimento provoca no artista um certo desconforto, já que ele se sente dividido entre a produção em massa e a produção de sua própria arte. A partir dessa realidade, Benjamin nos aponta o personagem histórico: o elemento social, em torno do qual giram os desenhos artísticos. Desse modo, a arte não pode ser dissociada da sociedade, como ocorre com a obra de Monet, segundo Francis Frascina: “Sugerimos [...] que questões sociais estão codificadas em todos os quadros de Monet, na relação inseparável entre o método de pintura e o que é pintado”. Desse modo, podemos aproximar a pintura de Monet à gravura pela questão de “tensão dialética”, elaborada por Greenberg, da **planaridade e profundidade**. Assim, Greenberg (FRASCINA et al. 1998, p. 160-161) analisa:

Os velhos mestres haviam sentido que era necessário preservar o que é chamado de integridade de plano pictórico; ou seja, exprimir a presença permanente da planaridade sob a mais nítida ilusão de espaço tridimensional. A aparente contradição envolvida – a tensão dialética, para usar uma expressão da moda, mas adequada – foi essencial para o sucesso de sua arte, tal como de fato o é para o sucesso de toda arte pictórica. Os modernistas nem evitaram, nem resolveram essa contradição. Em vez disso, inverteram os seus termos. A planaridade de seus quadros é percebida antes, e não depois que se observa o que ela contém. Embora tendamos a ver o que está *em* um quadro de um pintor famoso, antes de vê-lo enquanto quadro, vemos uma pintura modernista primeiro enquanto quadro, esta é, claro, mas o modernismo a impõe como maneira única e necessária, e o sucesso do modernismo em fazer isto é um sucesso da autocrítica. [grifos do original]

Consoante a quantidade solicitada pela indústria e a qualidade impulsionada pela autocrítica da arte, há a dicotomia que esse levante proporciona em nível cultural: ou provoca a sua ascensão, pelo contato intensificado com o povo, ou o seu declínio, provocado pelo condicionamento que a massificação pressupõe. Segundo Menezes (2001, p. 67):

Seja na indústria fonográfica, no cinema, na fotografia, a revolução do consumo marca a sua natureza de combinação das esferas, anteriormente separadas, da informação, da estética e do lazer, tornando tênues seus limites. Ao avançar sobre o tempo ocioso, a industrialização capitalista propõe a atividade do lazer, onde se juntam elementos informativos, estéticos e de mero divertimento e cuja finalidade última, além das próprias reparações das forças e do estado de ânimo para uma nova jornada produtiva, é o consumo de bens imateriais industrializados.

É pelo plural da cultura que tanto o artista e sua produção como o público que participa com seu olhar são desestabilizados, já que o momento é de intensas mudanças e transições o mundo é abalado por revoluções, guerras, inovações artísticas e um capitalismo exacerbado, levando o homem a sentir-se deslocado de si próprio, desconexo, desmembrado. Assim, ao olharmos para a arte nesse contexto, ela se renova não apenas para agradar, decorar, como objeto utilitário, munido de cores exuberantes e de embelezamento, mas se comporta como um elemento que choca e, ao mesmo tempo, está subordinado às leis da competição e de um público com tino comercial e de gosto singular.

É aí que se percebe, conscientemente, uma das características da Modernidade: o fragmentário. É fragmentário porque a composição humana é constituída por diferentes contatos — sejam eles culturais, artísticos, ideológicos, políticos —, e nisso há ainda a característica do movimento constante, pois, ao mesmo tempo em que o artista e o espectador se vêem não mais como uno, a “renovação” é constante, os contatos se ampliam e os desenhos se intensificam. Mário de Sá-Carneiro, poeta pertencente ao segundo momento modernista português, esclarece esse estado de “não-lugar” que o movimento e renovação constantes possibilitam em seu poema VII: “Eu não sou eu nem sou outro,/Sou qualquer coisa de intermédio:/Pilar da ponte de tédio/Que vai de mim para o Outro.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 82).

No texto encontramos um eu-lírico que se mostra indefinido por ter consciência de que está passível ao meio e, sobretudo, ao outro, visto que é ele quem permite ao eu-lírico ver-se. Ele se vê não como acabado/pronto, mas como uma ponte ligada a dois extremos, duas margens que, inevitavelmente, estão conectadas entre si. Essa transição e esse meio são entendidos como aquela passagem mutante e passageira de todas as coisas humanas. Semelhante a Baudelaire (Menezes, 2001, p. 69), é entendido como “o transitório, o fugidio,

o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”. No entanto, no meio tudo brilha, espanta, vislumbra, estranha, desestabiliza, evapora.

Essa nova percepção do indivíduo é estimulada pelo comportamento ambíguo da moda, da alegoria, do homem se reconhecendo na multidão, pelos movimentos artísticos, pelo cinema — ocorridos entre o final do século XIX e o início do XX —, nos quais o intermediário representa o real da vida. Assim, o espaço desenha o amargo, a delícia, o prazer e o desejo registrados entre os tempos passado e presente de cada indivíduo.

É passagem de século que os movimentos artísticos se apresentam em forma de experiência, de simbologia, e que se permite ver na pluralidade de suas formas a passagem diante da história, numa concepção contínua de renovação. Com a perda de uma situação segura, associa-se na arte a revitalização do passado e da tradição à manutenção do conceito de espiritualidade contra a ascensão de banalidade. Segundo Menezes (2001, p. 87), os artistas voltam a exprimir a espiritualidade, cabendo

cristalizar a idéia de imaterialidade dos valores estéticos e da sua intraduzibilidade pelos parâmetros criados pelo mercado, isto é, a impossibilidade de reificação da obra. A desumanização moderna seria, assim, característica somente das vanguardas. Nos modernistas, a deformação do real é uma defesa humanística contra a desumanização da vida moderna.

Para expressar a vida em transformação, a crítica à arte ganha espaço a arte se transforma em movimentos, em passagens que se sucedem permanentemente, de forma a criticar a vida moderna — especulada, desenhada e representada pelas vanguardas —, embora também compreendida como meio para estabelecer a reorganização na vida social.

As vanguardas surgem propondo uma renovação da obra que, segundo Menezes (2001, p. 95), “não se punha enquanto perspectiva de modificação estética ou formal, mas sim como palavra a identificar que se alia [...] ao projeto de construção da nova sociedade”. Inseridos no cenário da Modernidade, os vanguardistas deixam “de ter uma conotação crítica negativa e irônica para adquirir um teor explícito de projeto artístico-cultural preciso”. Passa a ser um momento de definições e inovações estéticas propostas por movimentos

organizados; segundo o mesmo autor, “passa a se nutrir não mais das modificações do cotidiano, e sim das próprias aquisições do sistema de linguagem ao qual pertence.” (p. 24). Nesse cenário, então, o Futurismo, o Cubismo, o Abstracionismo, o Dadaísmo, além do Expressionismo e, mais tarde, o Surrealismo — conhecidos como vanguardas européias —, entram em cena e modificam o comportamento do homem no “século da velocidade”, quando as vanguardas adquirem uma atmosfera artístico-cultural. Vemos como vanguarda a necessidade impaciente de mudanças que o vanguardista requer, solicita e promulga. Como expressa Jimenez (1999, p. 286) acerca do ambiente que circunda o vanguardista:

Nasce daí sua vontade de ir mais longe nas revoluções formais e de multiplicar as rupturas, como se se tratasse de esconjurar o risco de um retrocesso. Uma certa violência não é excluída [...]: violência poética contra as palavras e feita através das palavras em Mallarmé, violência musical e ataques contra a sensata harmonia tradicional de Debussy, violência contra a arquitetura tradicional para quem sonha conciliar o funcionalismo e a *art déco* ou então, como William Morris, afirmar que a arte deve ser feita *pelo* povo e *para* o povo. (grifos do autor)

Dessa forma é que se justificam as idéias do Futurismo, que tinha como proposta primeira a rejeição do passado, do academismo e a destruição das tradições. *Grosso modo*,

as características do Futurismo parecem encaminhar-se para o Romantismo, retomado naquilo que a estética do século XIX poderia ter de mais anárquico, de mais revolucionário: o culto da liberdade artística, o culto da intuição, em detrimento da racionalidade. Contudo, paradoxalmente, o Futurismo também se insurge contra o Romantismo, quando rejeita a noção do Eu, o psicologismo, o sentimentalismo. (MOISÉS, 1994, p. 107)

Além disso, entre as temáticas preferidas de Marinetti — fundador do futurismo — encontram-se a glória à velocidade e à tecnologia, apresentada em seus manifestos. Sobre o Futurismo, expressa Lucia Helena (2000, p. 17):

Com o significado de “consciência do futuro”, o termo *futurismo* é anterior a Marinetti, mas é ele quem lhe atribui o sentido que hoje possui: o de ser uma nova forma de *arte e ação*, uma “lei de higiene mental”, um movimento que pretende ser “antitradicional, renovador, otimista, heróico, dinâmico, e que se ergue sobre as ruínas do passadismo”¹¹ (grifos do autor).

11 O trecho entre aspas corresponde a uma citação de Marinetti, expressa em *Guerra sola igiene del mondo*, de 1915.

Agressivo e extravagante, encara a guerra como forma de "higienizar" o mundo. O apego do Futurismo ao novo é tão explícito que chega a defender a destruição de museus e cidades antigas.

Originário da Alemanha, o Expressionismo defendia a expressão direta das emoções do artista. Essa disposição influenciou de forma significativa na música, na literatura e nas artes. O movimento representa a percurso do homem, de uma cultura decadente para um estado de liberdade e superação; comporta-se como uma passagem espiritual entre o primitivo, o nativo e a vida cosmopolita e está impregnado das idéias nietzschianas de necessidade de destruir os estereis valores de classe média para facilitar uma renovação artística, para possibilitar novas formas de expressão criativa.” (HARRISON, 1998, p. 65). Segundo Coutinho (1988, p.242):

O expressionismo consiste num subjetivismo total. [...] Põe em relevo a consciência pessoal, que supera qualquer consideração referente a ação, personagem ou ambiente. [...] o expressionista representa suas próprias visões, sentimentos, emoções, intuições. [...] “expressa” o que tem dentro de si. No expressionismo, o poema, o drama, ou a narrativa passam a conter a própria visão do artista, [...] representa o próprio estado de alma, as associações e respostas que residem em seu espírito, que o constituem, que são o seu espírito. O que lhe interessa [...] é a interpretação pessoal [...] o mundo exterior é desprezado [...]. Extremo subjetivismo, o Expressionismo é uma forma altamente intelectualizada de arte, tendendo para o abstrato, para o intelectualismo, em que a inteligibilidade nem sempre é característica, dada a dificuldade para o leitor de penetrar no mundo abscondido do artista, nem sempre acessível à representação verbal.

Para Teles (1997, p. 105), o Expressionismo ultrapassou a condição de um simples movimento artístico; indo além, atingiu foros de revolução cultural, dada a superação, tanto em unidade como em coerência, das ruidosas manifestações futuristas, assinalando, inclusive, a clara antecipação de alguns aspectos essenciais do Surrealismo, tais como a defesa ao abandono da lógica e a prática do automatismo psíquico.

Em certa medida como reverberação do Futurismo, surgiu o Dadaísmo, em 1916, teorizado por Tristan Tzara e que, se comparado aos outros movimentos de vanguarda, foi o mais radical. Defendia, sobremaneira, a destruição das formas e valores acadêmicos conservadores. “De acordo com Tristan Tzara [...] ‘Dada não significa nada’ e este *nada* é a

sua palavra-chave” (HELENA, 2000, p. 32).

Acerca do objetivo dadaísta — a destruição — escreve Tzara (apud HELENA, 2000, p. 33) em seu *Manifesto Dada*, de 1918, que, destruindo “as gavetas do cérebro e as da organização social”, seria possível “lançar a mão do céu ao inferno, os olhos do inferno ao céu, restabelecer a roda fecunda de um circo universal nos poderes reais e na fantasia de cada indivíduo”. Essa concepção de destruição dadaísta, na linha de uma oposição total de origens ou sementes, levou à aniquilação das coisas e valores até então aceitos. Dessa forma, a “antiarte” e a “antiliteratura” pensadas pelos dadaístas mostram-se, também, como tentativa de confrontar e disseminar a destruição dos moldes acadêmicos vigentes. Porém, ressalta Menezes (2001, p. 128), que os dadaístas não tiveram nenhum papel na renovação da sensibilidade, porém demonstraram a desconexão entre as novas técnicas e o homem. De qualquer forma, exclama Dada: “Merda para a beleza!” (JIMENEZ, 1999, p. 290). O Dadaísmo, se comparado aos -ismos anteriores, comporta-se como movimento de extremos, já que

o futurismo lançou-se contra o passado e sonhou uma superliteratura no século da “velocidade”; o expressionismo via a destruição do mundo, mas sabendo que do caos se organizaria uma estrutura superior, que era a verdadeira beleza. Para os dadaístas, entretanto, não havia passado nem futuro: o que havia era a guerra, o nada; e a única coisa que restava ao artista era produzir uma antiarte e uma antiliteratura (TELES, 1997, p. 132 - grifo do autor).

Outra corrente vanguardista importante foi o Cubismo. De acordo com Lucia Helena (2000, p. 31), os cubistas procuram distanciar-se de seus “estados de espírito, especular desapaixonadamente a respeito dos objetos, adquirir nuances através do pensamento e não do sentimento”. É marco cubista as *Senhoritas de Avignon*, de Pablo Picasso. O Cubismo, segundo Juan Acha (1995, p. 125), “descompuso las figuras de la realidad visible en múltiples partes para emplazarlas sin lógica o *contra natura* en la superficie del cuadro”. (grifos do autor).

Contra a predominante e moderna pintura figurativa francesa surgiu o Abstracionismo, com o intuito de desenvolver uma arte “pura”. A Alemanha, Áustria, Holanda e Rússia desenvolveram a idéia do moderno na arte e no *design* com a característica de sintetizar a forma o mais simples possível. O processo de abstração destaca tipicamente os aspectos da pintura que vemos como formais, tais como ponto, linha, cor, movimento, etc. Ao destacá-los, enfatiza-se sua forma “essencial”, bem como sua combinação numa situação de acasos.

Já o foco dos surrealistas residia em explorar o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, ou seja, tudo o que fosse inverso à tradição da lógica e da racionalidade. O inconsciente, o maravilhoso, a loucura, os estados alucinatórios, conforme Menezes (2001, p.130), são vistos “como um meio de acesso aos processos [...] de associação inconsciente, como modo de revelação dos mecanismos verdadeiros de criação do pensamento e dos desejos”. Assim, o inconsciente torna-se material de destaque:

os elementos do sonho são representados tais e quais, sem o trabalho do sonho, nem sua interpretação: arquitetura, ruínas, praças e arcadas desertas, estátuas cegas constituem o cenário onde evoluem manequins, esgrimistas com máscaras, luvas de borracha e pêndulos. É nosso mundo, a perspectiva lá está, mas ele surge como desrealizado pela justaposição e pela desproporção. (COMPAGNON, 1999, p. 75).

No Surrealismo destacam-se a crítica ao Positivismo e ao Racionalismo; o elogio à colaboração de Freud, vista como imprescindível; a consagração do sonho, do maravilhoso, da liberdade e da “imagem” surrealista. Segundo Lucia Helena (2000, p. 38), o Surrealismo, como movimento de vanguarda, expressa a sua relação com os movimentos vanguardistas que o antecederam, sendo visto:

como caudatário das duas décadas de experimentalismo estético e de agressividade polêmica das vanguardas que o precederam. É verdadeira a sua dívida para com o *Futurismo* (a paixão pela modernidade) e para com o *Dadaísmo* (criar uma antiarte e uma antiliteratura). Mas o movimento pretende ir além disso, promovendo uma revolução no campo da linguagem enquanto tal, isto é, na capacidade de continuamente “dar forma a uma consciência sempre superada da realidade, seja ela qual for”. [aspas e grifos do autor]

Ao aproximar as principais vanguardas européias que, de uma forma ou outra, foram

tidas como respaldo para o movimento modernista, Gilberto Mendonça Teles (1997, p. 29)

afirma:

De um modo geral, todos esses movimentos estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época. A diferença é que uns, como o futurismo e o dadaísmo, queriam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes; e outros, como o expressionismo e o cubismo, viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior. No fundo eram, portanto, tendências organizadoras de uma nova estrutura estética e social.

Se considerarmos que os movimentos de vanguarda possibilitaram, por assim dizer, rupturas com o convencional, juntos — e ao mesmo tempo separados, pois cada um deles tentou afirmar-se por si só e desenvolver uma “arte possível” — construíram o contexto adequado para que artistas e autores brasileiros interagissem com suas idéias¹². Esvaziaram as propostas européias e buscaram avaliar a identidade nacional e uma arte cujo representar era inovar e romper com o tradicional. Foi num momento experimental no qual o artista brasileiro tentou formular novas composições; foi o modernismo brasileiro na década de 1920, preocupado com as possibilidades de reorganização e com a transformação de signos para que identificassem numa nova linguagem os conceitos de arte brasileira. Os contatos com a Europa e com o México, associados ao movimento vanguardista, resultaram na Semana de Arte Moderna¹³.

Nas vanguardas, a ordem tem sempre um caráter novo, seja pela história, seja pela interferência da realidade, pelas inovações tecnológicas, pelo experimentalismo, pelo primitivismo, pelo sensorial ou pelo intelectual. Valendo-se do movimento modernista brasileiro, os jovens e grupos interessaram-se na produção da arte, da mesma forma que os órgãos fomentaram e asseguraram programa didático à arte no Brasil.

Na década de 1930, a literatura, o jornalismo, o cinema, a música e as artes plásticas

12 É importante levar em conta que Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Victor Brecheret, por exemplo, tiveram contato direto com as artes européias do início do século XX.

13 A Semana de Arte Moderna ocorreu nas noites de 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo. O evento contou com exposições de pintura, escultura, arquitetura, além de debates, palestras e apresentações musicais. São ícones da Semana Mário e Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Villa Lobos, Anita Malfatti, etc.

desenvolveram a crítica pontuando a cultura e a identificação do país diante das transformações vanguardistas. Com isso, e por isso, surgiram associações, revistas culturais, escolas de artes, salões de exposições e museus¹⁴. Conforme Teles (1997, p. 310), surgiu, assim, “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. A supremacia da sociedade industrial, aliada à ciência e à técnica, refletiu-se nos experimentos materiais, assim como no imaginário dos artistas.

Contrário ao Abstracionismo e ao Surrealismo, o realismo social defendia a representação figurativa. Muitos reconheciam a “linguagem abstrata como uma forma que se amalgamava à consciência em evolução.” (ZANINI, 1991, p. 82-83).

A produção dos escritores, dos críticos e dos literatos fez a arte se transformar diante das críticas. Sensível e polêmico, Ruben Navarrana, na década de 1940, criticou o internacionalismo e o regionalismo predominantes e destruidores da originalidade da pintura. Defendia uma estética não enraizada no folclore, ou primitivismo, mas engajada no sistema de ações que o mundo compunha, porque tanto o folclore quanto o primitivismo já estavam intrínsecos na composição. Nessa medida, acrescenta Zanini (1991, p. 84):

Nacionalismo e exotismo, eis duas estéticas sem mais nenhuma originalidade. Razão a mais, e decisiva, para aceitarmos o individualismo em arte, ou seja, a idéia do artista criador sem levar em conta, literalmente, o critério da arte como simples fenômeno de sociologia primitiva.

A preocupação social no Brasil, envolta de conteúdo proletário, tornou-se dominante nas artes plásticas, na literatura, no teatro, bem como no cinema. A partir da segunda metade do século XX, no país, a arte tomou outras direções, outros centros, outras figurações. As várias propostas artísticas, não mais específicas no realismo social, configuraram-se como

não representativa, mas alusiva, expressiva, [...] passando rapidamente da condição de uma figuração representativa de estados subjetivos, sentimentais, para uma figuração vinculada à imagem do significado proposto pelo artista, que se abria a uma percepção do mundo atual da paisagem urbana, das imagens que

14 Segundo Teles (1997, p. 73), um deles é o Museu de Arte Moderna de Florianópolis, fundado em abril de 1949.

povoam seu cotidiano. (PECCININI, 1999 p. 13)

As tendências artísticas passam também a ocupar lugares no expressionismo (abstrato e figurativo) e a da arte do construtivismo geométrico (suprematismo, construtivismo, neoplasticismo ou concretismo) revelando-se em sentimento e razão. O realismo mágico em alguns momentos aparece como figurações fantásticas, proclamando a liberdade de estilo e o esgotamento de formalismo; propõe fazer interagir dados reais e fantásticos, baseado nas experiências culturais do próprio artista, interagindo com o público. Dessa forma, conforme Peccinini (1999, p. 22), prevalecia “uma visão humanística e expressiva de suscitar revelação do mundo surreal do indivíduo.”

Como expressão dessa nova gênese, com a

amplitude evocativa de fenômenos visuais, ocorria a liberdade dos meios de expressão, como o desenho gráfico publicitário, pintura gestual, *collage*, texto, *têmpera*, *frottage*, encaústica, objeto, *ready-made* e *assemblage*. Essa variedade de meios estava em sintonia com as tendências surrealizantes e de figurações fantásticas da época. (PECCININI, 1999, p. 22 - grifos do autor)

Para o diálogo entre obra e público, o realismo mágico resgata a realidade presente e apropria-se do poder mágico das coisas contemporâneas. Embora passasse por outros movimentos, o artista preocupa-se não somente com a destruição do convencional, mas em construir a partir da destruição. Nessa perspectiva da vanguarda brasileira, segundo Mário Pedrosa (apud PECCININI, 1999, p. 149), “o artista brasileiro não se satisfaz em criar, mas também em comunicar algo que para ele é fundamental.”, aproximando-se de uma nova proposta às preocupações artísticas brasileiras, pois a arte deve se comportar como um grande aliado para a expressão e ser levada para todos e diferentes públicos.

A Arte Nova — como é assim chamada — foi uma variante da *arte pop* dos Estados Unidos, que celebrava sem ironia a cultura de massa que tomara conta do cenário cultural após a Segunda Guerra Mundial. O Brasil, no entanto, reconfigurou-a e elevou-a a um patamar de crítica ao momento político.

A Arte Nova teve uma proposta voltada à tentativa de derrubar o formalismo cultural,

político, ético e social, mas, segundo Canclini (apud PECCININI 1999, p. 150), há de se “perguntar quais as proposições, promoções e medidas a que se deve recorrer para criar uma condição popular nestas proposições abertas no âmbito criador a que se elegem esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido.” Entretanto, devemos lembrar que é nesse período da história brasileira que houve o golpe militar, a instauração da repressão política — com a edição do AI-5, por exemplo — e também da censura artística.

A Arte Concreta, idealizada por Waldemar Cordeiro, considerada arte como resistência aos paradigmas da estética convencional, propunha a simplificação das linguagens em lugares como museus, galerias de arte, e em suportes tradicionais do fazer da arte. A Arte Concreta utilizou a mídia como meio artístico, assinalando o caráter de denúncia, da alienação do indivíduo na sociedade de consumo e pela ação dos meios de comunicação de massa. No texto poético da Arte Concreta, o artista apresenta seus ideais, sua percepção, cultura e fontes de sua linguagem, é uma arte de comunicação e de significados da vida cotidiana.

Paralelas à Arte Concreta paulista há as Vanguardas Cariocas da Nova Figuração, que introduziram o “elemento expressivo, pessoal, a espontaneidade e a liberdade estrutural na impessoalidade da arte concreta. Procurava estabelecer um tipo de síntese dialética entre razão e intuição e a preocupação do espectador na obra.” (PICCININI, 1999, p. 97). Essas medidas propostas pela Arte Concreta aproximam-se, ideologicamente, do neoconcretismo, que adere ao movimento internacional das correntes neofigurativas européias e da *pop art*.

Marcadas de modo singular pela consolidação do movimento da arte conceitual, de acordo com Coelho (1999), as vanguardas passam a negar o caráter artesanal de bem acabado e objetual como peça comercializável, desconsiderando a idéia de “obra”. No relato de Coelho (1999, p. 77):

O uso de materiais alheios foi um dos recursos desse movimento informe e transbordante que recebeu o nome de arte conceitual. A citação e a ironia são

também selos de referência da arte igualmente conhecida como pós-moderna ou de transvanguarda. A *lito-off-set* de Aquilo [...] rompe com o código habitual, desse modo apontando para um novo conceito de arte, como a serigrafia de A. B. Geiger [...] e o guache de Tuneu. Como nem tudo em dado período se encaixa no mesmo paradigma, o Cartaz rasgado de Calixto é exemplo de uma vertente comum a partir da *pop art*, que incorporava na tela os elementos gráficos do cenário urbano. [grifos do original]

Maria Bonomi, identificada como gravurista contemporânea, trocou o pequeno formato da gravura e da contensão da cor para espalhar-se em grandes dimensões do papel. Segundo Teixeira Coelho (1999, p. 80), comparada às gravuras menores e expressionistas de Goeldi, às de Bonomi são gigantes e “verdadeiramente públicas na aproximação que provoca entre a obra e os observadores e entre eles uns em relação aos outros.” Coelho (1999, p. 80) prossegue com suas análises acerca de Bonomi afirmando:

Suas peças criam, ao redor do observador, um pequeno espaço cromático de natureza e efeito análogos aos sugeridos pelas grandes telas abstratas que se impuseram na segunda metade do século 20 — mas com traços formais próprios, derivados do meio adotado pela artista. [...] Colocadas adequadamente num espaço definido, têm a propriedade de constituir autênticas *capelas leigas* de arte, como o percebeu Mark Rothko. Suas peças assumem, quase sempre, o plano como superfície de apresentação (mais do que representação), outro modo de dizer que sua construção estética está no plano duro, real, não fora dele ou num plano virtual. [grifos do original].

Segundo Maria Helena Pires Martins (1999, p. 80), a partir do engajamento social, a obra de Siron Franco, entre muitos, se destaca e

cria uma imagem perturbadora, com [...] suas personagens deformadas e sua sintaxe surrealista: as personagens, incomunicáveis entre si, em espaços separados, estão ligados à caixinha mágica, à onipresente televisão. A crítica é contundente: os cérebros não têm mais a função de pensar a realidade, de refletir sobre ela; são só canais através dos quais a interpretação de mundo dada pela indústria cultural, vinda de fora do indivíduo, é introjetada, aceita, sem ser discutida.

A arte tece a luta pelo desejo de desenhar experimentando fatos; interage, de forma consciente, com as diferentes linguagens, períodos e olhares; integra-se à produção a multiculturalidade que se percebe impulsionada no Brasil. Artistas e espectadores produzem e interagem de formas múltiplas, produzem sentidos vários e “conversam”, mais livremente, com as diferentes áreas do saber.

Se analisarmos a partir dos movimentos de vanguarda, tanto os europeus quanto os

brasileiros, todos, em sua intensidade, mostraram a presença do desenho no fazer artístico, podendo-se situá-lo como ação, prática artística reconhecida, visto o caráter dinâmico que possui.

Entretanto, mais do que ser importante para a indústria, o processo de elaboração do desenho remete a elementos presentes no cotidiano, o que provoca a visão do observador num propósito de transformação — promulgado pelo movimento moderno. Dessa forma, percebemos um diálogo constante entre valores individuais e sociais, já que seu contexto — o do desenho — está implícito nos diferentes espaços, lugares e olhares. Assim, mais do que expressar valores individuais e/ou sociais, o desenho se traduz em valores culturais contemporâneos.

3 EXPRESSÕES RIO-GRANDENSES: ENFOQUES ARTÍSTICOS EM DESENHO E GRAVURA

Nas artes no Rio Grande do Sul o desenho e a gravura surgem para os processos industriais e comerciais de produção de imagens como meios alternativos e se intensificam com a necessidade de uma excelência técnica para ilustrar as letras, cartazes, livros, etc. Por isso, a busca de artesãos-gravuristas a fim de ilustração foi intensa, formando, assim, uma legião de desenhistas e gravuristas.

A técnica da gravura, por influência das necessidades de mercado — e no Rio Grande do Sul, até a metade do século XX se destacava, além do desenho, a litogravura com técnica de produção de imagens —, era disciplina acadêmica do Instituto de Belas Artes, em Porto Alegre. Com a expansão da produção editorial nas décadas de 1930 e 1940, sobretudo da Livraria do Globo, o desenho e a gravura alcançaram seu ponto de amadurecimento. Segundo Scarinci (1981, p. 57), essa ascensão

é que permitia que começasse a se formar uma consciência mais profissional que se abria, pouco a pouco, para os problemas de uma arte comprometida com a

atualidade e com sua distribuição coletiva. A preocupação com a modernização das publicações, procurando acompanhar os processos que se faziam nos países avançados, levava os editores da Revista do Globo, e um pouco mais tarde, na revista *Novela* a inserir em suas páginas certa forma de divulgação da arte da gravura, reproduzindo xilos e linóleogravuras de artistas estrangeiros e as primeiras tentativas nestas técnicas dos artistas locais mais jovens.

Mesmo que tenha tido certo destaque ilustrativo, pouco se evidenciava como relevante à arte nacional. A Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, criada em 1938, tinha como intuito reunir artistas isolados e promover seus trabalhos, os quais também eram membros do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Esses artistas realçavam suas idéias de criação com temas festivos e bailantes até meados da década de 1940. A arte local era considerada como ofício de ilustração em razão do modo tradicional e acadêmico como era tratado no Rio Grande do Sul.

Na década de 1940, ainda não se compreendia o potencial político de divulgação da gravura como arte, mas sua tímida prática rompia os padrões tipográficos e desenvolvia uma nova estética, na medida em que a gravura era considerada como peça única. Na década seguinte, sob a inspiração dos artistas do México — vinculados a um ferrenho programa político —, começou a ser percebida como uma técnica de atividade artística.

Nesse período a gravura foi compreendida como técnica e como variedade de procedimentos específicos, pelo seu caráter artesanal, mecânico, multiplicador do elementos artísticos, ou seja, uma possibilidade artística inovadora. Sua forma de apresentação por puro contraste, direta, primitiva, expressionista e oriental, ganhou imediatamente adeptos no Rio Grande do Sul. Radical por desprezar a forma clássica de pintura, estigmatiza o burguês, poetiza o trabalho, o sofrimento e a pobreza e revela a marginalidade. Afirma Scarinci (1982, p. 16) que a gravura expunha as “nossas inquietudes da alma perturbada pela desordem do mundo e pelo sonho da realidade inaugural, ainda feita de inocência.” Os artistas “adotaram as linguagens das vanguardas internacionais, abolindo de vez toda herança equívoca e obsoleta do passado.” (SCARINCI, 1982, p. 16-17)

A partir da década de 1940 o desenho e a gravura saltam juntas no âmbito da arte rio-grandense. Com esse estímulo cultural da época, os artistas converteram-se em professores. Foi nesse período que apareceu Mário de Andrade como incentivador do ensino de arte, conclamando (apud SCARINCI, 1982, p. 57) em 1942: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.

O ateliê do México, resultante dos movimentos sociais e das artes gráficas que se manifestavam por lá, surgiu como modelo ao grupo de gravadores e artistas de Bagé, que elegeram o Clube de Bagé (criado em 1951) para desenvolver a arte expressionista, a nacionalidade nos aspectos tradicionais, regionais e folclóricos. Porto Alegre, pouco engajada no clube, desenvolveu outra modalidade, a do realismo social, através do seu Clube da Gravura.

Artistas de todas as áreas experimentaram a técnica da gravura na tentativa de um exercício estético. Aliado a isso, muitos projetos culturais, fomentados por propostas engajadoras de uma política cultural do Estado, instigaram o gosto, a habilidade, o compromisso com as linguagens do desenho e da gravura.

Vale lembrar que, segundo Scarinci (1982, p. 126), na década de 1960 nas que se seguiram,

a tendência dos artistas gaúchos foi assimilar, o que era uma tônica nos centros mais desenvolvidos do país, a experiência internacional do informalismo ou uma espécie de “nova-figuração” que tendeu pouco a pouco ao imaginário, senão a uma expressão surreal, modo de dar unidade a uma visão ao mesmo tempo pessoal, situada, e universal. Por esse último caminho se infiltraria mais tarde o “Pop”. [aspas do original]

Nos anos seguintes, além de incentivos do Estado, surgiram várias associações voltadas à aprendizagem e estudos acerca do desenho e da gravura. Desse modo, não é de se espantar que tanto a disciplina de desenho quanto a de gravura fizeram parte da grade curricular dos principais cursos de graduação em artes do Rio Grande do Sul. Esse contato,

intensificado com o desenho e a gravura por parte dos artistas do rio-grandenses, consolidou-os como pertencentes à identidade do sul do país.

3.1 MARIA ROSELI DOLESKI PRETTO: DO DESENHO À GRAVURA

Para identificarmos a cultura do desenho e da gravura do Rio Grande do Sul, levamos em conta o trabalho da artista Maria Roseli Doleski Pretto. Conforme informações concedidas pelo Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, de Passo Fundo, a artista nasceu em 29 de abril de 1945 na cidade de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul. Por ser uma região de divisa com a Argentina, cresceu em meio à cultura portenha e à cultura gaúcha. Além desses contatos, a artista conviveu com as heranças polacas paternas e italianas maternas, o que promoveu uma curiosa relação de culturas.

Informações precisas de seu currículo mostram que Roseli Pretto —Maria Roseli Doleski Pretto, como é conhecida em seu estado de origem — graduou-se no curso de licenciatura em Desenho pelo Instituto de Artes da Universidade de Passo Fundo, RS. Em seguida, fez o curso de especialização em Artes, Teorias e Métodos aplicados à Arte, também pela Universidade de Passo Fundo - UPF.

Iniciou sua experiência artística e profissional em 1981 de forma ativa, mas com um comportamento discreto; elegante, foi extremamente comprometida em todos os âmbitos culturais. Foi professora titular da disciplina de Educação Artística no setor público estadual, no Centro de Expressão Carlos Barone¹⁵. Além disso, foi docente da disciplina de Desenho na Universidade de Passo Fundo. Idealizou e coordenou o Museu de Artes Visuais Ruth Schneider e o Museu Histórico Regional de Passo Fundo, numa parceria entre UPF e a

15 A Escolinha de Arte do Brasil, idealizada por Augusto Rodrigues, objetiva a irradiar idéia de ensino da arte como parte fundamental da educação.

Prefeitura Municipal de Passo Fundo. Também colaborou ativamente com a organização das Jornadas Literárias¹⁶ promovidas pela UPF na cidade, que procura, aproximar escritores, artistas e leitores em níveis nacional e internacional.

Publicou alguns trabalhos relacionados à educação para a arte, entre os quais o fascículo V do livro *Idéias para atividades de preparação dos alunos para novas aprendizagens*, em convênio com MEC/UPF; palestrou em diversos encontros; foi organizadora do *Caderno do Acervo I – Imagens da Arte Gaúcha* do MAVRS/UPF – Passo Fundo – RS e fez parte do Conselho do Instituto Educacional de Artes Visuais do Rio Grande do Sul, localizado na capital gaúcha.

Integrou coletivas de arte como "A figura na obra gráfica do RS", Museu de Arte Moderna no Parque Lage e Arte Sul, em 1996. Expôs em vários estados brasileiros, bem como na Alemanha¹⁷, no Marrocos, no Uruguai, em Israel e na Polônia. Recebeu, em 1991, convite para participar da premiadíssima "Oca Maloca", de Maria Tomaselli, no Museu de Hannover, localizado na Alemanha, além de coletiva de gravuras no mesmo país. Foi convidada em 1992 para expor na Polônia, em comemoração aos quinhentos anos da América.

Foi indicada pela Curadoria de Profissionais e Artistas para figurar junto a vinte indicados e representar a Nova Pintura do Rio Grande do Sul, pelo Museu de Arte Contemporânea, na Casa Mário Quintana, em Porto Alegre – RS, conforme matéria divulgada no Jornal Diário da Manhã de Passo Fundo em 3 de agosto de 1993.

Colecionou prêmios importantes ao seu currículo, alinhavando seu perfil artístico à paixão que tinha pela arte. Fez de seu gesto energia, da mesma forma que fez pertencer aos que conviveram em seu meio.

16 Tradicional movimento bienal ocorrido em Passo Fundo/RS intitulado "Jornada Nacional de Literatura".

17 Na oportunidade, recebeu prêmio Honorífico.

A arte é um processo de aprendizagem como em educação: nunca termina, é contínuo. Assim disse ela: “A arte é uma visão de futuro, com reflexos de hoje, do aqui e agora”. Também frisava que “a arte não é uma mercadoria, e sim uma necessidade do artista expressar sensações, emoções, independentemente do caráter especulativo que ela possa passar a ter.” Sua sensibilidade plástica expressou a visão do mundo principalmente por meios da linguagem do desenho, razão pela qual teve uma infinidade de desenhos premiados e honras ao mérito em salões nacionais e internacionais. Desenvolveu um espaço de valor artístico na comunidade de Passo Fundo como ninguém fez igual. Além do mais, conviveu com artistas da capital por muitos anos, estabelecendo um vínculo entre a arte do interior com os centros culturais mais desenvolvidos.

Comprometida com seu meio e sensível aos problemas contemporâneos, apresentou suas formas no desenho e na gravura, com conteúdo ligado a questões sociais. Roseli Pretto preocupava-se com a educação das crianças que não possuíam condições de frequentar uma escola e com as que tinham em seu currículo escolar a educação e o exercício da arte. Para ela, a educação começava pela arte. Em uma de suas correspondências com a artista austríaca Maria Tomazeli, Roseli Pretto expressou, em uma grafia particular, sua preocupação com a educação infantil:

O desenvolvimento de qualquer criança passa pelo lúdico: correr, pular, jogar, lugar comum e sistemático em seu dia a dia. As condições adversas da periferia carente, dos aglomerados humanos, malocas, e cortiços não conseguem bloquear essa necessidade na criança. Permitindo assim o momento nivelador dos privilégios pela tenacidade e condicionamento físico na figura do atleta. Ignorar e esconder o fato — miséria — é assustador antes de desumano. Oferecer condições, resgatar é a responsabilidade porque serão estas crianças com certeza os atletas do próximo milênio.

Além da educação escolar, a artista Roseli Pretto preocupava-se com a relevante presença dos museus¹⁸, já que os considerava como espaços importantes e necessários para as futuras gerações, onde está presente toda a experiência passada e necessária, na medida

em que, de certa forma, interferem no futuro. Acerca disso declarou que “é nesse contato retroativo que reavaliemos o construído, tomamos consciência do coletivo, e dessa forma direta, vivida, se processa a aprendizagem, que parte do conhecimento, da herança cultural.”

A artista considerava os museus como “territórios para preservar a memória do entorno”, espaços para a história da comunidade. O museu, ao revelar “a diversidade que a constrói”, comporta-se como “instrumento de compreensão do coletivo através da ampliação da visão do entorno imediato”, permitindo, ao mesmo tempo, perceber melhor o espaço do espectador. Além do caráter turístico que o museu tem, está a serviço da comunidade local, pois, segundo a artista, sua função:

educativa não formal é inegável não apenas representadas pelos projetos que visam o resgate da identidade cultural da região, através de fragmentos da história local, mas está implícita na sua própria ação de órgão conscientizador sobre o que os bens patrimoniais significam, e a importância do seu contexto histórico cultural na medida que coleta, conserva, pesquisa e difunde o patrimônio como herança representativa dos valores próprios da comunidade local. (PRETTO, s/d).

Na mesma medida, Roseli Pretto considerava que a principal função do museu é de preservar, visto que se constitui

como ato autêntico de educação e cultura. Mas para ser eficaz e verdadeira a ação de um museu não pode e não deve ser um ato isolado, mas sim um trabalho em conjunto, participativo de todos os setores da sociedade, já que é um espaço público, social e interativo, que reflete seu contexto imediato. É, portanto, um empreendimento necessário, comum a toda a sociedade, cuja memória não pode e não deve ser apagada em benefício das gerações futuras. (PRETTO, s/d).

Maria Roseli Doleski Pretto faleceu no dia 1º de julho de 2002, vítima de câncer, deixando um legado importante para o acervo artístico não só à comunidade e região de Passo Fundo, mas para a identidade do Rio Grande do Sul. Sua amiga, a artista plástica Maria Tomaselli (2002, p.6), publicou texto póstumo em 6 de julho do mesmo ano:

Nada má esta determinação eslava com a leveza e a sensualidade latinas. Sua cabeça redonda de polaca, com olhinhos espertos, sempre sorridentes e com o brilho do humor e, — porque não? — uma gostosa e bondosa malícia fizeram de Roseli uma charmosa figura que cativava a todos. Quando botava uma idéia na cabeça, nada conseguia travá-la. Lembro de sua obstinação em aprender litografia: junto com a inseparável amiga Nádja Rosseto, durante mais de uma década

18 O texto refere-se a algumas considerações que a artista desenvolveu como coordenadora do Museu de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (Mavrs) e do Museu Histórico Regional (MHR) acerca do papel dos museus.

viajava oito horas todas as sextas-feiras para frequentar o MAM/Atelier de Gravura, em Porto Alegre, e depois a Oficina 11, no Museu do Trabalho. [...] fibra assim é uma raridade. Ninguém negava apoio a Roseli para a concretização de sua utopia: que a arte verdadeira estivesse ao alcance de muitos. Utopia que deixou de ser utopia e virou realidade, tanto na realização do Museu de Artes Visuais de Passo Fundo quanto no famoso Consórcio de Gravuras [...]. Roseli pedia, e ninguém lhe negava fogo, como ela nunca deixou de ser amiga fiel. Podia-se contar com ela: uma mulher, uma palavra. Foi uma artista de mão cheia, pela técnica que aprendeu; de cabeça fértil, pelas questões que abordou; de coração pleno, pelas emoções que viveu. A arte foi sua paixão. Procurou a síntese da vida na figura humana, representadas nas técnicas da pintura, escultura e gravura — sobretudo a gravura, essa técnica que permite a multiplicidade. Com sua gravura, ela podia estar ao mesmo tempo em Passo Fundo, em Porto Alegre, no mundo, compartilhando uma idéia simultaneamente com várias pessoas. Suas densas figuras, de pretos profundos, falam do sofrimento humano. Ela amava pessoas, gente de todos os rincões, tinha trânsito livre nos mais diversos agrupamentos de artistas, esse povo as vezes complicado, mas não para ela. Roseli conseguiu levar as mais diversificadas propostas artísticas para seu museu em Passo Fundo, seu amado museu, que sob sua diligência e custódia, estabelecia o nem sempre fácil diálogo entre o interior e a Capital. Mulher sem fronteiras e sem preconceitos nutria seus conhecimentos nos grandes centros de arte mundo afora, para depois compartilhá-los com seus amigos, sua comunidade. Roseli vai fazer muita falta.

Roseli Pretto revelou, entre as pessoas que a conheceram, um perfil carismático, cheio de idealismo e de sonhos, que se tornavam realidade pela sua determinação.

3.1.1 Desenhos de Roseli – Preâmbulos

Em seus desenhos constam imagens de uma artista envolvida com os valores e ideais de sua história e de seu tempo. Além disso, comprometeu-se com as linguagens, o desenho e a gravura que ela própria desenvolveu para sintonizá-las com o seu tempo e/ou espaço. Seus desenhos refletem em suas obras o sujeito contemporâneo figurado nos espaços não comuns. Os ambientes criados não querem limites. Embora o suporte do papel seja um lugar limitado, materializado e substituível, o desenho nos possibilita mudanças de lugar, mudança de pensamento. É nesse lugar incomum que a artista projeta seus desenhos e se torna objeto de uma realidade, mesmo que fragmentada, porque é sentido pelo olhar. Nessa medida, reportamo-nos ao que Merleau-Ponty (1994, p. 331) analisa sobre a fenomenologia da percepção visual, já que “os dados visuais, uma vez tornados ‘habituais’, criariam

‘associações’ estáveis entre as direções antigas e as novas, que finalmente suprimiriam as primeiras em benefício das segundas, preponderantemente porque fornecidas pela visão.”

Consciente da realidade fragmentada que o desenho possibilita, Roseli Pretto desenvolveu composições criativas, vinculadas ao movimento de transformações que seu mundo lhe despertou. A artista, por meio da linguagem plástica, encontrou um lugar livre para suas inquietações. Além disso, mantinha o exercício artístico, no qual não apenas exercitava sua formação como também desenvolvia e ampliava aspectos da arte em sua produção de forma a olhar-se criticamente. Do mesmo modo, seu olhar tinha a necessidade de provocar seu entorno de modo analítico, o que, de certa forma, retratou-se em suas obras.

Paralelamente ao desenvolvimento de sua arte, exerceu a profissão de educadora da arte para crianças, adolescentes e adultos. Sua formação baseou-se nos princípios da liberdade de criação e, por isso, acreditava que a educação seria também proporcionada pela compreensão e consciência da complexidade do sujeito. Além disso, a artista interagiu com os conflitos, dores, medos e crises do indivíduo; compreendendo o ser como um organismo da sociedade e que se compunha de todas as formas de angústias. Assim, seus desenhos se constituem em sínteses de imagens em que apresentam “a natureza humana, não o cotidiano desse homem, mas sim suas relações com o mundo, a carga simbólica que este próprio homem carrega” (PRETTO, 1993).

As obras de Roseli não são objetos de consumo usual, pois se dão sob os olhares da irracionalidade, da fragmentação, da falta de liberdade, do aprisionamento em sistemas e da falta de sentido. Refere-se ao mundo que, ao invés a liberdade e compreensão da democracia do sujeito, produz e consome a banalização. Esse consumo, que revela a estreita relação com o mundo e contra a sua própria condição, evidencia confrontos de valores. Por isso, Roseli Pretto preocupava-se com a educação pela arte como meio para desenvolver o pensamento crítico e enfrentar qualquer espaço no mínimo mais preparado.

A artista pouco se preocupava com a “beleza” da obra como objeto de consumo, mas concebia um consumo que revertesse em continuidade do trabalho de qualquer artista. Por isso, dedicava-se à venda de consórcios na Oficina 11, em Porto Alegre, pelo qual em cada mês era sorteada uma obra de cada artista que os compunham. A iniciativa do consórcio obteve, tanto que a artista Maria Tomaselli escreveu: “Quase não há casa em Passo Fundo sem pelo menos u,ma gravura” (2002). A arte pela gravura nos mostra que o artista pode usar mecanismos técnicos de reprodução e de consumo sem deixar de existir a busca permanente do homem ao seu “interior” com relação, mesmo que conflituosa, com o “exterior”.

Se considerarmos o contato com leituras, com a docência e as pesquisas artísticas, os movimentos culturais, os amigos intelectuais, as viagens, bem como a relação que construiu com os museus, tudo isso possibilitou à artista Roseli Pretto tecer relações que lhe permitiram olhar o contexto cultural que a rodeava e, de forma singular e plural, expô-lo em suas obras.

Se nos referirmos à artista quanto à sua forma de olhar o mundo a partir da cultura que construiu conforme os contatos que estabelecemos acima, podemos nos aproximar do que Morin (2003, p. 57) refere como duplo fenômeno da unidade e diversidade na cultura, já que

a cultura mantém a identidade humana naquilo que tem de específico; as culturas mantêm as identidades sociais naquilo que têm de específico. As culturas são aparentemente fechadas em si mesmas para salvaguardar sua identidade singular. Mas, na realidade, são também abertas: integram nelas não somente os saberes e técnicas, mas também ideais, costumes, alimentos, indivíduos vindos de fora. A assimilação de uma cultura a outra são enriquecedoras.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que percebemos uma cultura aparentemente individual da artista e que permitiu uma obra nos moldes que conhecemos, sua individualidade dialoga com outras culturas individuais e também coletivas. Esse trânsito intensifica ou amplia as leituras possíveis que desenvolveremos adiante acerca da série de desenhos e gravuras de Roseli Pretto que compõem “Cenas circenses”

3.1.2 Cenas circenses: entornos

Segundo Magnani (2003, p. 82), as apresentações circenses provocam no espectador uma interação tal que se aproxima à verossimilhança. Nesse sentido, o autor considera que

[...] a Verossimilhança não se funda na relação entre o nível discursivo e a instância do real, mas entre e as representações, valores, expectativas e sentimentos que mobiliza nos receptores. O que torna verossímeis as peças circenses não é sua capacidade de refletir com exatidão a realidade de seu público, mas o apelo a temas que encontram ressonância nos espectadores [...] e a evocação de valores como a do amor materno, fidelidade conjugal, respeito filial, etc

A relação estabelecida entre apresentação-público vai além do caráter apreciativo e chega ao extremo de tocar o psicológico, o sociológico e o antropológico do público. Para isso, funda uma linguagem própria, constituída de elementos sensivelmente estranhos, mas inevitavelmente atrativos, como o palhaço, as feras, o domador, as cortinas, etc. Esses elementos estão longe de se apresentar na vida do espectador da mesma forma como só encenados no picadeiro. Contudo, aproximam e provocam estranhas identificações do espectador como cenário/apresentação, pois se comportam como, em certa medida, verossímeis. Conforme Magnani (2003, p. 54), a questão da verossimilhança foi abordada por Aristóteles pela primeira vez em *Ars poetica*:

Segundo Aristóteles, [...] é verossímil aquilo que o público acredita como possível, e nesse sentido define a verossimilhança como a relação de um texto particular com outro, geral e disperso, a que denomina “opinião pública”. O que está em jogo não é o saber se o discurso é falso ou verdadeiro em decorrência de sua adequação com a realidade, mas se é *vero-símel*, ou seja, capaz de parecer-se à representação que se tem dessa realidade. O que caracteriza, portanto, o verossímil, é a semelhança. [aspas e grifos do original]

As combinações por essas verossimilhanças são intermináveis e por meio delas o indivíduo, na tentativa de expressar-se, vê sua realidade se desmanchar sistematicamente.

Cria, desse modo, permanentes “vir-a-ser”¹⁹ revestidos especialmente de conflitos, e, sobretudo, sobre as que se referem às linguagens do mundo moderno.

Se a vida, antes da era moderna, voltava-se à essência do homem, de modo a transmitir o equilíbrio; agora, passa, em meio à multidão, a se diluir em transformações. Cada indivíduo pertencente à multidão passa a buscar o equilíbrio perdido e, sem se dar conta exata do que acontece ao seu redor, o indivíduo se percebe fragmentado e incompleto.

Para as “cenas circenses” o verossímil é a reinvenção por semelhanças; o meio alquímico realça a magia na imaginação do público observador. O movimento circense munido da linguagem, no que se refere ao gesto, à fala, por exemplo, é modificado pelo tempo e pelo lugar, o que possibilita o estabelecimento de múltiplas correspondências. Nesse processo, podemos relacionar os elementos “riso”, “gesto”, “jogo”, presentes no circo, como produtores de imagens e de relações de sentidos desenvolvidas por Vygotsky, expressando que numa construção por analogias “está contido o germe da constituição simbólica da realidade”.

Essa afirmação nos remete à questão verossímil e à produção de sentidos que sua prática gera, visto que corrobora a interação catártica que eleva a uma espécie de libertação de sentimentos, expectativas, ansiedades, semelhante ao que propunha Aristóteles: a libertação a que esse estado leva. Dessa maneira, a simbologia que as circunstâncias circenses constroem dialoga, no mais profundo sentido de interação, tanto com o público quanto com as personagens (que interpretam e, nessa medida, têm a autorização profissional de extravasar suas angústias ou vontades) e se insurgem de forma a elaborar reações.

Nesse contexto, os propósitos circenses estariam movendo, aproximando e se afastando da realidade de cada espectador em cada uma das cenas. É dessa forma que se fez — e se faz — tantas vezes o circo ficar tão próximo do popular, pois o prazer da palavra, a

19 “Vir-a-ser” refere-se aos estados em que nos processos sociais justifica a modernização - Marchal Berman

intensidade do gesto, a expectativa dos jogos revelam os (des)equilíbrios; acentuam-se os dramas e as comédias; exagera-se nas roupagens; extravasa-se com as músicas e apropria-se das máscaras.

3.1.3 O circo no mundo e no Brasil: traços históricos

Segundo Magnani (2003, p. 60), o circo surge renovado no século XII, com pista circular e arquibancadas, para fins de exibição eqüestre, sem as armaduras pesadas que se usavam nos séculos anteriores, com o objetivo de exibição dos homens de armas cultivadas pela aristocracia. Aos poucos, as apresentações abrem os espaços mediante pagamento e se realizam em exibições públicas.

O circo é herdeiro das tradições eqüestres e dos mitos gregos. As apresentações romanas promoviam o sensacional, o espetacular e o grosseiro para o gosto popular. Desse modo, era fácil manter a população pobre distraída, o que se chamou, historicamente, de “pão e circo”. Contudo, o circo desse período não era visto como uma atividade artística; estava única e exclusivamente a serviço do Império Romano para evitar qualquer levante social.

No ambiente das apresentações desse período, as tragédias realizavam-se apenas em recintos fechados com declamações, mas sem encenações — como se percebe nos teatros de Sêneca, por exemplo. Essas, segundo Andréa do Roccio Souto (1998, p.25), eram “destituídas de teatralidade, o que não quer dizer que falte a elas dramaticidade. [...] As tragédias foram escritas para serem lidas em sessões públicas e não representadas”. Paralelamente, as mímicas e pantomimas, mais populares, baseavam-se nas improvisações e agilidades físicas dos atores e tinham o objetivo de ridicularizar a fé cristã por meio de

encenações imorais e de cunho pornográfico. As comédias formavam grupos de festa (*Komos*) que, como ritual, faziam parte da procissão oficial, possível somente num ambiente em que existe a liberdade da palavra. Segundo Souto,

e no auge dessa liberdade absoluta da palavra, ou seja, em plena democracia ateniense, que surge Aristófanes, cuja principal característica não é a defesa de sistemas filosóficos, éticos, políticos ou religiosos, mas o ataque através da sátira extrema aos abusos que se foram introduzindo nesses sistemas.

No entanto, quando os cristãos alicerçaram seu poder na sociedade, tais apresentações foram totalmente proibidas.

A partir de Idade Média reuniram-se em grande espaço circular todas as habilidades de espetáculos em espaço coberto. No relato de Tinhorão:

Assim, heterogêneo pelo conteúdo — à nobre arte eqüestre inicial, responsável pelo nome “circo de cavalinhos”, logo se juntariam as habilidades plebéias do malabarismo, do contorcionismo, do trapézio, da prestidigitação, do ilusionismo, da momice e do truanismo —, o circo iria se tornar universal não apenas pela forma sempre igual do picadeiro sob cobertura desmontável, mas pelo caráter internacionalizante da sua vocação andarilha. (TINHORÃO, 2001, p. 55) [aspas do original]

A tradição da plebe desenvolveu-se pelos franceses com números eqüestres e cômicos. Pela tradição inglesa, as exibições eqüestres eram intercaladas com pantomimas e as bufonarias foram, de todas as artes, a tradição popular mais apreciadas desde a Antiguidade. As encenações com peças históricas, tragédias, melodramas e comédias de caráter teatral somente ganharam terreno a partir do século XIII e, por muito tempo, desenvolveram-se no circo; ampliaram-se de forma vertiginosa suas representações no drama, na comicidade, sobretudo o caráter de improvisação.

Impulsionados pela ampla liberdade que existia para o exercício da arte circense, os atores protagonizavam enredos de todo tipo, criando disfarces ou relatando peripécias, para que os espectadores se sentissem entusiasmados com o espetáculo. Todos os tipos de invenções aconteciam, com a combinação da música, da dança e de acrobacias, sempre num

ritmo vertiginoso para que o espectador não se distraísse da trama, se sentisse motivado para soltar o riso, encantado pelo sonho criado pelo comediante.

Na primeira década do século XX, período de renovação artística, os intelectuais interessaram-se pelo universo circense exprimindo publicamente seu entusiasmo por essa manifestação. Conforme Fonseca (1979), na Europa, a pintura e a literatura representaram em suas linguagens as figuras *clownescas*, os malabaristas, as espalhafatosas roupas e gestos, a agilidade acrobática, a sátira, as máscaras paródicas, como forma de “imitar” exageradamente a situação político-social da época. Artistas como Pablo Picasso, Chagall, Charlie Chaplin, Maiakóvski — entre futuristas e cubo-futuristas — inclinavam-se a composições que estavam ligadas, de alguma forma, ao mundo circense. Além do mais, destacamos que o circo, no século XX, não cresceu imune à evolução do pensamento moderno e às mudanças socioculturais, ao contrário, passou a existir ligado a todos os movimentos de vanguarda, como metáforas e alusões ao comportamento do homem.

O desaparecimento do circo é visível nos dias de hoje, e podemos encontrar focos isolados dessa arte secular em ambientes da periferia dos grandes centros, cujo objetivo se restringe ao entretenimento de camadas populares. Todavia, sua essência é se percebida em outros contextos — que recuperam em certa medida o papel do circo —, voltados ao diálogo e apresentação-representação-personagens-público.

Os circos brasileiros, de acordo com Regina Horta Duarte (1995, p. 370), desenvolveram-se a partir do século XIX nas mais diversas formas de apresentações. Os dramas, as comédias, as magias, os shows de cantores, os avisos importantes deixavam as periferias das grandes cidades e as cidades do interior envoltas nas fantasias de cada espectador, garantindo a expectativa da surpresa desde sua chegada até sua partida. Os artistas circenses foram considerados como não civilizados, vagabundos e andantes, pela sua

peculiar característica da boemia. Conforme Nigel Blake e Francis Frascina (1995, p.37 – 38) o termo “boêmio”

foi assumido no século XIX por muitos artistas e intelectuais que se viam como *metaforicamente* “sem-teto” na cultura da sociedade capitalista. Para eles, ser “boêmio” tornou-se um modo de olhar o mundo; indicava protesto, independência ou indiferença em relação às convenções sociais. (grifos do autor).

Além do mais, de acordo com Regina Horta Duarte (1995, p. 37-38), a questão da boemia comporta-se como um olhar — que se configura como vários — peregrino. Traz à cidade, onde o picadeiro é construído, artistas *estrangeiros* à população nativa. Dessa forma, o artista circense é, aos olhos da população local,

representante de um *outro*, emissário de forças desconhecidas e hostis, aquele que vem de longe faz com que cada habitante veja nele o questionamento dos papéis sociais. Apresenta, ainda, facetas estranhas e surpreendentes para as demais. “Se o estrangeiro me causa horror, seria porque de alguma forma somos semelhantes”. (grifos do autor).

Nesse aspecto, podemos considerar e recuperar a presença das vanguardas existentes na passagem para o século XX, cujo propósito era mudar/abalar o estagnado comportamento social. Nessa medida, o circo comporta-se como um porta-voz das idéias dos intelectuais da boemia e das transgressões vanguardistas.

A impressão negativa dos *estrangeiros* é um jogo de diversidades de sensações talvez mais do que seu espetáculo; por isso, desenvolve um fascínio, uma curiosidade ímpar, quase incontrolável. Isso é provocado porque em espaços fechados, onde a demarcação e a comunicação se fazem por muros, a tendência é a inatividade; por outro lado, para os nômades os espaços são abertos ao movimento. Segundo Duarte (1995), o errante desloca-se continuamente em espaços sem delimitação, fazendo de seus trajetos uma desterritorialização. À questão de “desterritorialização” podemos aproximar aspectos do texto, que, segundo Lévy Pierre (1996, p. 48), não mais é

discernível e individualizável [...] O texto é posto em movimento [...] mais próximo do pensamento [...] perdendo sua afinidade com as idéias imutáveis que supostamente dominariam o mundo sensível. O texto torna-se análogo ao universo de processos ao qual se mistura.

Nessa medida, o circo é o articulador “textual” da desterritorialização — ou da “desgeografização” —, estabelece um imenso plano semântico, transcendente a qualquer lugar, como comportamento, força e expressão. Embora, de modo geral, as pessoas se mostrem resistentes às mudanças que o circo pode provocar — seja pelo medo, pelo desconforto, pelo terror da desorientação e/ou da desintegração —, a presença do picadeiro e seus entornos caracteriza o moderno do país frente aos moldes brasileiros, por exemplo. Assim, os brasileiros participam de um mundo que se desfaz em pedaços, participando da vertigem e do terror de um tempo no qual tudo o que é sólido se dissolve no ar. Marshal Berman (1986, p. 12) acrescenta a partir do *Manifesto Comunista* de Marx: “tudo o que é sagrado é profano, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens”.

A partir do que analisa Marx, se considerarmos verdadeira a afirmação de Tinhorão (2001) de que o circo no Brasil evoluiu para a diversão das camadas sociais sobretudo depois do ápice industrial e, além disso, que artistas, músicos, atores dramáticos, acrobatas, comediantes, palhaços *clown* — não especializados — muitas vezes se vestiam com fantasias para divertir e fazer rir através de emissão de bufonarias, chegaremos ao palhaço como peça-chave, elo-mor entre o circo e a sociedade. Ao mesmo tempo em que ele provoca o riso, revela, sutil ou descaradamente — dependendo de como vemos suas atitudes circenses —, o comportamento e/ou a visão que a sociedade tem do mundo. Nesses termos, Regina Horta Duarte (1995, p.106) define *clown* como um indivíduo pertencente à vida humilde e que assume um

ser trágico, o palhaço vive a ascensão e a queda, o triunfo e a decadência, a admirável agilidade e a angustiante paralisia, a glória dos aplausos e o terror do total esquecimento, numa condensação convulsiva de contrários. Nesse caráter ambíguo reside a tragicidade da condição do saltimbanco.

Duarte, em suas análises, aproxima-se de Baudelaire naquilo que se refere aos aspectos contraditórios da sociedade revelando-se em drama na vida moderna. Para

reconfigurar seus dramas — afinal, a vida moderna é tão fugidia que se esvai na intrigante velocidade de movimento —, o homem comum experimenta meios alternativos, passando a inventar a liberdade daquilo que o oprime. Assim, reflete na plasticidade do palhaço a imagem heróica. Baudelaire²⁰, ao analisar o momento presente, considera-o como “o transitório, o fugidio, o contingente”. Nesses moldes, conforme Francis Francina (et al. 1998, p. 53) compete ao artista

fazer um transformador jogo de liberdade com a realidade contemporânea, uma elaboração ascética do eu enquanto boêmio. Mas isto só pode ser alcançado com o engajamento das idéias, convenções, princípios ordenadores e meios expressivos da prática artística [...] que compõem o “eterno e imutável”.

Para exemplificar a presença do palhaço no espaço artístico brasileiro, Tinhorão cita Benjamim de Oliveira, Negro, que integrou o teatro no circo — chamado de “Pavilhão” (2001, p. 70-71). Sua fama tomou ares nacionais quando, em 1891, o marechal Floriano Peixoto, encantado com a arte do palhaço, permitiu que o circo a que Benjamim pertencia construísse seu picadeiro na Praça da República, no Rio de Janeiro. Essa medida teve reflexo imediato nas apresentações daquela companhia: em virtude da localização, o circo passou a ter público garantido, o que expandiu a fama de Benjamim de Oliveira e sua *troupe*. O artista, em sua representação, muitas vezes se pintava tão perfeitamente para interpretar suas personagens que, mesmo quando já tinha considerável fama, não era reconhecido pelo público. Assim, mascarava-se em índio ou em branco, em músico ou dançarino, de forma tal que o público não o identificava entre os atores, tamanha sua arte do “disfarce”.

Benjamim destacou-se como autor de textos voltados para o circo-teatro. Entre as adaptações que construiu está *O guarani*, de José Martiniano de Alencar — que em suas mãos foi intitulada *D. Antônio e os guaranis* — e, mais tarde, *Othelo*, de William Shakespeare. Assim, Benjamim inseriu dramas e comédias no ambiente circense, inaugurando — e nisso o Brasil foi precursor — o hibridismo entre circo e teatro e

20 Baudelaire refere-se ao Moderno como uma atitude específica para com o presente em relação ao passado.

agregando importância à fala das personagens circenses, superando as formas exageradas das pantomimas.

Se recuperarmos o gênero dramático, sua classificação subdivide-se em tragédia e comédia. Sua prática está intimamente vinculada aos cultos a Dionísio — o Baco para os romanos, deus do vinho. Segundo Andréa do Rocio Souto (1998, p. 16), é justamente a ingestão do vinho o laço que une o deus e o gênero dramático: “Os devotos de Dionísio entravam em uma espécie de transe e acreditavam que, através do processo do êxtase, podiam sair de si, tornando-se outros.” Nos circos, os dramas provocam “transes” semelhantes, caracterizam-se, igualmente, pela manifestação catártica — a emoção, a comoção, o sofrimento são acentuados — ou pela alegria, que provoca o riso, como a comédia o faz, ambos revelados em gestos, cores, ações, palavras e cenários.

O circo configura-se como um espaço aberto, desprovido de formalidades, em que as manifestações cotidianas do homem, bem como seu comportamento, transgridem o que é convencional, através do espírito aventureiro e mutante que o ambiente circense constrói.

Nessa medida, o circo revela os “dramas” particulares dos espectadores, num processo semelhante ao espelhamento²¹: por um lado, aproveita-se do mito ou, de forma ficcional, é onde o problema estabelecido no presente se torna um espelhamento simbólico ao futuro, gerando medo, ansiedade ou a satisfação; por outro, segundo José G. Cantor Magnani (2003, p. 77-78), revela o bem à mercê do mal, a pobreza, a doença, a orfandade, a incredulidade, a violência, a desobediência, o medo angustiante, o desemprego, a insegurança e a perda. Contudo, o circo trabalha metaforicamente com personagens, com a imaginação.

As questões de costumes da sociedade e de época se acentuaram na Modernidade pelo desmoronamento de valores que esse movimento criou, da mesma forma como o circo

21 Para elucidar esse conceito, recuperamos o que Marilena Chauí (1988, p. 33) refere sobre a relação do olhar entre o Sujeito e o Outro: “Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de fora para nós, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si”.

revelou espaços que desafiassem os comportamentos cristalizados da sociedade brasileira, por exemplo. O circo revelava, com o espírito “farsista”, satírica e hiperbolicamente, costumes e contextos sociais, políticos e artísticos. Dessa forma, mostrava o meio em sua atualidade multifacetada e complexa, revelando o moderno no cotidiano. Acerca do moderno, vale resgatar o que Marshal Berman (1986, p.15) considera: “É encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”.

Mesmo que o circo não tenha mais os moldes descritos acima, seus elementos, em nossa contemporaneidade, são recuperados pelo que diz Berman (1986, p.16), pois os acontecimentos circenses oportunizam a recriação do pensamento, que, ao invés de fixá-los, experimenta o brilho da passagem, de um sonho para um acontecimento, de um acontecimento para uma ilusão, um sobrepondo-se ao outro, subentendendo, indicando. Como escreve o mesmo autor, o homem moderno vive “num perpétuo estado de vir-a-ser”. É um teatro popular onde o diálogo acontece em forma de acontecimentos.

A exemplo disso, podemos citar várias atividades atuais. Entre muitas está o movimento da Jornada de Literatura de Passo Fundo, RS, idealizado pela professora Dra. Tania Rösing, desde 1995, que anuncia metaforicamente: “Prezado público, o circo da literatura vai começar”. Assim, articula o pensamento escrito que fez história com os contemporâneos regionais, nacionais e internacionais. O evento, desde seu início, pretende incentivar, organizar, fundar e estimular o maior número possível de leitores, principalmente estudantes e público em geral, a ler e conhecer o campo literário. Aí, então, acontece o diálogo. Na Jornada escritores ficam diante do público, que os circunda, que participa, vivencia, joga, solta seus personagens configurando um espaço literário mais íntimo a todos. Desse evento, a artista gaúcha Roseli Pretto, amiga e parceira da professora Tania Rösing,

participou, trazendo artistas contemporâneos com o objetivo de aproximar do movimento cultural em que se converteu a Jornada também textos visuais/artísticos.



Figura 1 – 9ª Jornada Nacional de literatura. Passo Fundo, 2001

Na década de 1990, a artista Roseli Pretto desenvolveu, entre gravuras e desenhos, atributos — por coincidências ou não —, as “cenas circenses”. Embora não represente diretamente o movimento das “Jornadas” nem o dos “circos”, sua linguagem apropria-se do panorama circense do passado pelo homem contemporâneo. Nesse sentido, a artista traz à superfície da obra não as figuras ou as coisas da imagem do passado ou do presente, mas percorre acontecimentos que beiram tais identidades, ora preparando-os, ora renovando-os, inventando-os, garantindo apenas a permanência da relação, circo/história, acontecimento/história/atualidade, ou, ainda, ficção/acontecimento/futuro. Dessa forma, remetemos ao que descreve Deleuze (2000, p.6): “Só o presente existe no tempo e reúne, absorve no passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo”.

O artista, como inventor do texto, faz com que tudo venha à superfície; assim, e o que era profundo torna-se plano, provocando efeitos plásticos de figura e fundo que desempenham o papel de acordo com o olhar de cada um. Esse olhar é destituído da representatividade matemática e racional — herdados do Renascimento — como ideal de profundidade, transmutando-se em relações, em efeitos, em limites e superações, acontecimentos aproximados que pela mão desenharam em seqüência, linguagem.

É esse o cenário que analisaremos.

4 MARIA ROSELI PRETTO: CONFIGURAÇÕES CIRCENSES

Dentre o vasto trabalho desenvolvido/criado por Roseli Pretto, em algumas de suas obras encontramos elementos circenses — foco de nossa pesquisa. Dessa forma, escolhemos *Cenas circenses I* (1995), *No picadeiro Cena 3* (1993), *No picadeiro Cena 4* (1993), *Sem título* (sem data) e *Por um fio* (1998) para fazer a leitura da obra da artista gaúcha a partir da temática e dos elementos formais utilizados para expressar o tema.



Figura 2 – *Cenas circenses I*
Autor: Maria Roseli Doleski Pretto
Técnica: Gravura – Litografia (tusche e lápis grafite,
borracha e ponta seca).
Ano: 1995
Tiragem: informação não fornecida
Dimensões: 50cm x 34cm



Figura 3 – *No picadeiro – Cena 3*
Autor: Maria Roseli Doleski Pretto
Técnica: Desenho com técnica mista
Dimensão: 70 X 60 cm
Ano: 1993



Figura 4 – *No picadeiro – Cena 4*
Autor: Maria Roseli Doleski Pretto
Técnica: Desenho com técnica mista
Dimensão: 46 x 67 cm
Ano: 1993



Figura 5 – *Sem título*

Autor: Maria Roseli Doleski Pretto

Técnica: Gravura – Litografia (tusche e lápis grafite, borracha e ponta seca).

Ano: 1993

Tiragem: 4/4

Dimensões: 56cm x 34,5cm



Figura 6 – *Por um fio*
Autor: Maria Roseli Doleski Pretto
Técnica: Serigrafia
Dimensão: 27 X 40,5 cm
Ano: 1998
Tiragem: 16/29

4.1 ESPAÇOS DAS COMPOSIÇÕES: RELAÇÕES DE FIGURA E FUNDO

A capacidade de perceber o mundo e de contextualizá-lo em linhas, pontos, planos, superfícies e manchas promove, de modo geral, o artista à liberdade de diálogo. Por esse

caminho, em meio a rabiscos acelerados e manchas contrastantes, a artista Roseli Pretto desencadeia contextos e compõe sua maneira de observar e dialogar com o mundo.

As ferramentas do trabalho dos artistas, em geral, são de natureza visual, sonora, tátil, e são construídas a partir do que ele percebe e do modo como interage com elas. Esses elementos são combinados ou estruturados nas obras, que geram, independentemente da forma, efeitos de relações ou “conversações” entre a sua construção plástica e o mundo a sua volta.

A partir dessas “combinações”, a obra, em contato com o observador, provoca a construção de outras leituras, pois são reajustadas ao serem observadas. O contato sempre será plural: ao mesmo tempo em que tenta perceber o olhar do artista em sua própria obra, o observador é influenciado pelo seu contexto particular — pelo seu mundo, suas vivências e bagagens. Da mesma forma que outras expressões artísticas, a gravura e o desenho são também maneiras de estender a obra a espectadores e ser (re)vista de acordo com cada uma das suas trajetórias. Além do mais, a mesma obra possibilita, pela sua forma de impressão, uma série de tiragens; desse modo, passa a ser levada e percebida em locais diferentes e, talvez, em lugares antes nunca planejados para uma obra de arte.

Esse movimento, longe de se esgotar, aumenta, contamina, intensifica o olhar sensível de um artista (a obra) — visto que o observador se amplia e se diferencia —, pois a obra não apenas é construída para representar o conhecimento do “real” do artista, mas transcende o particular e movimenta-se para as possibilidades de conversações culturais e transformações provocadas por novos olhares.

Nesse sentido, remetemos à questão do olhar²², sobretudo o contemporâneo, que se desenvolveu em pensamento e em intenção; superou-se o estado contemplativo e chegou-se à

²² O olhar, segundo Bosi (1988, p. 78), “está implantado na sensibilidade, na sexualidade [...] é linguagem da vontade e da força antes de ser algo do conhecimento.”

construção de um olhar atento e exigente, voltado à produção de uma ou várias linguagens e linguagens. A arte percebe e sente enquanto constrói o conhecimento.

Esse trânsito lingüístico que, inevitavelmente, se opera principia no artista, pois este, ao trabalhar com sua obra, entrelaça os elementos plásticos aos da vida. Esse processo possibilita que se incorporem novas superfícies à obra, já que ela se desdobra em linguagem(ns) e, assim, provoca uma relação do interior e do exterior das coisas, num despertar, conjugar e conversar continuamente.

Na tentativa de desenvolver leituras para “revelar” conversas possíveis com algumas obras da artista Roseli Pretto, analisaremos os elementos plásticos que compõem suas imagens para caracterizar seu trabalho. Os elementos plásticos analisados em separado para definir suas características são, nas suas relações internas e externas, entendidos como estrutura íntegra, nunca como partes isoladas. Assim, cada parte tem relação com o todo, da mesma forma que todas as múltiplas capacidades mentais se estendem às relações internas e externas do indivíduo. Tais jogos, provocados pela linha, pelo ponto, pelo plano, pela forma, por exemplo, como o movimento, a ação, a força, são campos com os quais a percepção se revigora e se atualiza em realidades perceptivas, imaginativas e inventivas.

4.1.1 Relações de figura e fundo

Quando olhamos para um determinado local, procuramos encontrar um apoio que distinga e defina — contorne — o objeto observado, especialmente porque a parte observada estimula não somente nossa retina, mas nossa percepção sensorial, intensificando-a de

acordo com as relações que estabelecemos. Contrária, assim, a ambigüidade e a reversibilidade das formas, como ocorre, por exemplo, com a luz e a sombra: a luz atrai nossa retina, porque define as formas e, do mesmo modo, nós as definimos pela atração e interesse dirigidos a ela.



Figura 7 – Fragmentos da *Cenas circenses I*
Fonte: O autor.

No caso de *Cenas circenses I*, os semicírculos em vermelho e amarelo são tão iluminados em suas cores quanto a figura principal e central. Igualmente, suas formas circulares, que se sobrepõem e são caracterizadas em movimento, atraem mais que as formas que estabilizam, como a forma vertical, simétrica e central da figura do homem. De certa maneira, essas imagens — dos círculos e figura vertical — provocam a reversibilidade entre figura e fundo, conjugando-os numa mesma superfície: o plano do trabalho.



Figura 8 – Fragmentos da *Cenas circenses I*
Fonte: O autor.

Nos princípios da teoria da *Gestalt*²³, por exemplo, percebemos a forma, pois a visão é estimulada pela sensação de relações, neste caso a figura e fundo, configuradas de acordo com a situação do momento presente e de acordo com o contexto em que o objeto está inserido. A sensação e a percepção são uma ação global, que varia de acordo com a forma e o acontecimento. O artista manuseia cores, linhas — da mesma forma que o poeta joga com as palavras, os verbos —, associa gestos e pensamentos para unir os elementos que tem à sua disposição.



Figura 9 – Fragmentos da *Cenas circerses I*
Fonte: O autor.

Nota-se que a pr... ser com o acabamento da forma em seu caráter figurativo, mas com a reativação das imagens, cujo papel, segundo Levý (1996, p. 28), é trazer o mundo aqui. Precisamente nesse ponto é que a imagem se torna estímulo a outro olhar, porque tende a se atualizar aos novos olhares. O ser humano, como sujeito, tece conexões e transforma-se a partir das imagens e linguagens com as quais interage, promove sentidos e sentimentos múltiplos, como exemplifica Fernandes Jr. (1996, p. 49), referindo-se à mitologia da arte moderna picasseana:

²³ O termo *Gestalt*, segundo o dicionário da Michaelis, é de origem alemã e por não ser traduzível ao português com um único sentido específico, apresenta como possibilidades sinônimas as palavras: figura, fundo, feição, aparência, ponte, estrutura, conformação, vulto, às quais ainda podemos acrescentar configuração.

Não há verdade íntima e última. A mitologia é o discurso da superfície, cuja essência nega toda pretensão ao recôndito e se instaura inteira à vista. Entrega-se como ultrapresença, franqueia o passeio despudorado por sua intimidade de pintura. Expõe com facilidade seus planos de cor, fazendo-os boiar à superfície pictórica. Faz-se toda a experiência. [...] aposta na superficialidade aparente como armadilha do olhar. [...] Mergulha numa piscina sem fundo [...].

Nos processos do modernismo a construção da imagem aposta no cruzamento e na constante reversibilidade de figura e fundo; a imagem não se projeta para fora da tela, tampouco para dentro dela, como na perspectiva. O modo de representar quer dar fim às aparências dadas, porque nela se produzem, pela linguagem, as aparências. A obra imagem ou palavra torna-se a própria sedução na linguagem. Na arte, é como se o “não-acabamento” fosse intencional e permitisse um grau maior de intromissão daquele que interage com a obra, o espectador.

Se olharmos o movimento e a sedução na linguagem, podemos considerar os traçados ágeis e circulares nas obras da artista gaúcha, como movimentos que abraçam forças. São formas sem volumes, mas com planos estimulando direções, ritmos de encontros e desencontros, de intensidades e multiplicidades.

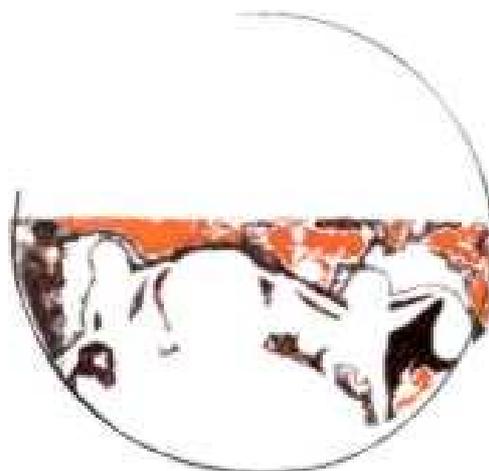


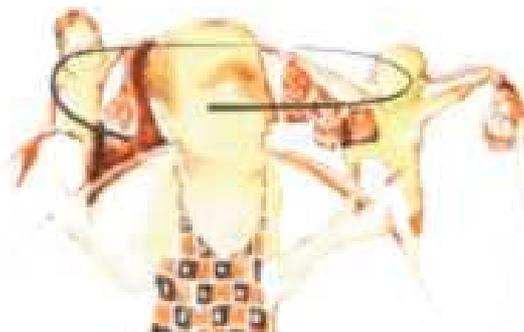
Figura 10 – Fragmentos da *Cenas circenses I*
Fonte: O autor.

As provocações da artista fazem-se pelas sobreposições ou justaposições das formas para que elas se desdobrem em superfícies, contrariando a profundidade, ou, então, apenas a representação. No lugar da profundidade sem limites, os elementos plásticos se esparramam nas superfícies. Observando seus outros trabalhos, vemos que Maria Roseli Pretto, além de fundir as formas umas às outras pelo movimento e direção, por vezes revezando-se em figura e fundo, dribla as formas em direções verticais e circulares num só plano: o da superfície.



Figura 11 – Fragmentos *Cenas circenses I*
Fonte: O autor.

As formas podem se encontrar de diversas maneiras, e em *Cenas circenses I* as formas circulares, amarela e vermelha, unem-se por sobreposição. Da mesma forma que a figura principal se sobrepõe, subtraindo parte das figuras circulares vermelha e amarela, as figuras menores — duas figuras humanas ao lado da cabeça da figura principal — também estão estritamente ligadas²⁴ pelo olhar e pelo laço.



A relação da figura e fundo caracteriza o desenvolvimento da arte moderna e continua desafiando os artistas em suas criações, por seu caráter formal representacional ou conceitual. A artista Maria Roseli Pretto cria situações de jogos formais, gestuais e intencionais que se confundem com a vida. Conhecendo os dois lados, o verso e o inverso da superfície, o visível está onde acontecem as tensões, pois são lugares de atrito que estimulam a continuidade. É, igualmente, podemos assim dizer, o atrito entre a obra e o espectador.

A artista, ao fazer sua arte, solicita, a cada traço, a cada criação e relação, novas combinações. O desenho e a gravura têm a capacidade específica e particular — por ser um exercício aliado ao ritmo e à força do corpo, do gesto e do olhar — de permitir respostas que se traduzem em leituras e em releituras.

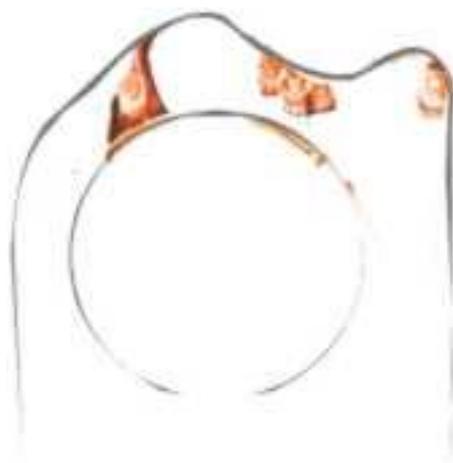


Figura 13 – Fragmentos *Cenas circenses I*
Fonte: O autor.

²⁴ Ver observação feita na análise do laço.

Riscar, rasurar, desenhar é um ato que, segundo Edith Derdyk (1994, p. 19), “impulsiona outras manifestações, que acontecem juntas, numa unidade indissolúvel”, porque comunicam ação e reação, aliado às experiências das técnicas, aos sentimentos de sensações e de reações, da imaginação e da razão, da relação da cultura, suas continuidades nas semelhanças. Não é um acaso, mas exercício que provoca no artista e no espectador o sentido do outro, bem como outros sentidos.

4.2 ELEMENTOS PICTÓRICOS: LEITURAS SOBRE AS FIGURAS HUMANAS

Para ampliar nosso estudo sobre os desenhos e gravuras de Roseli Pretto, analisaremos as figuras humanas e seus contextos. Em *Cena circense I* percebemos que a figura humana de maior destaque se evidencia em relação às demais pelo seu tamanho e sua posição na litografia. Sua roupa e acessório possibilitam que o observador identifique diferentes profissões circenses, dando um aspecto flexível à figura. A linha sobre os ombros um “bastão” — usado pelo malabarista para se equilibrar. Além disso, carrega toda a massa em meio às contorcidas manchas vermelhas e pretas do espaço superior. Com essa situação representada em todos os trabalhos da artista Roseli Pretto, podemos recuperar a tarefa de Atlas²⁵, pois dá a impressão de que o que está acima e sobre os ombros do “artista/figura principal” remete ao fardo mitológico. Além do mais, a posição das mãos da figura principal sugere uma espécie de contrapeso entre as duas outras figuras humanas.

Um elemento que pode sugerir mobilidade profissional da figura em primeiro plano é sua veste. Suas cores, em vermelho, preto e branco, da forma como estão dispostas, recuperam o espaço do tabuleiro de xadrez, que imita um jogo de escolhas entre a obra circense e o espectador.

Como veste do personagem da obra, a artista representa uma sobrepele do corpo. Se a pele é a superfície do corpo, a superfície também sente, age, reage, altera e espalha sensações; a sobrepele vai além de cobrir ou encobrir ampliando seu espaço, seu campo de atuação. A pele é um espaço de jogo de manifestações sensoriais, semelhantes aos pensamentos chispantes em busca de se efetivarem como se fossem choros ou risos espontâneos. Ao se referir às relações de sentidos, escreve Deleuze (2000, p. 7), estes são “acontecimentos incorporais na superfície, que resultam de [...] misturas”. Essa definição pode ser aproximada a alguns verbos, como crescer, amar, velejar, entre outros, que transcendem a condição de objeto; são, de fato, ação, como escreve o autor: “não como estados de coisas, mas como passagens. [...] como um instrumento de análise para a linguagem e como meio de síntese para os acontecimentos”.

²⁵ De acordo com a mitologia grega, Atlas foi um titã que, condenado por Zeus, recebeu a difícil tarefa de sustentar o mundo.

Sinto, portanto, que significa uma síntese. É a partir dessa relação de linguagem e de coisas, da obra com a sensibilidade do observador, que a pele, a veste, o jogo são considerados. Comportam-se como lugares de desarmamento [ou de revelação ou impressões], de necessidades, pelas sensibilidades provocadas.

Recuperando a presença do tabuleiro de xadrez em *Cenas circenses I*, recorremos a Deleuze e suas análises de *Alice no País das Maravilhas* (2000, p. 10). O filósofo francês situa a superfície do espelho, substituindo-o por um tabuleiro de xadrez, no qual os acontecimentos se revezam, deslizam um sobre o outro como forças laterais ou diagonais, de um vai-e-vem. Um tabuleiro de xadrez é metáfora para criar acontecimentos em superfícies.

Explica o autor:

[...] acontecimentos escapam dos estados de coisa. Não se afunda mais em profundidade, mas, à força de deslizar, passa-se para o outro lado, fazendo como o canhoto e invertendo o direito e o avesso. A bolsa de Fortunato descrita por Carroll é o anel de Moebius, onde uma mesma reta percorre os dois lados. A matemática é boa porque instaura superfícies e pacifica um mundo cuja mistura em profundidade seria terrível: Carroll matemático, ou então Carroll fotográfico. Porém o mundo das profundezas ainda atroa sob a superfície e ameaça arrebatá-la: mesmo estendidos, desdobrados, os monstros nos importunam. (DELEUZE, 2004, P. 31).

Os artistas fazem das imagens um constante jogo de combinações. Cruzam linhas, rabiscos e tons, sobrepõem idéias, mesclam desejos e neles provocam os olhares dos observadores. Fazem com que a antiga imagem seja destruída e reconstruída pelo observador. Assim, desencadeia-se um jogo de (des)construção da imagem, que se transforma em muitas, estimulado pelas modalidades sensoriais.

Roseli Pretto trabalha com gestos circulares, que nascem e que morrem ao mesmo tempo, porém em conexões; não tece uma relação sujeito e objeto, mas em superfícies, como em combinações, porém em fractais, refletindo uns aos outros, nunca esgotando seu processo. A arte desestabiliza e intenta redimensionar por acontecimentos. Assim, a rigidez se esvai, a solidez, como constata Serres (1999, p. 160-161), se alarga.

Tudo o que é sólido e cristalino, que passa por forte, que banca o durão, que procura resistir, os crustáceos e as armaduras, as estátuas e as muralhas, os

cavaliços em desfile, as montagens mecânicas em cavilhas... tudo é irremediavelmente arcaico e frio. Dir-se-ia dinossauros. Os fluidos, a maior parte dos seres vivos, as comunicações, as relações, nada disso é duro. Frágil, disperso, fluido, prestes a desaparecer à primeira lufada de vento. A apagar-se, a retornar ao nada.

Seguindo as considerações sobre a figura principal, se nos determos em seu olhar, que se comunica direta ou indiretamente com as outras figuras humanas da litografia, percebemos que se volta à figura humana da direita e que esta, por sua vez, direciona o olhar para a figura humana à esquerda. Do mesmo modo, a figura humana da direita lança seu olhar para a figura humana central, num jogo de cumplicidade e conhecimento do movimento que está sendo realizado. O olhar, nesse processo, comporta-se como extensão, ampliando e instaurando novos círculos, novos signos, pois, inevitavelmente, estão presentes nas linguagens. Esse acontecimento constrói, como já mencionamos, o elemento circular, ou de conexão, estabelecido entre as figuras e o meio do qual participam.



Figura 15 – Fragmentos Cenas circenses I
Fonte: O autor.



Se a arte conserva em si o bloco de sensações, o olhar faz girar acontecimentos que transbordam a força daqueles que atravessam o bloco. O olhar é produtor de significação que não se esgota, é desejo, produz linguagens. “Assim falamos porque cremos nas palavras, e nelas cremos porque cremos em nossos olhos: cremos que as coisas e os outros existem porque os vemos”, afirma Marilena Chaiuí (1988, p.32).

Seguindo nosso olhar à obra *Cenas circenses I*, remetemos a Deleuze e Guatari (2004, p. 218), pois, como um bloco de sensações, há, por exemplo, o uso da luz. Quando a luz forte incide sobre uma figura, leva a que o volume do corpo fique achatado, e as sombras que se agrupam em contornos é responsável pela fabulação. A ausência da textura associa-se ao brilho e à luz, parecendo a superfície a própria luz, fazendo do objeto a própria iluminação. A luz, assim disposta, reforça a figura como um objeto plano. Esse método pode tornar escuro algo branco, sem sugerir que é escuro em si. Na arte moderna, a luz é tratada como se fosse um objeto da obra, relacionando-se com os elementos e corpos que a norteiam, constroem e modificam.

Com relação à figura principal da obra *Por um fio*, apresentando-se num cenário de trapezista, notamos que seus braços estão esticados para que uma das mãos possa segurar a corda do balanço e a outra, o bastão. Este, por sua vez, tem o papel de demarcar os dois espaços que correspondem às grandes metades em azul e vermelho, cores que, por natureza, são de efeitos contrastantes, frio e quente, porém básicas e primárias. São cores em figuras planas e em espaços separados, mas que dialogam, que provocam.





Figura 18 – Fragmentos *Por um fio*
Fonte: O autor.

Em se tratando de movimento, percebemos a figura central no balanço, sendo a região azul que limita a figura oriunda do movimento provocado pela figura principal. Além disso, a cor azul, nesse espaço, tem a propriedade de um foco, de destacar os empertigados movimentos do trapezista. Os elementos da obra dirigem-se à direita e à esquerda, da mesma forma que chegam ao vermelho assim como alcançam o azul, conectando-os sistematicamente em movimento curvo.

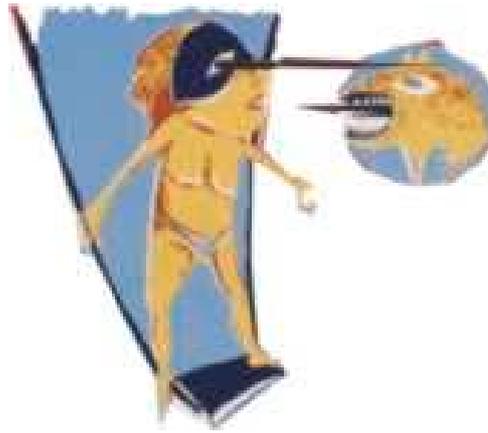


Figura 19 – Fragmentos *Por um fio*
 Fonte: O autor.

A figura, fisicamente, tem corpo definido e a pele clara e iluminada; tem cabelos compridos em tons avermelhados. Sua boca está bem delineada e em vermelho; seu rosto está semicoberto por uma máscara escura; seu olhar encara diretamente o elemento à sua direita, a fera, provocando, novamente, diálogo.



Figura 20 – *Sem Título*
 Fonte: O autor.

Para a análise da figura principal da obra *Sem título*, reportamo-nos à máscara como um elemento recorrente na obra da artista Roseli Pretto. Suas máscaras cobrem apenas a região dos olhos. Contudo, mesmo encoberta, por ser região de sensibilidades mais apuradas — da mesma forma como ocorre com o tato, a audição, o olfato e o paladar —, os olhos revelam e constroem espaços de linguagens. Acrescenta-se a isso a cor vermelha, que normalmente define essas regiões nas obras da artista. Podemos analisar também a posição elevada dos braços e das mãos da figura humana, partes que em muitas das representações da artista encontram-se abertas e postas para cima. A figura humana, na maioria das vezes, sustenta, acima da cabeça e entre os braços, outro elemento, que em *Sem título* é o da fera.

As sensações são personagens que não existem na obra física, e a artista só pode criá-las porque existe o espaço vazio,²⁶ espaço que ainda buscamos preencher; são os personagens que fazem o artista querer experimentar mais e, quanto mais, mais espaços se torna vazios. São os que integram por inteiro na paisagem da obra e permitem saboreá-las pelos sentidos do olhar enquanto presentes. João Francisco Jr. (2004, p. 163) analisa o sabor dos sentidos por esse viés:

A beleza, ou o seu sentimento, origina-se nos domínios do sensível, este vasto reino sobre o qual se assenta a existência de todos nós, humanos. Reino, contudo, desprezado e até negado pela forma reducionista de atuação da razão, segundo os preceitos do conhecimento moderno. O inteligível e o sensível vieram, pois, sendo progressivamente apartados entre si e mesmo considerados setores incomunicáveis da vida, com toda a ênfase recaindo sobre os modos lógico-conceituais de se conceber as significações. No entanto, em larga medida nossa atuação cotidiana se dá com base nos saberes sensíveis que dispomos, na maioria das vezes sem nos darmos conta de sua importância e utilidade.

Na obra *No Picadeiro* – cena 3 o rosto da figura humana não está encoberto por uma máscara, como no trabalho anterior. Contudo, o olho esquerdo está protegido por dois círculos coloridos, um em tom branco e outro em cor vermelha, a qual normalmente define uma lente opaca que aumenta ou ajusta a visão. Os detalhes do rosto, da boca, do nariz, dos olhos, dos braços, das mãos são contornados por uma linha vermelha, que revela a

sensibilidade apurada de cada região demarcada. A linha, aqui, é, sobretudo, identificador de convergência quanto à presença e à importância do desejo; sentimento fundamental, mobilizador e canalizador das energias humanas. Os contornos são identificadores que produzem a animosidade, o movimento; acima de tudo, são órgãos que organizam o sentimento humano, fazendo a ligação imediata com a vida; são partes sensíveis do corpo, órgãos de energia e animação. Do mesmo modo, é por onde o afeto (DELEUZE, 2005) segundo Spinoza, *affectus*, é como a variação da potência de agir demonstra o efeito de uma ação de forma que a variação do sentimento humano fique mais intensa que as palavras e as coisas, porém são, os afetos, necessários por se espalhar, se multiplicar e se ampliar em espaços diversificados e nos dão referências de tempo.

O olho humano tem a propriedade de estimular encontros, de agregar elementos semelhantes em espaços próximos, seja pelo sentimento, pela forma, pela cor etc., de forma que o olhar provoca não somente aproximação, mas estimula a afeição. A respeito, Deleuze (2005) registra:

Meu olho e a relativa constância de meu olho, se define por uma certa relação de movimento e de repouso através de todas as modificações das diversas partes do meu olho; mas meu próprio olho, que já tem uma infinidade de partes, é uma parte entre as partes do meu corpo, ele é uma parte do rosto, e o rosto, por sua vez, é uma parte do meu corpo, etc.

A fera, sendo um elemento em vermelho, é agregada pelo olhar às áreas sensíveis contornadas pela mesma cor. A representação dos olhos é geralmente semicerrada; outras vezes são olhos que espiam desconfiados ou estes completamente ofuscados. Os olhos representam o desejo, falam; expressam o todo de uma unidade, pois é pelo olho que a alma se mostra. São lugares onde a dor se manifesta, o agrado transparece, a fúria se revela; lugares que revelam o que vem do coração.

²⁶ Segundo Peter Brook, o espaço vazio, em termos visuais, é um espaço cênico, intemporal, onde tudo pode acontecer.

de contenção de energia produzida pelo diafragma, onde o afeto é prisioneiro. Porém, é também onde o desejo nasce, de onde se impulsionam o entendimento da dor e da alegria, os sentimentos (afetos) mais intensos do ser humano; é por onde se extravasa o que talvez esteja contido, recalçado, represado, conformado.

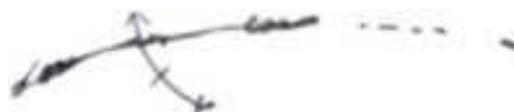


Figura 23 – Fragmentos *No picadeiro* – cena 4
Fonte: O autor.

No desenho de *No picadeiro* – cena 4, as mãos da figura central estão voltadas para a altura do peito e seguram a linha preta, a qual, é recorrente nas obras do *corpus* do trabalho. É importante destacar que, neste desenho, podemos encontrar três níveis distintos para o uso da linha: ao mesmo tempo em que é uma divisória que sustenta a maioria dos elementos do segundo plano, é também um marco que separa os dois planos do desenho — o alto e o baixo. Além disso, configura-se como um elemento independente da obra, caracterizando-se como linha-objeto, ou seja, de significação própria, como objeto vivo no contexto da obra. Além do mais, há outra técnica linear comum nos desenhos, nas gravuras e nas litografias: a *hachura*. Esse processo identifica as vestes das figuras principais em *No picadeiro* – cena 4 e *No picadeiro* – cena 3.



Figura 24 – Fragmentos *Cenas Circenses*
Fonte: O autor.

Como elemento recorrente de autotextualidade²⁷ da obra da artista Roseli Pretto, encontramos o contorno vermelho não somente no rosto das figuras como também em algumas partes específicas do nariz, da boca, dos olhos, das mãos. Essa característica se evidencia, principalmente nas obras *No picadeiro – cena 3* e *No picadeiro – cena 4*. Outro elemento que podemos identificar como autotextual é a linha que separa as metades da obra.



Figura 25 – Fragmentos *No picadeiro* - cena 4
Fonte: O autor.

Se considerarmos o conjunto das figuras humanas, salientamos as que aparecem em segundo plano, que sempre representam as figuras masculina e feminina. Destacamos ainda que sua presença é nua. O casal sempre tem uma relação de “diálogo” com a figura principal,

²⁷ Compreendemos por autotextualidade a recorrência, direta ou indireta, de elementos em diferentes obras de um mesmo artista ou autor. Essa textualidade, da mesma forma que a intertextualidade, apenas pode ser “detectada” pela bagagem de leitura de um espectador/leitor.

que se estende até o espectador, fazendo disso uma composição não fundada no material físico da obra, mas na disposição das relações que não param de vibrar.

4.3 ELEMENTOS PICTÓRICOS: LEITURAS SOBRE AS FIGURAS DOS “MASCULINO E FEMININO”

As fronteiras entre o masculino e o feminino pouco se distinguem. Esses dois gêneros caracterizam-se, por vezes, num e o que delimita um e outro pouco se evidencia. Entre os medievais, a mulher era vista com a sexualidade para dentro e o homem para fora. O homem era considerado como padrão de beleza e a mulher, como incompleta e voltada para o sensual.

No início da industrialização e do modo de produção, o corpo passou a servir à competição e a ter valor de oferta e procura. Os estudos do corpo também foram submetidos à simbologia e à psicanálise, estruturando-se como linguagem segundo as bases freudianas. A partir de então, o corpo passou a ser visto como um texto a ser lido, como uma escrita a ser produzida para a história; o corpo passa a não ter mais fronteiras entre o masculino e feminino, é um corpo pulsional.

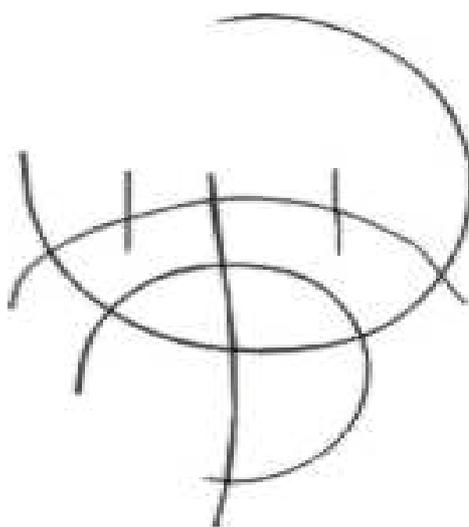
Nas análises de Clara Góes (2003, p. 41-47), “na dimensão da palavra, o corpo se acomoda”, traduz a cultura, a natureza e a pulsão. Pulsão, um dos conceitos mais elementares da psicanálise, diz respeito a essa dimensão de tempo, de simultâneo, de

circuito que se constitui pela repetição e pelo corte; pelas intensidades e investimentos pulsionais se constitui como processo de erotização e sexuação do corpo; é um processo em que se constituem impressões e interpretações simbólicas, um corpo que ouve e se faz de linguagem.

As imagens masculinas e femininas, nas obras, são representadas pela força de sua linguagem. Nas representações humanas analisadas aparece a herança evolutiva do papel e do valor dispensados ao corpo, pelo qual os sentidos se manifestam, como o ouvir, o olhar, o cheirar, o mover-se. O corpo, ou os corpos, independentemente do gênero — aqui podemos pensar em uma associação híbrida entre masculino e feminino —, tem a faculdade do movimento, da variedade de formas, reage de maneira distinta ao contexto.

4.4 NÚCLEOS CIRCULARES QUE TRANSITAM ENTRE FIGURA E FUNDO

A origem do círculo está descrita no desvio da reta, por meio de uma pressão lateral constante: quanto mais pressão de um lado, mais fechada sua curvatura. É uma forma que, pela sua simetria, se traduz em simplicidade e sugere organização, por isso atrai qualquer atenção.



O círculo possibilita situar e interagir num espaço no interior e no exterior; sair dele, ou entrar nele; ou, ainda, delimitar, barrar, isolar e reservar; pode, da mesma forma, atribuir peso, som, movimento, intensidade. Contudo, o círculo é onde as imagens se atritam; há, de fato, o momento presente definitivo porque se relaciona com o fora. O dentro e o fora do círculo — futuro e presente, antes e depois — são tomados porque se pertencem, um não existe sem o outro. No entanto, é na fronteira do círculo que tudo acontece, onde os estados e os sentidos provocam um e outro. Assim, nos dois lados há *agenciamentos/acontecimentos*²⁸, um lugar onde tudo se mistura, como na linguagem entre as proposições e os estados de coisas — a coisa e o sentido das coisas. (DELEUZE, 2000, p. 10).

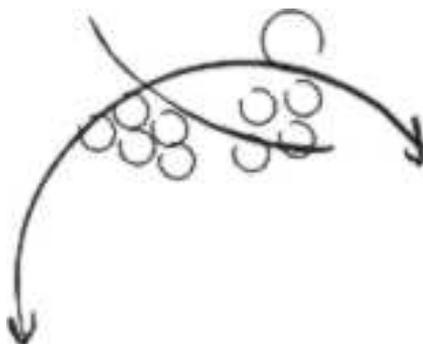


Figura 27 – Fragmentos *Por um fio*
Fonte: O autor.

O círculo pode representar o que Deleuze (2000, p. 67) escreve sobre *Aion*, como sendo um corte, um plano, para retornar sobre um outro plano, um plano flutuante, puro

²⁸ DELEUZE, Gilles. **A lógica dos sentidos**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 10.

instante sem profundidade. E, se todo encontro é desejo, *Aion* também o é. O desejo é presente, agencia-se e constrói-se no encontro do dentro com o do fora, do passado com o do futuro; porém não se submerge, apenas instaura lados e amplia acontecimentos.

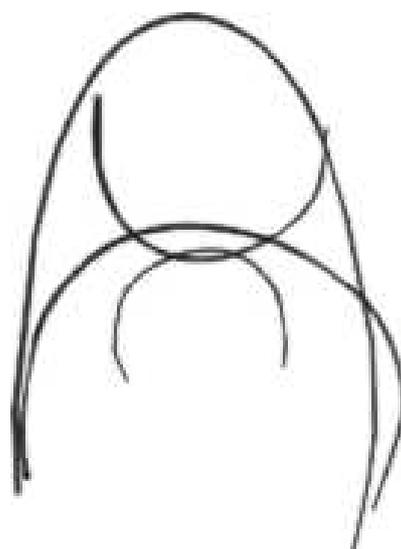


Figura 28 – Fragmentos *Sem titulo*
Fonte: O autor.

O círculo representa a qualidade pictórica mais genérica de qualquer figura; por isso, independentemente de lados, atrai qualquer olhar, que, por sua vez, é feito de entradas, saídas e fluxos. Essa “atração” pode ser igualmente aproximada à “magia” que os circos, como todo o poder de círculo, processam nos espectadores. Nesse espaço é que as atrações se projetam. É esse o meio que “obriga” o público a concentrar suas atenções no foco desejado pelo apresentador do espetáculo. O picadeiro, em *Cenas Circenses I*, inevitavelmente, conduz a que os espectadores estabeleçam uma relação de diálogo direto com o espetáculo. Assim, podemos considerar na análise como figura central a figura maior, ou o espectador como fundo, ou ao contrário, se olharmos para esses elementos como metáfora da representação plástica.

Na esteira da forma circular, podemos detectar uma referência²⁹ em quase todos os trabalhos da artista Roseli Pretto. Em *Cenas Circenses I*, percebemo-la nos espaços manchados em amarelo e também em vermelho e preto nos semicírculos. Além desses, há outros que sugerem a forma circular: se considerarmos a posição e o olhar da figura humana principal e a relação que se estabelece com as outras duas, podemos delinear dois círculos imaginários. Também o laço que une as duas figuras humanas presentes no segundo plano prende, sugerindo a construção de um círculo com o espectador. Essa sugestão também é percebida pela forma como a primeira figura segura o “chicote”, ou a imagem que nos reporta a este objeto. afirmando-se, sobretudo, como elementos da superfície da obra.

4.5 ELEMENTOS PICTÓRICOS: LEITURA SOBRE AS “FERAS”

Em *Por um fio*, *Sem título* e *No picadeiro – cena 3*, as “feras”, no seu movimento de devorar e de atacar para defender-se, encantam ou assustam o ser humano. Simbolicamente, o animal é visto, como sintetiza Thais Curi Beaini (1994, p.334), com uma grande boca, munida de dentes ávidos para morder, comer ou atacar. “A boca — enquanto abertura caótica, entrada passagem — tritura carnes e ossos, fere, esmaga, mata. Neste contexto, sucedem-se os animais que representam a Morte, projetada nos astros ou nos elementos que constituem o Cosmos”.

No entanto, enquanto animal vivo, obedece às leis que regem os entes providos de sistema nervoso e instintos. Em Roseli Pretto, essas imagens aparecem com seus dentes pontiagudos em destaque, ora com a boca extremamente aberta, ora semicerrada. Além

²⁹ GOMES Filho (2000, p. 33), ao analisar a *Gestalt*, considera que, para a leitura visual, a simples sugestão da

disso, os dentes aparecem de duas formas: ou arredondados ou pontiagudos/afiados. O efeito pontiagudo acontece na representação da língua, do órgão sexual nas pontas elevadas das orelhas, no focinho, nas pernas, nos pés e nas mãos das figuras humanas, que são dotadas das mesmas características. Observamos numa uma imagem ataque e agressividade.



Figura 29 – Fragmentos *Por um fio*
Fonte: O autor

Embora muitas vezes as feras e os humanos tenham formas arredondadas, constituem sobre a representação pontiaguda uma unidade de singularidade. Todavia, essas qualidades arredondadas e pontiagudas implicam, certamente, movimentos circulares bem dimensionados nos trabalhos da artista, um contrariando o outro, um sobrepondo-se ao outro, justapondo-se entre si e ao outro. Da mesma forma, os gestos em movimentos remetem à forma curva, contrapõem-se ao retângulo da obra em que a artista grava, desenha. Tais aspectos nos entre os elementos da obra, na estrutura que as compõe, implicam processo, caracterizando, assim, a linguagem. O gesto repete-se constantemente em todos os trabalhos da artista Roseli Pretto; e é a repetição e combinações desses elementos que contêm os germes da linguagem da artista.

Na obra da artista — desenhos e gravuras — o acontecimento parte dos próprios elementos de imobilidade, pois são figuras imóveis gravadas no plano. Entretanto, são elas que provocam entre si atritos, sobretudo se desdobrando em conflitos entre movimentos de formas e ritmos e, conseqüentemente, em elementos de significação ou nos próprios acontecimentos. As relações entre eles são de estados, de situações e de intensidades, caracterizando-se em símbolos que, segundo Carl G. Jung, são estados psicológicos e põem em cena as funções como modo de apreensão da vida (CHEVALIER, 2000). São possibilidades expressivas que a arte permite acontecer e que geram vida. Nas relações que estabelecemos na obra emergem os significados.



Figura 30 – Fragmentos *Por um fio*
Fonte: O autor.

As feras apresentam-se em duas posições na composição das obras: ou estão em grupo, ou isoladas. Em grupo são uniformes, possuem características semelhantes. Quando uma se diferencia, aparece isolada. Da mesma forma, percebe-se que Roseli Pretto, por vezes, situa as “feras” numa posição de destaque, assim como as “feras” humanas, numa relação de figuras principais.

A disposição dos elementos nas obras parece indicar afinidades entre eles e nos remete às forças e desejos do corpo, da mente e do espírito. Na obra, essas forças se sobrepõem ao outro e, por vezes, carregam, seguram, expulsam e chamam o outro. Do

mesmo modo que as máscaras, as feras, os indivíduos apresentam-se de forma ligada e são igualmente inseparáveis do meio ao qual pertencem. Segundo Deleuze (2004, p.73), “o meio é feito de qualidade, substâncias, potências e acontecimentos”. Esse caminho, segundo o autor,

[...] se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento.

As representações feras, máscaras, homens e mulheres da artista Roseli Pretto buscam se apoderar de nós, enquanto observadores, porque são elementos coexistentes em nós e existentes como jogos entre o externo e o interno simultaneamente. Esses trajetos são inseparáveis de devires, assim como nas apresentações circenses em sua unidade. Os trajetos que aí se desenvolvem são criações de sentidos porque provêm dos acontecimentos.



Figura 31 – Fragmentos *No Picadeiro* – cenas 3
Fonte: O autor.

Roseli Pretto determina as figuras dos animais e dos humanos como “feras” em suas obras. Segundo Chevalier (2000, p. 57), a representação dos animais é símbolo dos princípios e das forças cósmicas materiais ou espirituais, forças profundas que nos animam, das quais em primeiro lugar está a libido, condenada por muitos séculos. Notamos que a artista provocou a tão primitiva semelhança entre os seres humanos adotando a diversidade

entre os animais “feras” como síntese e unidade do combate e do movimento do homem pelo desejo de criação, de vida e de sobrevivência.

Em cada obra a artista provoca uma leitura, *No picadeiro* – cenas 3, a fera, aprisionada e protegida numa bolha com um animal no seu interior, está sustentada pelo elemento homem, frontal e maior, porém não desapropriado da figura principal. Ambos representam a figura fundamental na obra. Na maioria das obras de Roseli Preto, a presença da “fera” está em situação de proteção. Desse modo, encontramos novamente dados de conflito entre agressão e abrigo ou de dentro e fora. Da mesma forma, em comparação com a fera de fora, notamos a mudança de cor: a de dentro da bolha está em azul, e a de fora, em vermelho.



Figura 32 – Fragmentos *No picadeiro* – cena 3
Fonte: O autor.

A fera em vermelho, aparentemente, comporta-se de modo a surpreender com ataques quem está no círculo da obra e, até mesmo, o observador. Contudo, existe a figura maior, a do ser humano, que interfere ou atrasa tal ataque, da mesma forma que separa e protege o ataque da “fera” na bolha.

É fundamental a representação dos dentes das “feras” nas obras da Roseli Preto, os quais têm a forma de caninos. Os dentes caninos impõem tomada de posse, de decisão, diante dos desejos. Segundo Chevalier (2000, p. 330), a ambição tem dentes longos; essa forma, assemelha-se ao devir, que amplia e alonga a medida de seu fluxo desejante. É o que François Zourabichvili (2004, p. 48) nos aponta quando se vale de Deleuze: desejar é passar

por devires. O processo está presente e nos aponta devires; são investimentos que valem em variações intensivas e singulares, não por afetividade.

O desejo é, por conseguinte, o investimento da própria animalidade, infância, feminilidade, na sua forma de sensibilidade. O estado de ânimo rege a vida em seu caráter objetivo e subjetivo, porém envolto na busca por vitalidade diante da complexidade da vida.

4.6 ELEMENTOS PICTÓRICOS: LEITURA SOBRE AS “MÁSCARAS”

Ao voltarmos nossa atenção para as “máscaras” em *Por um fio*, *Sem título* e *No picadeiro* – cena 3, vemos que sempre estiveram, de uma forma ou outra, presentes nas obras de Roseli Preto. As máscaras representam, simbolicamente, um modo de ser diante da vida, pois compreendemos sua significância de acordo com suas relações e representações com o mundo em sua contemporaneidade.

Segundo a síntese histórica de Graciela Ormezzano (2002, p. 29-33), as máscaras passam do ritualismo e misticismo à representação do drama entre comédia e tragédia pelos gregos; como *persona* entre os romanos, para significar pessoa, personagem. Mas foi entre os mistérios — fins do folclore — da Idade Média e as *farsas* no início do Renascimento que a máscara tornou-se conhecida em todo mundo como representação artística.

Em alguns povos modernos a máscara ainda permanece como ritual, sendo compreendida muitas outras formas de representação: sua significação se configura de acordo com as reestruturações do pensamento, com acontecimentos e paradigmas da cultura. Atribui-se a ela muito mais influências e poderes porque tem força e poder do mito, desafia a natureza e resiste justamente pela sua característica de representar num mundo em constante transformação.

Para Jean Chevalier (2000, p. 596-597), a máscara atua como uma catarse em forma de espetáculo e, por meio dela, o homem toma consciência de seu lugar dentro de seu

universo. A máscara apresenta-se em forma de uma escultura em movimento, que não esconde, mas também não mostra, que revela de tempo em tempo reanimando os mitos, os quais,

[...] pretendem explicar as origens dos costumes cotidianos. [...] As máscaras preenchem uma função social: as cerimônias mascaradas são cosmogomias representadas que regeneram o tempo e o espaço; elas tentam, por esse meio, subtrair o homem e todos os valores dos quais ele é depositário da degradação que atingem todas as coisas no tempo histórico.

A máscara é também agente regulador da circulação, assim como domina e controla o que não vemos daquilo que traçamos pelo olhar. Isso porque é na multiplicidade das forças nos universos que o ser humano circula em busca de significações e representações; é também onde se misturam figuras humanas, animais e coisas. Tais elementos se entrelaçam em situações aparentemente indefinidas e que se *mostram* para serem descobertos, disfarçados, metaforizados e embutidos.



Figura 33 – Fragmentos *No picadeiro* – cena 4
Fonte: O autor.

A máscara é como se fosse uma pele, contendo verso — imagem — e reverso — representação; elabora posições, busca relações e estimula o jogo — verbo e/ou imagem. A máscara não representa o portador e tampouco se parece com ele. Porém, por meio dela existe a assimilação, como símbolo de identificação do que é representado. Cada coisa associada está viva na memória, na lembrança e na fantasia das pessoas, como

acontecimentos que se hibridizam na medida de seu discurso. Do mesmo modo, as máscaras escapam do esquecimento pela força da imagem e do discurso.

A máscara, que carrega em si a intemporalidade dos símbolos, traduz-se em linguagem, porque falar, nomear, figurar é, seguramente, revelar — em uma prática de esconder(-se) de modos diferentes, de denunciar ou nomear. Como descreve Thais Curi Beaini (1994, p.282), esses atos são inaugurais, “ato primeiro de penetração que des-cerra pleno de encantamento, magia e magnetismo que atrai o ouvinte conduzindo-o ao âmago da dimensão simbólica. [...] é des-coberta, [...] expressão da possibilidade de captar e retratar”.

Embora Thais Curi Beaini se reporte ao som da palavra, podemos configurar a visualidade como fluxos de luz; a visualidade não é fixa, faz a cada olhar uma nova leitura; o seu discurso une o ser humano a acontecimentos do seu meio, rememora e irriga a esfera do visível.

Recuperemos a figura do palhaço, que é revestido da máscara, seguramente transporta no indivíduo com o qual conversa. Propõe a imaginação e a consciência do companheiro a estabelecer relações. Da mesma forma que a máscara possui a propriedade de poder motivar as ações e idéias da alma de ambos, – do palhaço e do observador – dotados de movimentos cerebrais, de fluxos e refluxos, fazem ativar a consciência e reviver acontecimentos. Os movimentos, conforme Jean-Paul Sartre (1973, p.11) “são como signos que provocam na alma certos sentimentos” e, por esse motivo, são relacionados ao pensamento, à intelectualidade, à consciência, ao espírito.

As máscaras têm o poder de fazer aflorar a imaginação, que é infinita na clareza de sua forma. O conjunto imaginação e clareza é que nos leva a formar uma idéia, pois ambas são ligadas entre si por semelhança, atribuindo-os em um nome comum.

Nas obras da artista Roseli Pretto essa forma de representação é constante, porém, em muitos momentos, a máscara é representada em imagem. Observa que nas obras de *No*

picadeiro – cena 3 e *No picadeiro* – cena 4, que a existência da máscara é virtual, está implícita na obra pela linguagem da artista, em cujos trabalhos a máscara se atualiza pelo conjunto exposto, pela consciência de sua existência e pela memória da máscara.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletirmos sobre o desenho e as possibilidades de representações visuais por meio dos processos gráficos, é importante ressaltar que vários questionamentos foram surgindo ao longo do trabalho e nos permitiram identificar as possibilidades de leitura, não como formas e resultados únicos. Os dados explicitados no trabalho representam formas abertas e buscam sugerir ao com o leitor fruidor novas maneiras de ler e interpretar as imagens-textos.

Refletir sobre a temática proposta significa abrir um espaço de diálogo a partir de definições e conceitos que se mesclam em processos técnicos, expressões e significações, os quais podemos identificar como um organismo vivo, capaz de se multiplicar continuamente. Desenhar é um ato que nos coloca num estado de dúvidas e incertezas; portanto, não podemos identificar os questionamentos deste trabalho como verdades, mas como meios para representar e expressar uma forma de linguagem tão complexa que é o desenho. Isso significa olhar o todo para identificar as particularidades de cada elemento.

Nosso olhar observador em cada situação é capaz de registrar, de possibilitar novas maneiras de perceber as configurações gráficas e visuais presentes em cada momento da história da humanidade. O suporte, que antes era vazio, agora é preenchido por formas singulares, vivas, sensíveis, formando um corpo vivo capaz de despertar inúmeros diálogos internos e externos por meio da leitura. O desenho, mesclado com a técnica da gravura, no trabalho de Roseli marca o percurso do desejo e da ânsia de transformar.

Os momentos que trazem presente o breve percurso da história serviram para compor os processos e influências da evolução técnica do desenho e da gravura, permitindo-nos compreender como o olhar do artista gravurista reflete-se em como sua obra, protagonista de um ato que aos poucos se mostra, esboçando o sentido da sua própria vida.

Buscamos enfatizar em cada capítulo a importância do processo enquanto técnica e os diferentes tipos de materiais utilizados na gravura e no desenho, assim como estabelecer um elo de ligação com os períodos de transição, nos quais as mudanças artísticas e culturais se fizeram presentes, principalmente as mudanças do pensamento sobre as resistências, a aceitabilidade, a continuidade, a similaridade com os fatos sociais e, sobretudo, o artista em seus processos, sentindo-se impulsionador da cultura, efetivando-se como um elemento participante do seu meio e do seu tempo. Tais ações estão representadas em suas obras, provocando um universo de ligações do homem com seu modo de vida. A experiência do desenho aliado com a técnica da gravura é marca que agrega a história, produzindo vínculos narrativos, porque imprime. Quando o artista o trabalha, modifica de alguma forma as relações entre as coisas do mundo.

O sujeito em seu meio, assim como os processos da técnica da gravura, faz parte integrante de um exercício que se traduz na materialidade de cada obra. A materialidade e a espacialidade usadas na gravura, no desenho, na escrita, são consideradas uma unidade possível de recriação, porque em processos a vida interna e a cada novo discurso se expande.

Emergido no cultural, o artista gravurista participa e transforma seu gesto, sua técnica, assim como seu foco de atenção, porque é um órgão vivo, que pertence efetivamente ao mundo. Cada gesto agregado ao ato de gravar, de desenhar e imprimir mexe com a estrutura de quem faz e, da mesma forma, de quem participa pelo processo do olhar fruidor. São universos que se renovam, que criam conflitos, pois o que o que era fundo se torna figura, superfície e aí, em meio ao processo, reúnem-se meios para examinar, medir, comparar, analisar, sentir o corpo das formas e dos gestos gráficos e visuais.

Barthes (2002, p.46) aponta a relação da intervenção dos elementos da obra, dizendo que o artista gravurista cria seu crédito de efeitos de sonoridade, dureza, cheiro e matriz como reprodução. O gravador, assim como o escritor, “[...] é alguém que brinca com o corpo

[...] para glorificar, para embelezar, ou para despedaçar, para levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido”. O desenho e a gravura mesclam-se num contínuo processo de movimentos, gestos, de formas, rompendo, definitivamente, com o eterno, para a existência de continuidade entrelaçamentos em todas as atividades humanas. É onde norteia o sabor e enraizamento nos afetos, na vontade e no prazer do fazer.

A opção pelas obras que caracterizam cenas circenses de Roseli foi por revelar-nos personagens que configuraram traços da história do homem. O ser humano, em seu contexto, sempre foi um prisioneiro, e, por isso, “o circo” é a representação de seus momentos de liberdade. Percebemos com nosso olhar fruidor que Roseli estabeleceu diálogos por meio de elementos característicos das cenas circenses, como a fera, a máscara, os gêneros masculinos e femininos, genitais confundidos em animais, com garras e dentes afiados, todos numa representação híbrida em relação ao meio. Suas obras em formas quase fantásticas, dinâmicas e deformadas, são deslocadas porque criam situações que se inter cruzam de formas múltiplas; por isso, falam e excitam a imaginação do observador. Por fim, em gestos circulares, revelam interstícios de luminosidade das formas em suas relações para fazê-los visíveis em linguagens.

Consideramos, ao longo deste trabalho, recortes textuais que apontam olhares, pensamentos, reflexões, fragmentos, sonhos como possibilidades de renovar-se. Percebemos que ficaram lacunas, porém, de certa forma essas também fazem parte do trabalho, pois são vazios que apontam para muitos começos...

REFERÊNCIAS

- ACHA, Juan. **Introducción a la teoría de los diseños**. 3.ed. México: Trillas, 2000.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BEAINI, Thais Curi. **Máscaras do tempo**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 215-254.
- _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política: ensaio sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. 8.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Schwrtcz, 1992.
- BRASIL. Ministerio das Relações Exteriores. **Arte brasileira**. 3.ed. São Paulo: Abril, 1976.
- CANCLINI, Nestor García. **A socialização das artes**: teoria e prática na América Latina. 2. ed. São Paulo: Cultrix, [19--].
- CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. Porto Alegre: Unisinos, 2003.
- CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adalto (Org.). **O olhar**. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- COELHO, Teixeira (Ed.) **O Brasil no século da arte**: a coleção MAC/USP. São Paulo: Lemos, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Minas Gerais: UFMG, 1999.
- COUTINHO, Ismael de Lima. **Gramática histórica**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1972.
- DELEUZE, Gilles. **A lógica dos sentidos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2004.

____; GUATARRI, Felix. O que é uma literatura menor. In: **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 25-42.

____. **Idéia e afeto em Spinoza**. Trad. Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: http://geocities.yahoo.com.br/spin_filo/spin_deleuzeafeto.html. Acesso em: 18 abr. 2005.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho**: desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Scipioni, 1994.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. **O sentido dos sentidos**: a educação (do) sensível. 3.ed. Curitiba: Criar Edições, 2004.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses**: noites de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Unicamp, 1995.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**: introdução à bibliografia brasileira: a imagem gravada. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1994.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Trad. Leandro Konder. São Paulo: Círculo do Livro, 1959.

FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FONSECA, Maria Augusta. **Palhaço da burguesia**. São Paulo: Polis. 1979.

FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa do século XIX. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GÓES, Clara. O corpo da psicanálise no território de Deus e da História. In: THEML, Neyde; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha; LESSA, Fábio de Souza (Org.), **Olhares do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003. p. 41-47.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da reprodução pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2000.

HARRISON, Charles et al. **Primitivismo, cubismo, abstração**: começo do século XX. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HELENA, Lucia. **Modernismo brasileiro e vanguardas**. 3.ed. São Paulo: Ática, 2000.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura**. Porto Alegre: Tchê. 1986.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?**. Trad. Fulvia M. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. **Técnicas de gravura artística**: xilogravura, linóleo, calcografia, litografia. Obra Patrocinada pela Direção-Geral da Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura. Portugal: Livros Horizonte, 1978. (Coleção Estudos de arte).

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra. **Gravura**: arte brasileira e sua arte. São Paulo: Casac & Naify/Itaú Cultural, 2000.

LANGER, Susane. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec / Unesp, 2003.

MARTINS, Itajahy. **Gravura**: arte e técnica. São Paulo: Laserprint/Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MARTINS, Maria Helena Pires. **O Brasil no século da arte**: a coleção MAC/USP. São Paulo: Lemos, 1999.

MUSEO VIRTUAL DE LA IMPRENTA. **Técnicas y sistemas**: Tipografía: composición Manual. Buenos Aires, Argentina: Disponível em: <http://www.museodelaimprenta.com.ar/foto.asp?d=tipografia&n=29.jpg> . Acesso em : 5 jan. 2005.

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado**: modernidade, vanguarda, metamodernidade. São Paulo: Experimento, 2001.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1994.

MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas**: século XIX e XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

ORMEZZANO, Graciela; TORRES, Maria Cecília. **Máscaras e melodias**: duas visões em Arte-Educação. São Miguel do Oeste: Arco Íris, 2002 p. 29-33.

ORTEGA; GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 1991.

PECCININI, Daisy Valle Machado. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Edusp, 1999.

READ, Herbert. **A origem da forma na arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

RESENDE, Ricardo. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In: **Gravura brasileira: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000. p. 225-250.

SÁ-CARNEIRO, Mário. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande no Sul 1900 – 1980**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

SERRES, Michel. **Luzes**. São Paulo: Unimarco, 1999.

SOUTO, Andrea do Roccio. **A dramaturgia e sua trajetória milenar**: das medeias clássicas à gota d'água brasileira. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 17.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

THE NAME of the Rose. Jean-Jacques Annaud (Dir.) Bernard Eichlnger (Prod.) 130min. 1986. 1 DVD.

TINHORÃO, José Ramos. Cultura popular: **Temas e questões**. São Paulo: Editora 34, 2001.

TOMÁS, Facundo. **Formas artísticas y sociedad de masas**: elementos para una genealogía del gusto: el estresiglos XIX-XX. A. Machado Libros, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VICENTINO, Cláudio. **História geral**. São Paulo: Scipione, 2000.

ZANINI, Walter. **Arte no Brasil nas décadas de 1930-40**: o grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel, 1991. Disponível em: <<http://www.vanet.com.br/nucleogravurars/Boletim2.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2004.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relum Dumará, 2004.

ZIELINSKY, Mônica. **Breves apontamentos sobre a gravura contemporânea**. Disponível em: <http://www.vanet.com.br/nucleogravurars/Boletim2.htm>. Acesso em: 20 nov. 2004.

ANEXO

Desenhos e Gravuras de Roseli Pretto



Sem/título, 1990 – Maria Roseli Pretto – Coleção da família.



Maria Roseli Pretto - Litografia



Litografia s/a e s/titolo – Maria Roseli Pretto



Esquema. Litografia - Maria Roseli Pretto - 1991



Litografia Maria Roseli Pretto – *Sem título*



Sem título. Litografia Maria Roseli Pretto



Litografia Maria Roseli Pretto - *Sem título* 1999



S/título Desenho Técnica Mista Maria Roseli Pretto - 2002



Desenho Guache c/papelão Maria Roseli Pretto - *Sem título*, 1993



Espaços Litografia Maria Roseli Pretto – *Esquema*, 1999.