

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES**

ANDRÉ MAGNAGO ALVES

CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ACASO NA IMPRESSÃO XILOGRÁFICA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Arte e Cultura
LINHA DE PESQUISA: Teorias e Processos Artístico-culturais
ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Cláudia Maria França da Silva

Vitória, Espírito Santo
Março de 2025

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

M196c Magnago, André Alves, 1985-
CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ACASO NA IMPRESSÃO
XILOGRÁFICA / André Alves Magnago. - 2025.
142 p. : il.

Orientadora: Cláudia Maria França Silva.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Acaso na arte. 2. Criação na arte. 3. Diferença (Filosofia). 4.
Conhecimento e aprendizagem. 5. Xilogravura. I. Silva,
Cláudia Maria França. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

ANDRÉ MAGNAGO ALVES

CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ACASO NA IMPRESSÃO XILOGRÁFICA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Arte e Cultura, linha de pesquisa Teorias e Processos Artístico-Culturais.

Professora Orientadora: Dr.^a Cláudia Maria França da Silva.


ANDRÉ MAGNAGO ALVES

CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ACASO NA IMPRESSÃO XILOGRÁFICA


Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração de Arte e Cultura e na linha de pesquisa Teorias e Processos Artístico-Culturais.

Aprovada em 31 de março de 2025


BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 CLAUDIA MARIA FRANCA DA SILVA
Data: 03/04/2025 08:36:33-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof.^a Dr.^a Cláudia Maria França da Silva
Orientadora – PPGA/UFES

Documento assinado digitalmente
 ISABELA NASCIMENTO FRADE
Data: 03/04/2025 11:13:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Isabela Nascimento Frade
Avaliadora Interna – PPGA/UFES

Documento assinado digitalmente
 RICARDO DE CRISTOFARO
Data: 03/04/2025 10:35:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Ricardo De Cristofaro
Avaliador Externo – PPGACL/UFJF

Documento assinado digitalmente
 MARCIO ELIAS SANTOS
Data: 03/04/2025 13:25:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Márcio Elias Santos
Membro convidado

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela vida, amor e incentivo.

A orientadora e artista Claudia França, por sua sensibilidade e paciência.

Aos meus avaliadores e artistas Isabela Frade, Ricardo Cristofaro e Marcio Elias Santos, pelos preciosos apontamentos e por enriquecerem minha pesquisa.

A meus professores Fernando Gómez, João Wesley e Lincoln Guimarães, pelos ensinamentos em gravura, escultura e desenho.

Ao professor José Cirillo, pelas recomendações e acolhimento.

A Jovani Dala, por toda ajuda durante o curso.

Ao Marcelo Gandini, meu conterrâneo, pelo incentivo a ingressar no mestrado.

Ao grupo Ato Falho, por todas as trocas.

A Bianca e Izabel Vidal, pelo apoio com a cerâmica e pelos registros audiovisuais capturados em Meaípe.

A Isabella Littig, pelo amor e companhia durante a conclusão da dissertação.

RESUMO

Investigação sobre um acaso ocorrido em um processo de criação particular que o conduziu a um avanço técnico, conceitual e imaginativo na xilogravura. Ela se inicia com uma pesquisa de antecedentes que visa atestar a plausibilidade de tal alargamento da mídia gravada. O surgimento de um fato, não programado, num processo previsível, gerou contradições internas, associadas a um ato falho, que promovem dito avanço. Da análise do relato acerca do fenômeno comentado, é constatada a urgência por um modelo de sujeito que fosse compatível com aquele estudo, o que foi obtido a partir das críticas de Nietzsche ao sujeito moderno. O trânsito entre polos conceituais ligados ao conceito derridiano de diferença conduz a uma dialética entre surpresas técnicas e conceituais surgidas como rastros desses trânsitos entre uma área de conhecimento já dominada que se surpreende e antagoniza com fenômenos surgidos na criação artística. Ao final, a hipótese do acaso, em tese, pode ser explicada pela teoria de Michael Polanyi como um saber tácito do qual o sujeito não está previamente ciente e pelos quais ele projeta qualidades nas coisas que percebe.

Palavras-chaves: Acaso; Processo de criação; Diferença; Conhecimento tácito; Xilogravura.

ABSTRACT

Investigation into a chance event that occurred in a particular creation process that led to a technical, conceptual, and imaginative advance in woodcut language. It begins with background research that aims to attest to the plausibility of such an expansion of woodcut. The emergence of a fact, unprogrammed, within a predictable process generated internal contradictions that are associated with a faulty act and promote said progress. From the analysis of the report about the phenomenon discussed, the urgency for a subject model that was compatible is noted and was obtained from Nietzsche's critiques of the modern subject. The transit between conceptual poles linked to the Derridian concept of difference leads us to a dialectic between technical and conceptual surprises arising as traces of these transits between an already dominated area of knowledge that is surprised and antagonized with phenomena arising in artistic creation. In the end, the hypothesis of chance, in theory, can be explained by Michael Polanyi's theory as tacit knowledge, a knowledge of which the subject is not previously aware and through which he projects qualities onto the things he perceives.

Keywords: Chance; Creative process; Difference; Tacit knowledge; Woodcut.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	1
INTRODUÇÃO	10
Objeto	10
Enquadramento Teórico-Metodológico.....	11
Sequência de Capítulos.....	12
1. ALARGAMENTO DA MÍDIA DA XILOGRAVURA	15
1.1. A IMBRICAÇÃO DA IMAGEM	16
1.2. A MATRIZ CILÍNDRICA	47
1.3. ALARGAMENTO TÉCNICO, CONCEITUAL E IMAGINATIVO.....	59
2. UM ACASO NA IMPRESSÃO XILOGRÁFICA	62
2.1. DESCOBERTA/EXTRAVASAMENTO E ASSIMILAÇÃO.....	63
2.2.O ACASO E O SUJEITO DA EXPERIÊNCIA.....	82
2.3. A DIFERENÇA ENGENDRADA POR UM ATO FALHO	90
3. O ACASO NA CONSTRUÇÃO POÉTICA.....	98
3.1. O CONHECIMENTO GERADO NA EXPERIÊNCIA.....	99
3.2. A IDEIA DE RASTRO	115
3.3. SÍNTESE/HARMONIZAÇÃO DA DIFERENÇA NA EXPERIÊNCIA AUTORAL ...	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
Livros.....	138
Artigos em publicações periódicas e anais de eventos	139
Dissertações e Teses	140
Trabalhos não publicados	141
Webliografia	141
Videografia	142

LISTA DE FIGURAS

- Fig1:** Meninas de Ombalantu usando extensores de cabelo. Fonte: OTTO *et alli*, 1992. 16
- Fig2:** Cruz celta no Cemitério de Brompton, Londres. Fonte:
<https://www.flickr.com/photos/59089068@N00/16703494>. 17
- Fig3:** A pedra rúnica U 279, 1070-1100, Uppland, Suécia. Fonte: OLIVEIRA, 2020. 18
- Fig4:** Página do *Manuscrito de Lindisfarne*, (c.) 700 d.C. (28,2 x 22,8 cm). Fonte:
<https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:LindisfarneChiRiho.jpg#filehistory>. 19
- Fig5:** Naga Mandala, Templo Rameswara, Keladi, Índia. Fonte:
<https://www.facebook.com/nlbpb1967/posts/naga-mandalaveerabhadreshwara-temple-keladi-shimoga-karnataka/1561872530830943/>. 20
- Fig6:** Medalhão de estuque, MĀRISTĀN AL-QAYMARĪ, Síria, 1248-58. Fonte:
 BURCKHARDT, 2009. 21
- Fig7:** Leonardo Da Vinci. *Il Cenacolo*, 1495-98 (4,6 x 8,8 m) afresco.
 Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_\(Leonardo_da_Vinci\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_(Leonardo_da_Vinci)). 23
- Fig8:** Duccio. *L'Ultima Cena*, c. 1308-11 (50 x 53 cm) têmpera sobre painel de madeira.
 Fonte: <https://www.ultimacena.afom.it/siena-museo-dellopera-metropolitana-lultima-cena-di-duccio-da-buoninsegna/>. 24
- Fig9:** Tintoretto. *Última Ceia*, 1592-94 (3,6 x 5,6 m) óleo sobre tela. Fonte:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tintoretto>. 25
- Fig10:** Piranesi. *Carceri*, chapa XIV, 1745 (40 x 54 cm) gravura em metal, água-forte. Fonte:
<https://www.cooperhewitt.org/2014/09/15/the-interior-of-nightmares/>. 28
- Fig 11:** William Hogarth. *Satire on False Perspective*, 1753. Fonte:
<https://publicdomainreview.org/collection/william-hogarth-satire-on-false-perspective/>.
 28
- Fig12:** Oscar Reutersvärd. *Opus 1*, 1968, litografia. Fonte: LEDDINGTON, 2020 33
- Fig13:** *Triângulo de Penrose (ou tribarra)*. Fonte: PENROSE, 1958. 33
- Fig14:** Sólido geométrico sendo girado para a esquerda. Ilustração: André Magnago.
 Ilustração do autor. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=cmr4HqjSSw4>. 34

- Fig15:** Objeto criado pelo truque da lacuna oculta (à esquerda) e objeto criado pelo truque da superfície curva (à direita). Fonte: SUGIHARA, 2020..... 34
- Fig16:** M.C. Escher. *Queda D'água*, 1961 (38 x 30 cm) litografia. Fonte: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076s93c>..... 35
- Fig17:** Oscar Reutersvärd. *326 gkgk*, s/ data (45 x 31,5 cm) serigrafia. Fonte: <https://sis.modernamuseet.se/objects/28614/326-gkgk>..... 35
- Fig18:** Mosaico de Alhambra, Granada, Espanha. Fonte: BURCKHARDT, 2009..... 36
- Fig19:** Escher, M.C. *Dois planos que se cruzam*, 1952 (31 x 36 cm) xilogravura colorida. Fonte: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076s49t>. 36
- Fig20:** Escher M.C. *Côncavo e convexo*, 1955 (27,5 x 33,5 cm) litogravura. Fonte: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076s592>..... 37
- Fig21:** Hospital fundado por Noradine (Nūral-Dīn), (c.) 1160, Síria. Fonte: BURCKHARDT, 2009..... 38
- Fig22:** Objetos de inversão de altura. Fonte: SUGIHARA, 2020..... 39
- Fig23:** Fita de Möebius. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:M%C3%B6bius_strip.jpg..... 39
- Fig24:** Escher, M.C. *Cavaleiro (Horsemen)*, 1946 (31 x 56 cm) xilogravura. 40
- Fig25:** Max Bill, *Unidade Tripartida*, 1948-49 (113,5 x 83 x 100 cm) aço inoxidável com tratamento de níquel. Fonte: <https://www.correiodobrasil.com.br/a/em-tempos-de-fascismo-rever-max-bill>. 41
- Fig26:** Lygia Clark, *Caminhando*, 1964. Ilustração do autor. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>. 41
- Fig27:** Lygia Clark, *O Dentro é o Fora*, 1963 (dimensões variáveis) metal branco (supostamente aço inoxidável). 42
- Fig28:** Marcel Duchamp. *Étantdonnés* e um espectador. 1969. 43
- Fig29:** Marcel Duchamp. A visão do interior de *Étantdonnés*. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/j-no/4113916114>. 44
- Fig 30:** Keith Haring, *Untitled*, 1982 (183 x 1705,5 cm) desenho..... 45

- Fig31:** Athos Bulcão, Painel do Instituto Rio Branco, 1998 (18,4 x 5,6 m) azulejo. Foto: Daniella Duarte.46
- Fig32:** Erik e Martin Demaine, Origami Computacional, 2008 (18 x 33 21,5 cm; 18 x 33 x 23 cm; 21,5 x 18 x 20 cm) papel. Fonte: <https://erikdemaine.org/curved/MoMA/>.46
- Fig33:** Osso de Ishango. Fonte: CASTEL, 2015.....48
- Fig34:** Selo cilíndrico encontrado na Síria, (ca.) início do segundo milênio a.C. (1,19 cm) entalhado em pedra (hematita). Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/325831>.48
- Fig35:** Carimbo cilíndrico Quimbaya, (c.) 600-1600 (4,7 x 10,2 cm) cerâmica. Fonte: <https://colecciones.banrepcultural.org/document/rodillo/63a069165d96b8790f349294?pageId=6357a765e27d753f221c6160&v=mosaic&pos=197&pgn=13>.....49
- Fig36:** Carimbo Ramkokamekrá-Canela do Maranhão, madeira (medula de buriti). Fonte: BALDUS, 1962.....50
- Fig37:** Roda de Oração e Fólio Xilográfico, Século XIX ou XX (14 cm) jade, liga de cobre, turquesa, vidro e papel. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/32640>.50
- Fig38:** Diagrama simplificado do mecanismo de funcionamento do *offset*. Fonte: VILLAS-BOAS, 2008.52
- Fig39:** Máquina *offset Gestetner 200*, 1974. Fonte: <https://www.officeoffset.com/machinery>.52
- Fig40:** Diagrama simplificado de funcionamento do mecanismo da rotogravura. Fonte: VILLAS-BOAS, 2008.....52
- Fig41:** Matriz e maquinário de Rotogravura. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Helio.png>.....52
- Fig42:** Diagrama simplificado de funcionamento do mecanismo aperfeiçoado da flexografia. Fonte: VILLAS-BOAS, 2008.53
- Fig43:** Exemplo típico de aplicação da flexografia rudimentar. Fonte: VILLAS-BOAS, 2008.53

- Fig44:** Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print*, 1953, mostrado em um formato de instalação alternativo com as extremidades enroladas (41,9 x 726,4 cm) tinta s/ papel.
Fonte: ROBERTS, 2013..... 54
- Fig45:** Luciano Fabro. *Sisyphus*, 1994 (59 x 94 x 59 cm) mármore e farinha de trigo. 55
- Fig46:** Juliana Morgado, *BrainSlicerPromotional*, 1998, serigrafia sobre plástico. Fonte: MORGADO, 2020. 56
- Fig47:** Juliana Morgado, *Caixas BrainSlicer*, 2000, serigrafia sobre papelão. Fonte: MORGADO, 2020. 57
- Fig48:** Juliana Morgado, sacolas *BrainSlicer* com vendedor na feira livre de Porto Alegre, 2002, na 3ª Bienal do Mercosul, Rio Grande do Sul. Foto: Diego Vara. Fonte: MORGADO, 2020. 58
- Fig49:** Juliana Morgado, sacolas *BrainSlicer* com uma cliente da feira livre de Porto Alegre, 2002, na 3ª Bienal do Mercosul, Rio Grande do Sul. Foto: Diego Vara. Fonte: MORGADO, 2020. 58
- Fig50:** Betsabeé Romero, *RedLine*, 2017, Instalação de quatro pneus, gravados, com folha de ouro impressa em renda. Fonte: <https://www.betsabeeromero.com/latin-america-endless-transformatio>. 58
- Fig51:** Betsabeé Romero, *Espiral sin fin*, 2008 (85 x 65 x 200 cm) instalação de quatro pneus gravados e unidos. 59
- Fig52:** André Magnago. Xilogravura *Aparição* (detalhe) com a indicação da extensão da área de impressão. Fonte: ilustração do autor, 2024. 60
- Fig53:** Matrizes, planar e cilíndrica, suas margens físicas. Fonte: ilustração do autor, 2024. . 61
- Fig54:** André Magnago. Matrizes cilíndricas, 2006-2007 (entre 21,5 cm e 55 cm) madeira, plástico e tinta tipográfica. 66
- Fig55:** Entintagem da matriz cilíndrica. Fonte: https://www.youtube.com/live/ZfmTHF_RMmg. 67
- Fig56:** Impressão da matriz cilíndrica. Fonte: https://www.youtube.com/live/ZfmTHF_RMmg. 67
- Fig57:** André Magnago. *O Caminho*, 2006 (17 x 33 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor. 69

Fig 58: André Magnago. <i>Pick Your King #1</i> , 2006 (15 x 35,5 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.....	70
Fig 59: André Magnago. <i>Pick Your King #2</i> , 2006 (14 x 32,5 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.....	70
Fig60: André Magnago. <i>Arise</i> , 2006 (10,5 x 30,5 cm) gravura em plástico. Fonte: coleção do autor.....	70
Fig61: André Magnago. <i>BeneaththeRemains</i> , 2006 (7 x 34 cm) gravura em plástico. Fonte: coleção do autor.	71
Fig62: André Magnago. <i>Modigliani</i> , 2006 (14 x 32,5 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.....	71
Fig63: André Magnago. <i>Dinheiro</i> , 2006 (32,5 x 13,5 cm) gravura em plástico. Fonte: coleção do autor.....	72
Fig64: André Magnago. A “quebra visível” e a “quebra dedutível” 2024. Fonte: ilustração do autor.....	73
Fig65: Margens Implícitas. Fonte: OSTROWER. 1995.	74
Fig66: André Magnago. <i>Black Metal</i> , 2006 (7,5 x 32 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.....	74
Fig67: André Magnago. <i>Correntes E Engrenagens</i> , 2006 (6 x 35 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.	75
Fig 68: William Morris. <i>Snakeshead</i> , 1876, algodãoestampado.....	75
Fig69: André Magnago. <i>Self-PortraitWith Camisa do Sepultura</i> , 2006 (10,5 x 34 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.....	76
Fig70: André Magnago. <i>A/Cabra/Macabra/MacaBrasil/Cabô!/Faliu!</i> , 2006 (11,5 x 32 cm) xilogravura.	77
Fig71: André Magnago. Quarto tipo de elaboração: esboços não regulares, 2024. Fonte: ilustração do autor.	77
Fig72: Escher, M.C. <i>Divisão Regular</i> , cinco exemplos de sistemas baseados no retângulo. Fonte: SESC GLÓRIA, 2014.....	78

Fig73: André Magnago. <i>Construção</i> , 2007 (33,5 x 18 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.....	79
Fig74: André Magnago. Quinto tipo de elaboração: imbricação da imagem, 2024. Fonte: ilustração do autor.	79
Fig75: André Magnago. <i>Geometria</i> , 2007 (33 x 14,5 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.....	80
Fig76: André Magnago. <i>Bosque de uma árvore só</i> , 2007 (20,5 x 35 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.	81
Fig77: Anita Ekman, <i>Ocre – A origem da reprodutibilidade da Imagem</i> , 2017, fotografia. Fonte: OD-REVIEW, 2025.....	96
Fig78: Robert Rauschenberg, <i>Automobile Tire Print</i> , 1953 (41,9 x 726,4 cm) tinta s/ papel. Fonte: ROBERTS, 2013.....	97
Fig79: André Magnago. Obras em exposição na Casa Porto das Artes Plásticas, Vitória, 2022. Fonte: SOUZA, et al. 2022.	103
Fig80: Estudo em desenho com diagrama aplicado. Fonte: ilustração do autor.....	103
Fig81: Correspondência entre quadrantes para a imbricação da imagem na matriz cilíndrica. Fonte: Ilustração do autor.....	104
Fig82: Esboço em grade do retrato de Senenmut, 1479-1458 (22,5 x 18 x 3,3 cm) calcário e tinta.....	105
Fig83: Desenho de Senenmut no corredor de sua tumba. Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547684	105
Fig84: Magnago. Matriz cilíndrica de madeira. Fonte: coleção do autor.	106
Fig85: André Magnago. P.E. (prova de estado), 2022 (18 x 200 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.	106
Fig86: André Magnago. <i>Carro impressor</i> , 2022, madeira, cola e parafusos. Fonte: coleção do autor.....	107
Fig87: André Magnago. <i>Carro impressor com sacos de areia</i> , 2022. Fonte: coleção do autor	108

Fig88: <i>Aparato de impressão – máquina 01</i> , 2022. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=zVUejuVFoGA&t=292s	108
Fig89: Magnago. <i>Descente e Ascendente</i> , 2022 (200 x 22 cm, cada um) xilogravura. Fonte: SOUZA, et al. 2022.....	109
Fig90: <i>Aparato de impressão – máquina 02</i> , 2022. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=qcdgw4w_42c&t=31s	110
Fig91: Magnago. <i>Aparição</i> , 2022 (35 x 200 cm) xilogravura. Fonte: SOUZA, et al. 2022..	110
Fig92: Magnago. <i>Evanescência</i> , 2022 (35 x 200 cm) xilogravura. Fonte: SOUZA, et al. 2022.	110
Fig93: Detalhe da gravura de M.C. Escher. Fonte: https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076s51v	111
Fig94: Ritmo da imagem e os intervalos de tensão espacial. Fonte: OSTROWER, 1995. ...	112
Fig95: Detalhe de uma pintura da série OPALKA 1965/1 - ∞. Fonte: http://www.neurokunst.com/2017/04/01/time-in-art/	118
Fig96: Roman Opalka. <i>Detalhe 993460–1017875, OPALKA 1965/1 - ∞, 1965–2011</i> (196 × 135 cm) Acrílico sobre tela. Fonte: https://levygorvy.com/wp- content/uploads/2014_10_06_Roman_Opalkas_Numerical_Destiny_Hyperallergic.pdf	119
Fig97: Roman Opalka. <i>Detalhe 4988006–5006015, OPALKA 1965/1 - ∞, 1965–2011</i> (196 × 135 cm) Acrílico sobre tela. Fonte: https://levygorvy.com/wp- content/uploads/2014_10_06_Roman_Opalkas_Numerical_Destiny_Hyperallergic.pdf	119
Fig98: Magnago, <i>Sem título</i> , 2022 (35 x 10 x 10 cm) cilindro com relevo esculpido. Fonte: Acervo do autor.....	122
Fig99: Magnago. Trabalho em processo no ateliê da Bianca Vidal, 2023. Fonte: Acervo do Autor.	123
Fig100: Magnago. <i>Sem título</i> , 2024 (101,5 x 53,7 x 5 cm) cerâmica, madeira e minério de ferro. Fonte: Acervo do autor.....	123
Fig101: imbricação da imagem evidenciada. Fonte: ilustração do autor.....	123

- Fig102:** Magnago. *Rastro # 01*, 2023, tríptico fotográfico, registro de intervenção na paisagem, praia de Meaípe, Guarapari. Fonte: Acervo do autor..... 125
- Fig103:** Glayson Arcanjo. *Circulo de areia*. Fonte: <https://www.glaysonarcanjo.com/2013/11/casas-de-areia.html>..... 125
- Fig104:** Magnago. *Rastro #2*, 2023, díptico fotográfico, registro de intervenção na paisagem, praia de Meaípe, Guarapari. Fonte: Acervo do autor..... 126
- Fig105:** Magnago. *Projeto para as matrizes cônicas*, 2023, desenho sobre papel. Fonte: Acervo do autor..... 127
- Fig106:** Magnago. *Estudos para as matrizes cônicas*, 2023, desenhos recortes e colagens em papel. Fonte: acervo do autor..... 128
- Fig107:** Magnago. *Fôrma para fundir gesso*, 2024 (29 x 40 x 40 cm) chapa de fibra de madeira, madeira e PVC em folha. Fonte: acervo do autor..... 128
- Fig108:** Magnago. *Sem título*, 2024 (87,5 x 65,5 cm) grafite sobre papel. Fonte: acervo do autor..... 129
- Fig109:** *Correspondência entre quadrantes para imbricação da imagem na matriz cônica*. Ilustração do autor..... 130
- Fig110:** M.C. Escher. *Cobras*, 1969 (55 x 47 cm, o suporte) xilogravura em laranja, verde e preto, três matrizes..... 130
- Fig111:** M.C. Escher. *Peixe, vinheta*, 1956 (14 x 11 cm, o suporte) gravura em madeira de topo..... 130
- Fig112:** M.C. Escher. *Caminho da vida III*, 1966(47 x 47cm, o suporte) xilogravura em vermelho e preto, duas matrizes. Fonte: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076t156>..... 131
- Fig113:** M.C. Escher. *Círculo Limite III*, 1959 (46 x 52 cm, o suporte) xilogravura em tom laranja, oliva, azul, marrom e preto, cinco matrizes. Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61280.html>..... 131
- Fig114:** M.C. Escher. *Matrizes usadas na gravura Círculo Limite III*, 1959 (aproximadamente 45 x 45 cm, cada uma) madeira gravada. Ilustração do autor. Fonte: https://www.nga.gov/collection/artist-info.2492.html?artobj_artistId=2492&pageSize=30&pageNumber=17..... 132

- Fig115:** M.C. Escher. Prova de estado parcial de cada uma das cinco matrizes, 1981 (50,5 x 77 cm, o suporte) xilogravura. Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.64580.html>..... 132
- Fig116:** M.C. Escher. Prova de estado das duas primeiras cores, 1981, xilogravura. Fonte: https://www.nga.gov/collection/artist-info.2492.html?artobj_artistId=2492&pageSize=30&pageNumber=16. 133
- Fig117:** M.C. Escher. Prova de estado das duas cores seguintes, 1981, xilogravura. Fonte: https://www.nga.gov/collection/artist-info.2492.html?artobj_artistId=2492&pageSize=30&pageNumber=16. 133
- Fig118:** Escher imprimindo a cor marrom da xilogravura Cobras. 134
- Fig119:** Indicação do formato da matriz que imprime em marro. Ilustração do autor. 134
- Fig120:** Magnago. Matriz cônica feita em gesso, 2024 (25 x 33 x 33 cm) gesso e cera. Fonte: acervo do autor. 134
- Fig121:** Kurt Schwitters. *Merzbild 1A (O psiquiatra)*, 1919 (48,5 x 38,5 cm) Óleo, assemblagem e colagem de objetos sobre tela. Fonte: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/schwitters-kurt/merzbild-1a-psychiatrist> 135

INTRODUÇÃO

Objeto

O presente projeto de pesquisa centra-se nos desdobramentos de um acaso ocorrido em um processo de criação particular. Algo que aconteceu em 2006, durante o curso de Artes Plásticas, quando me esqueci de adquirir os materiais para minhas primeiras aulas de gravura. Aquele fato me desviou de uma ideia de fazer xilogravuras à maneira tradicional e me conduziu às tentativas de entalhar e imprimir um bastão de madeira encontrado ao acaso no caminho para a universidade. Tais experiências resultaram em alguns artefatos (matrizes e xilogravuras) para os quais não dei muita importância até o ano de 2019, quando passo a percebê-los como portadores de novos fatos técnicos e conceituais. Esta nova percepção reorganizou o entendimento que possuía até aquele momento acerca do processo e procedimentos de criação que havia desenvolvido e acumulado.

Posso crer que a relação pessoal e prática com o campo da gravura, ininterrupta há mais de dezenove anos, é uma área de militância – uma prática com a qual defendo tal campo através da ação artística e estudantil. Ainda que particular, compreendo que tal acaso seja similar aos “incidentes fortuitos” narrados por Fayga Ostrower em *Acasos e Criação Artística* (1995). Esta ilustre gravadora e teórica nos explica que nunca se trata de acontecimentos aleatórios, por estarem relacionados com a pessoa que os percebe, acrescentando ainda, que “embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo, já eram esperados”. A explicação da autora para isto reside na ideia de que “os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados - ainda que numa expectativa inconsciente”.¹

A admissão da existência de uma “expectativa inconsciente” que aguarda por imprevistos me conduziu a investigar tal possível participação do *inconsciente* do sujeito-artista visual nas suas ações conscientes durante o processo criativo. Acabo percebendo isso como um diferencial, posto entre um propósito marcado no fazer de uma gravura – linguagem impõe o rigor de seus procedimentos – e um desvio não intencionado que promoverá diferenças. Assim, tais diferenças surgem dos desvios ocorridos ao acaso no interior do processo de criação, ou seja, algo que pode ser percebido na comparação entre as proposições visuais criadas por mim antes e depois de um fato não programado.

¹ OSTROWER, 1995, p. 4.

Em uma primeira instância, ao observar as mencionadas diferenças, as relacionei ao conceito freudiano de *ato falho* – devido às contradições internas que enxerguei nelas. Ou seja, não via nelas somente dissemelhanças, mas alternância entre elaborações plásticas formais, casuais e antagônicas que confluíam para um sistema de oposições - o que engendra trânsito de um polo conceitual a outro oposto e aos saltos entre a previsibilidade projetual e a incorporação do acaso no processo criativo. Contudo, mais adiante, exponho a percepção de que o (a) caso xilográfico em foco também podia suscitar os conceitos derridianos de *diferença (différance)* e de *rastro (trace)*. A *différance* é uma ideia mais radical do que a palavra “diferença” que se pode encontrar em um dicionário, ela é mais universalizável também e “permite pensar o processo de diferenciação para além de qualquer espécie de limites: quer se tratem de limites culturais, nacionais linguísticos ou mesmo humanos”.²

Por fim, trato do rastro deixado por esses deslocamentos entre diferentes polos conceituais porque entendo que ele corresponde ao aprendizado que um sujeito-artista visual obtém a partir deste fenômeno. O que é entendido como um vestígio, ou o que sobra para a imaginação do sujeito da experiência após a travessia de um polo imaginativo a outro. O que se pode adquirir em uma experiência de trânsito entre um “Dentro” que se refere e acontece nas intenções formais, técnicas e conceituais programadas (projeto estético) e o “Fora” que trata das possibilidades fenomenológicas surgidas diretamente da mesma experiência. O reconhecimento e a admissão desta estrutura diferencial acabam promovendo o alargamento dos limites formais, técnicos e imaginativos desta mídia gravada.

Desta maneira, busco produzir um relato deste fenômeno, aferir sua possibilidade e sondar o seu porquê, por meio de um esforço dissertativo, que extrapola a bibliografia do campo das artes e avança até a Psicologia da Percepção, Filosofia, Psicanálise e História da Ciência. Realizar um estudo sistemático do dito processo de criação em gravuras, a partir de alguns eixos conceituais e procedimentais. Eixos conceituais: o acaso, a diferença, o rastro e o conhecimento tácito; eixo procedimental: elaboração de matrizes volumétricas para a realização de xilogravuras e experiências similares.

Enquadramento Teórico-Metodológico

A metodologia da pesquisa teórica concentra-se entorno da análise de conjuntos específicos de trabalhos artísticos pertencentes ao processo criativo que evidencio, selecionei aqueles que se relacionam estreitamente com a problemática das *matrizes volumétricas*. É

²DERRIDA, 2004, p. 33.

claro que todas as matrizes de xilogravura são tridimensionais e possuem volume, contudo, como será explicado, é dada atenção exclusivamente àquelas cuja volumetria interfere na extensão de sua área de impressão. Como as *matrizes cilíndricas*, por exemplo, quanto maior a grossura do cilindro que a constituiu, maior a área de sua superfície curvada. O que não acontece às tradicionais placas de madeira da xilogravura, cujas espessuras não influenciam nas dimensões das impressões que delas resultam. Já em termos de experimentação artística, a ênfase da pesquisa desenvolvida centrou-se no estudo, projeto e realização de uma *matriz cônica*, concebida a partir da ideia de *matriz volumétrica* – neste caso, não mais necessariamente cilíndrica.

Da mesma maneira, procedi com as imagens de obras de artistas – como Piranesi, Escher, Oscar Reutersvärd, Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Max Bill, Luciano Fabro, Lygia Clark, Athos Bulcão, Juliana Morgado e Betsabeé Romero – e da cultura humana, as quais puderam fornecer fundamento, referência e entendimento acerca das questões expostas. Também foi realizado o levantamento de textos que pudessem colaborar na elucidação do fenômeno do *acaso* contido no interior da hipótese. Dentre os autores consultados estão Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Ernst Gombrich, Michael Polanyi, Jacques Derrida e Fayga Ostrower.

Sequência de Capítulos

O primeiro capítulo tem por objetivo apresentar, ilustrar e atestar o alargamento que observei entre os “resultados” alcançados pelo processo de criação em artes visuais que desenvolvo. Da observação dos atributos que acredito estarem contidos em tais artefatos artísticos, identifico que o alargamento é a combinação de duas possibilidades existentes e recorrentes na história da humanidade: as chamei de técnicas de *imbricação da imagem* e *matriz cilíndrica* aplicada à reprodução de imagens técnicas. Dito isso, conceituo estas duas *definições operacionais* e, em seguida, intercalo figuras que as exemplificam com minhas observações com minhas inferências para evidenciar as manifestações (brotamentos) da *imbricação da imagem* e da *matriz cilíndrica* em diferentes momentos da cultura humana. Organizo, assim, uma *pesquisa de antecedentes* que se vale de referências imagéticas que vão desde achados arqueológicos até arte contemporânea. Neste percurso, permito-me urdir contextualizações artísticas, históricas, científicas e filosóficas. Encerro o capítulo com a apresentação do alargamento indicado no objeto desta dissertação, a combinação das duas *definições operacionais*, para a qual, até agora, não encontrei antecedentes.

O segundo capítulo se inicia com o relato do acaso que nos levou ao alargamento da mídia da xilogravura. Nesta etapa do texto, a narrativa se deterá ao acontecimento vivido por mim ainda no curso de graduação em Artes Plásticas da UFES, em 2006, quando começo a desenvolver experiências com *matrizes cilíndricas*. Assim, faço o levantamento dos artefatos artísticos gerados naquele contexto, ocorrido entre o primeiro semestre de 2006 e o primeiro semestre de 2007. Para orientar a pesquisa, obtenho uma pequena amostragem de como a história das ciências lida com os relatos de descobertas que supostamente se deram ao acaso. Em tal amostragem, noto que os autores pouco exploram os aspectos psicológicos da biografia dos inventores e parecem estar bastante vinculados ao modelo cartesiano/iluminista de *sujeito*. Empreendo, a partir disso, uma busca por uma concepção de *sujeito* que admita que nem todo agir seja determinado por um eu-consciente. Ou seja, procuro uma ideia de *sujeito* que tenha rompido com o modelo racionalista cartesiano/iluminista e que fosse compatível com a hipótese da existência de uma “expectativa inconsciente” que aguarda por imprevistos para gerar desvios no interior do processo criativo. Tal concepção é obtida a partir da leitura de um corpo de artigos científicos oriundos de um panorama atual de pesquisas que abordam as críticas de Nietzsche ao sujeito moderno. Assim, foi possível tomar como pressuposto para o entendimento do objeto estudado um conceito de *sujeito-plural*, composto por algo mais que um intelecto vigilante, e que me permitiu, como penso, poder tratar aquele acaso específico sem deformá-lo. Encerro o capítulo analisando as aparentes contradições internas estabelecidas no processo de criação a partir do (a)caso xilográfico particular para, então, relacioná-lo a um *ato falho* freudiano. Após a averiguação daquela possibilidade interpretativa, é levantada ainda outra: a hipótese de que as diferenças engendradas no processo criativo estariam ligadas ao conceito derridiano de diferença (*différance*). Dentro desta outra concepção, foi preciso deixar de pensar em contradições internas ou em oposições conceituais, uma vez que a *différance* é bem mais “uma referência à alteridade, a uma heterogeneidade que não é primordialmente oposicional”.

O terceiro capítulo é aberto com a análise das experiências com as *matrizes cilíndricas* do ponto no qual as retomei em 2022. Um momento marcado pela tomada de consciência de que aquela pesquisa continha um alargamento a ser explorado. Assim, descrevo – à luz do conceito de *conhecimento tácito* de Michael Polanyi – como se deu tal exploração – mais consciente – do alargamento da mídia gravada, bem como o desenvolvimento de relações mais complexas. Tais relações complexas apresentam, entre outras coisas, a hipótese de que as imagens que produzo podem traduzir (qualitativamente) a imagem mental que possuo da paisagem que habitei na infância e juventude, o que

corresponderia ao conhecimento (tácito) adquirido de maneira empírica e apriorística. Dedico ainda um subcapítulo à ideia de *rastro* – que seria como um vestígio, ou o que sobra para a imaginação do sujeito após a travessia de um polo imaginativo a outro. Descrevo algumas travessias possíveis, como: o tradicional e o experimental, “dentro” (do projeto estético) e “fora” (possibilidades surgidas diretamente da experiência), entre outras. No fechamento deste último capítulo, entram os resultados práticos da pesquisa desenvolvida durante o mestrado, para os quais considereei a ideia de harmonização da diferença na experiência autoral. O que corresponde ao rastro aplicado à prática artística, ou seja, são as proposições visuais que materializei a partir do reconhecimento, admissão e interiorização da estrutura diferencial – o que acabou promovendo o alargamento dos limites formais, técnicos da linguagem.

1. ALARGAMENTO DA MÍDIA DA XILOGRAVURA

Uma vez que a pesquisa apresentada consiste em uma investigação sobre um processo de criação específico que contém, em última análise, uma abertura dos horizontes técnicos para a mídia da xilogravura: proponho inicialmente uma *pesquisa de antecedentes*. Esforço esse cujo objetivo é apresentar, ilustrar e atestar tal alargamento surgido entre os “resultados” alcançados pelo processo de criação em artes visuais que desenvolvo.

A palavra “resultados” acima é posta entre aspas porque se refere aos ensaios plásticos e artefatos artísticos que tenho gerado e acumulado. Embora seja inegável que tais resultados só existam em decorrência da ação de manter em curso um processo criativo, eles não poderão ser pensados como a finalização de um problema – como na matemática, por exemplo. Pelo contrário, os vejo bem mais como geradores de outras questões, como ficará evidente mais adiante. Assim sendo, o método pelo qual será desenvolvida tal pesquisa de antecedentes perseguirá duas *definições operacionais*³. Chego a elas inicialmente por vislumbres, na observação e identificação de atributos que acredito estarem contidos nos “resultados” comentados. São eles: a técnica de *imbricação da imagem*; e o uso da *matriz cilíndrica* na reprodução de imagens técnicas. Recorro às *definições operacionais* com o intuito de remover ambiguidades conceituais no texto.

Tendo isso em mente, faço dois levantamentos paralelos em busca de produções humanas precedentes ao processo de criação que evidencio. Conforme penso, as produções que elencarei a seguir são imantadas pelas *definições operacionais* propostas. Ditas produções humanas vão desde achados arqueológicos de um passado longínquo até obras de arte contemporânea e são oriundas de diferentes regiões do globo terrestre. Começo pela técnica de *imbricação da imagem* e, em seguida, trato do uso da *matriz cilíndrica*. Nos dois casos, procedo primeiro com a *definição operacional* e, em seguida, avanço com uma apresentação expositiva que mescla ilustrações e parágrafos informativos.

Concluída a pesquisa de antecedentes, apresento o que chamarei de “alargamento técnico, conceitual e imaginativo” da xilogravura. O que consiste na combinação e no uso simultâneo da *imbricação da imagem* e da *matriz cilíndrica*, ou seja, consiste em criar imagens que se enquadrem nas duas definições operacionais simultaneamente. A hipótese do alargamento é sustentada pelo fato de até o momento não ter encontrado nenhum antecedente que apresente em si ambos os atributos.

³ Definições concretas, mensuráveis e úteis para fins de entendimento de questões singulares. Consistem na especificação e redução dos conceitos a indicadores empíricos observáveis – na observação dos atributos que supostamente estão contidos nos conceitos.

1.1. A IMBRICAÇÃO DA IMAGEM

A *imbricação da imagem* será definida aqui como a capacidade humana de criar e reunir formas que se sobreponham ou se entrelacem em partes umas às outras, dando a ideia de ligação, estabelecida tão elaboradamente que dificulta o esforço de separá-las visualmente, ela pode se manifestar seja no suporte planar, em relevos ou em configurações de caráter escultóricos. A *pesquisa de antecedentes* a seguir demonstra que a humanidade tem usado diversas técnicas de *imbricação da imagem* desde sua aurora. As primeiras delas estão relacionadas com a gênese das capacidades manuais e da fabricação de coisas. São artefatos constituídos de formas modulares ou não modulares; simétricas ou assimétricas; abstratas, geométricas ou figurativas; desenhos, gravações, gravuras, objetos de propriedades têxteis ou escultóricas. O método de medição (teste) que guia a seleção das imagens é a clara observação dos atributos da *definição operacional* exposta acima.

Parece-me correta a inferência de que talvez as primeiras manifestações de *imbricação da imagem* nos reportem ao gesto de criar cestarias – como as do hodierno povo Baniwa, no Alto Rio Negro –, de entrecruzar fios para a tecelagem, ou de trançar os cabelos. Esta última, voltada para os cuidados pessoais e para o embelezamento, é facilmente observável tanto em achados arqueológicos quanto na sociedade hodierna. Como ilustração disso, trago as longas extensões de cabelo feitas e utilizadas por uma população de mulheres da Namíbia volta da década de 1940 (FIGURA 1).

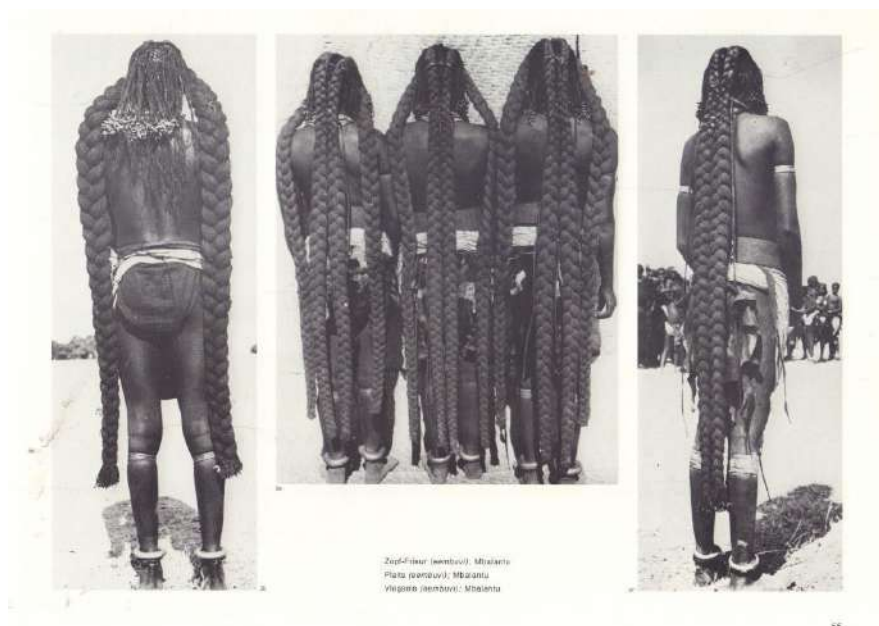


Fig1: Meninas de Ombalantu usando extensores de cabelo. Fonte: OTTO *et alli*, 1992.

Uma coleção fotográfica de penteados e ornamentos de cabeça que eram comuns na Namíbia e em áreas vizinhas chamou a atenção de autores que organizaram e publicaram aquelas antigas imagens capturadas no Sudoeste da África nos anos 1980. Na época em que foram feitos os registros, os estilos e a decoração do cabelo podiam identificar a tribo e a posição social do usuário. Segundo a localidade, em algumas tribos as variações podiam indicar os diferentes estágios da vida de uma mulher, em outras a escolha do estilo era uma questão de gosto pessoal.⁴

Recuarei agora a um passado longínquo, até a Era do Bronze, no continente europeu, quando surge a Cultura Celta, que se tornaria presente no imaginário coevo, como aquela que teria criado o macramê e as tatuagens tribais. O macramê é um tipo de passamanaria urdido com linhas grossas ou barbantes, entrelaçado de formas diversas, de modo a criar nós e desenhos. Já a tatuagem tribal é pensada hoje como tendo duas origens diferentes: remetem às tatuagens da população da Polinésia Francesa e às da Cultura Celta – interesse-me, aqui, apenas pela segunda, por ela apresentar com limpidez a ideia de *imbricação da imagem*. Contudo, tomarei como exemplo as imbricações gráficas que hoje conhecemos por “nó celta” (FIGURA 2): desenhos dotados de forte simetria e que aludiam a fios entrelaçados sem início ou fim definidos.



Fig2: Cruz celta no Cemitério de Brompton, Londres. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/59089068@N00/16703494>.

Antes e durante a Alta Idade Média, as culturas germânicas e/ou escandinavas produziram alguns modelos de utensílios de metal ricamente adornados, como fivelas para roupas e selas de cavalo, relevos em madeira para residências e embarcações, por exemplo, que acredito poder enquadrar nas definições que adotamos para *imbricação da imagem*.

4 OTTO *et alli*, 1992. p. 24.

Elegerei, porém, trazer a imagem de um totem de pedra dotado de runas⁵ e figuras que aludem à simbologia daqueles povos (FIGURA 3).



Fig3: A *pedra rúnica U 279*, 1070-1100, Uppland, Suécia. Fonte: OLIVEIRA, 2020.

Para além da inclusão da escrita e da figuração, na imagem acima, é notório outro tipo de organicidade da imagem que muito se difere da simetria que caracterizou a cultura céltica. Para o caso específico da *Pedra Rúnica U 279* (FIGURA 3), a imagem repleta de sobreposições e entrelaçamento são as figuras de quatro cobras, tidas na fonte que consultei como guardiãs dos mortos.⁶ A grande quantidade de laços e círculos possui simbolismo de continuidade, tempo e do ciclo da vida e da morte, dois elementos presentes no monumento, cuja gravação é um epitáfio. As runas informam que “Bjorn e Ígulfastr e Jon fizeram esta ponte em memória de Thorstein, seu irmão. Öpir gravou as runas”⁷ – ou seja, uma peça assinada pelo mestre de runas.

Outra manifestação da *imbricação da imagem* que acrescento entre os antecedentes se desenvolveu na costa nordeste do atual Reino Unido por volta do século VIII. Uma região que havia sido influenciada pelo Império Romano e que praticava o culto cristão, mas que, no entanto, fica situada muito distante da sede da Igreja Católica Apostólica Romana. Tal distância, ao que parece, inviabilizou o acesso dos que ali viviam à instrução clássica do mundo mediterrâneo: surgindo assim um estilo de iluminura⁸ muito diferente do que “fora costume em livros gregos e romanos”.⁹ O trabalho da iluminura monasterial daquela região provavelmente foi feito por monges que estavam impregnados da imaginária céltica,

⁵ Letras próprias das línguas germânicas da Europa do Norte, usadas principalmente entre os séculos II e XI, sobretudo na Escandinávia, na Suécia, nas ilhas britânicas e na Alemanha.

⁶ OLIVEIRA, 2020, p. 127.

⁷ *Idem*, p. 128.

⁸ Letras capitulares, ilustrações, miniaturas, grafismos e arabescos criados para ornamentar um texto.

⁹ GOMBRICH, 1985, p. 119.

germânica (anglos, saxões e jutos) e cristã (romana) – sem a predominância de nenhuma delas. Este grau sincretismo que foi fundamental para a feitura do *manuscrito de Lindisfarne* (FIGURA 4).



Fig4: Página do *Manuscrito de Lindisfarne*, (c.) 700 d.C. (28,2 x 22,8 cm). Fonte: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:LindisfarneChiRiho.jpg#filehistory>.

Ernst Gombrich (1909-2001), ao comentar uma ilustração feita em uma Bíblia cristã produzida na corte de Carlos Magno no ano 800, elucida que o afastamento do proceder “à melhor maneira clássica” não corresponde à “mera inépcia ou ignorância”. Para o historiador da arte, “o mais provável é que tenha seduzido o artista medieval por lhe recordarem aquelas faixas e linhas entrelaçadas que tinham sido a realização suprema da arte nórdica”¹⁰. Nas imagens mostradas acima (FIGURA 4) – uma página do Evangelho de Mateus do manuscrito de Lindisfarne – são notáveis os torvelinhos e nós celtas em coexistência com as imbricadas representações figurativas de seres mitológicos feitos à maneira anglo-saxã. Há também a mescla dos caracteres da escrita latina com as runas nórdicas – o que escapa ao nosso objeto.

A *definição operacional* que estou perseguindo pode incluir também imagens oriundas do oriente distante: as manifestações que mais me chamaram atenção foram as representações dos nagas¹¹. Tais representações são muito difundidas pelas culturas hindu e budista, entre elas há alguns casos especiais que podem ser entendidos como *imbricação da imagem*. Mostro a seguir um relevo talhado em pedra (FIGURA 5) que está localizado no Templo Rameswara – construído no século XVI, em Keladi, na Índia –, nele a figura de naga

¹⁰ GOMBRICH, 1985, p. 120.

¹¹ São divindades da mitologia mencionadas textos antigos do sânscrito, como o *Mahabharata*, o *Ramayana* e os *Puranas*, que são frequentemente representadas como metade homem e metade cobra ou como cobras de uma ou mais cabeças. (PANDA, 2004, p. 16.)

aparece em forma de uma mandala¹² inscrita em um octógono. A representação destas divindades da mitologia na forma de serpente pode ser rastreada até a época das Civilizações do Vale do Indo, aproximadamente entre 2500 a.C. e 1800 a.C.¹³



Fig5: Naga Mandala, Templo Rameswara, Keladi, Índia. Fonte: <https://www.facebook.com/nlbpb1967/posts/naga-mandalaveerabhadreshwara-temple-keladi-shimoga-karnataka/1561872530830943/>.

Já no oriente médio, a Cultura Árabe produziu, por sua vez, mosaicos, tapeçaria, manuscritos e relevos em estuque que também apresentavam fórmulas de *imbricação* e de *tesselação*¹⁴ nas quais se pode observar o notório domínio da geometria. Um exemplo é o medalhão de estuque que adorna uma abóbada (FIGURA 6) localizada em Damasco, na Síria. Tal elaborado tipo de *imbricação da imagem* também é conhecido como *arabesco* – as primeiras imagens deste tipo são datadas do período que conhecemos como Baixa Idade Média.¹⁵

¹² A mandala é um diagrama concêntrico que contém formas geométricas; é comumente encontrada na imaginária religiosa hinduísta e budista; é utilizada em práticas do ioga e no tantrismo.

¹³ PANDA, 2004, p. 17.

¹⁴ Ou divisão regular do plano; ou ladrilhamento; ou, ainda, ladrilho isoédrico: a cobertura de uma superfície planar com unidades básicas, polígonos congruentes ou não, justapostos de tal forma a não deixarem espaços entre eles, fazendo surgir pelo conjunto um padrão geométrico (SESC GLÓRIA, 2014, p. 103-111).

¹⁵ BURCKHARDT, 2009, p. 62.



Fig6: Medalhão de estuque, MĀRISTĀN AL-QAYMARĪ, Síria, 1248-58. Fonte: BURCKHARDT, 2009.

Assim como toda expressão artística no Islã, o *arabesco* é orientado por dois polos: o senso de ritmo e o espírito da geometria. O *arabesco* em formas vegetais parece ser derivado da imagem da videira, cujos rolos de folhas entrelaçados e galhos enrolados sobre si mesmos se prestam de maneira bastante natural à estilização em formas onduladas e espiraloides – como é o caso dos mosaicos do Domo da Rocha (1545). O *arabesco*, no entanto, pode combinar formas vegetais muito variadas: o acanto, a palmeira, romãs, pinhas ou flores. Especula-se ainda que o *arabesco* tenha uma origem que apontaria para os artefatos de motivos animais (*arte zoomórfica* ou *tierstil*) das estepes russas dos citas e sármatas¹⁶ – que sobreviveu na arte “bárbara”, antes da Idade Média. Com esta hipótese, a pedra rúnica sueca mostrada neste texto (FIGURA 3, p. 18) teria a mesma descendência do arabesco, por exemplo.¹⁷

Passarei agora da Baixa Idade Média para a Idade Moderna e entrarei na “arte ocidental propriamente dita” para destacar dois gravadores que tangenciaram a questão da *imbricação da imagem*: Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e William Hogarth (1697–1764). Para efeito desta *pesquisa de antecedentes*, entenderei como “arte ocidental propriamente dita” as manifestações artísticas que surgem no início da Idade Moderna (1453)¹⁸, no *quattrocento* italiano, quando a pintura passa a se afirmar como arte liberal, e não

¹⁶ Povos iranianos que migraram para as estepes entre 600 a.C. e 450 d.C.

¹⁷ BURCKHARDT, 2009, p. 62-63.

¹⁸ Divisão dada pelo modelo proposto por Christoph Keller (1638–1707). Tal modelo, muito difundido, coincide com a maneira que aprendi na escola. Para Keller, a Idade Média acaba com a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos, em 1453, o que dá início à Idade Moderna (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 12).

mais um artesanato mecânico.¹⁹ É o momento histórico a partir do qual a arte começa a ser entendida pelos próprios artistas como “*cosa mentale*”²⁰, um contexto marcado também pela invenção de um novo método de representação.

Tal novo método é a *perspectiva cônica* (ou *perspectiva central*) que, no desenho, consistia na imaginação e projeção de um expediente geométrico que produzia a ilusão da realidade. Dita ilusão provoca no observador a sensação de ser a pessoa para a qual o mundo representado na obra converge. Nas palavras de Gombrich sobre as coisas representadas em pinturas deste tipo, “sentimos que quase podemos tocá-las”.²¹ Nos quatro séculos seguintes, quase toda a pintura feita no Mundo Ocidental levaria em conta a perspectiva.²² Há uma série de acontecimentos relacionados a esta longa vigência que entendo como importante para a compreensão do aparecimento de novas formas de *imbricação da imagem* tal qual vejo em Piranesi, Hogarth. Por esta razão, me estenderei na tentativa de contextualizar a *perspectiva*.

Posso aceitar a explicação de que “a perspectiva é a expressão perfeita de uma determinada concepção de mundo”.²³ Um conjunto de normas capaz de representar todas as coisas como mensuráveis e comparáveis, materiais e finitas, com todos os recuos possíveis terminando no ponto de fuga.

A perspectiva é de uma grande coerência e beleza. Mas cabe ver que as avaliações partem de termos absolutos e fixos. Fixa é a posição implícita do espectador frente aos sucessivos recuos espaciais/temporais, e igualmente fixa é a estrutura do invólucro em torno de um eixo central implícito (novamente coincidindo com a posição do espectador). Desta maneira o mundo está sendo observado de fora pela figura do espectador e a ele está se referindo - o homem surge como rei do Universo. É esta então a realidade renascentista. Ou: é a visão de uma realidade. Belíssima visão, racionalista e centrada no Homem.²⁴

Chamo a atenção para que, mesmo hoje, a *perspectiva renascentista* é quase universalmente aceita. Poucos se incomodariam, por exemplo, com o fato de Jesus e todos os apóstolos representados por Leonardo Da Vinci (1452-1519) no afresco *Il Cenacolo* ou *A última ceia* (FIGURA 7) estarem sentados do mesmo lado da mesa. Tal disposição das personagens permite localizar o ponto de fuga da *perspectiva cônica* na cabeça do nazareno;

¹⁹ “Vários artistas italianos dos séculos XV e XVI escreveram tratados artísticos, numa tentativa de se afastarem dos grêmios da Idade Média e de se legitimarem, através de argumentação filosófica, com representantes das artes liberais (OLIVEIRA, 1986, p. 161)”.

²⁰ É atribuída a Leonardo Da Vinci a seguinte frase: “a arte é uma coisa mental”.

²¹ GOMBRICH, 1985, p. 173.

²² “Brunelleschi não foi apenas o iniciador da arquitetura da Renascença. Segundo parece, a ele se deve outra momentosa descoberta no campo da arte, a qual também dominou a arte de séculos subsequentes: a da perspectiva (*Idem*, p. 170)”.

²³ OSTROWER, 1995, p. 178.

²⁴ *Idem*, p. 47.

fazendo as linhas da arquitetura apontarem sua face; sem que ele ficasse encoberto pelos apóstolos; sem representar ninguém de costas; e podendo mostrar o alimento sobre a mesa.

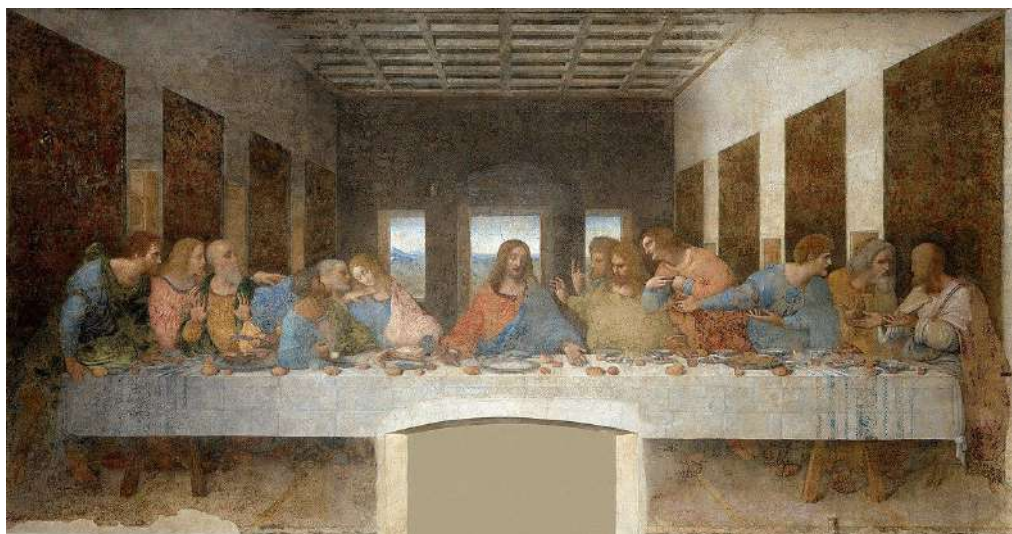


Fig7: Leonardo Da Vinci. *Il Cenacolo*, 1495-98 (4,6 x 8,8 m) afresco.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_\(Leonardo_da_Vinci\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_(Leonardo_da_Vinci)).

A verossimilhança entre a pintura e o mundo tal qual fui acostumado a pensar que o enxergo me impressiona e inibe meu estranhamento de que o mais “funcional” seria ter os envolvidos na ceia sentados ao redor da grande mesa. Posso, contudo, me recordar da pintura que Duccio Di Buoninsegna (c. 1255-1319) faz do mesmo tema. Duccio concebe sua *L'Ultima Cena* (FIGURA 8) quase dois séculos antes da versão de Da Vinci, em estilo gótico, valendo-se da *perspectiva cavaleira*²⁵, logrando organizar o espaço de maneira a facilitar a descrição daquela cena.

²⁵ O nome “cavaleira” refere-se à impressão causada por tal método de desenho perspectivo: o desenho parece visto desde a *cavaleira*. Cavaleira é a “obra alta de fortificação militar sobre a qual assentam *baterias* (BARISON, 2024)”. Baterias têm, neste sentido, o significado de “conjunto de bocas de fogo em posição para o tiro (CASTRO, 2024)”. Ou seja: o ponto de vista representado na perspectiva cavaleira lembra a vista que se tem de onde eram disparados os canhões (arcos, bestas e balistas, na época de Duccio). Tal método perspectivo, também conhecido como axonometria oblíqua, “pois é uma projeção que pressupõe o observador no infinito e, em consequência, utiliza os raios paralelos e oblíquos ao plano do quadro (BARISON, 2024)”. Desta maneira os objetos são representados com uma face paralela ao plano de projeção.



Fig8: Duccio. *L'Ultima Cena*, c. 1308-11 (50 x 53 cm) têmpera sobre painel de madeira. Fonte: <https://www.ultimacena.afom.it/siena-museo-dellopera-metropolitana-lultima-cena-di-duccio-da-buoninsegna/>.

O que estou salientando aqui é que, de uma maneira geral, durante aqueles quatro séculos de hegemonia da *perspectiva renascentista* – e de certo modo até hoje –, o posicionamento “antinatural” dos apóstolos de Da Vinci era preferível em relação à discordância²⁶ gótica²⁷ entre os planos arquitetônicos e o mobiliário presente na pintura de Duccio. Contudo, tal predomínio não se deu sem contestações. A passagem do tempo foi apagando o “clima” do Renascimento, “um dos raros estilos otimistas da arte” no período que compreendeu os “séculos XV e XVI (primeiras décadas)”.²⁸ Por exemplo, cerca de noventa e seis anos depois do painel de Da Vinci o tema da última ceia é pintado por Jacopo Tintoretto (1518-1594). O veneziano o pinta a partir de uma visão igualmente mística, mas sua tela (FIGURA 9) expressa um conteúdo de grande inquietação espiritual, diferentemente da paz e da serenidade que observamos no afresco de Da Vinci.²⁹

²⁶ Em *L'Ultima Cena*, Duccio cria um interior arquitetônico que remete a uma perspectiva cônica, fazendo com que dois elementos (e não todos) de sustentação do teto apontem para o meio da imagem, onde está representado o rosto de Jesus. Fica claro, no entanto, que o recurso utilizado pelo artista não foi a *perspectiva cônica*, mas um espelhamento do lado esquerdo da sustentação do teto para o lado direito. No entanto, tal espelhamento não é aplicado nas listras decorativas da toalha da mesa, o que - somado ao fato de as linhas perspectivas não apontarem para um ponto de fuga - causa a forte sensação de discordância entre os elementos arquitetônicos e o mobiliário.

²⁷ “A arte medieval, por fugir aos padrões clássicos, também era vista como grosseira; daí o grande pintor Rafael Sanzio (1483-1520) chamá-la de *gótica*, termo então sinônimo de *bárbara* (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 12)”.

²⁸ OSTROWER, 1995, p. 47.

²⁹ *Idem*, p. 45.



Fig9:Tintoretto. *Última Ceia*, 1592-94 (3,6 x 5,6 m) óleo sobre tela. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tintoretto>.

Tintoretto lança mão de assimetrias e diagonais que revelam mais que seu temperamento³⁰, mas também que ele pertencia a “uma época em que se está mudando a visão do mundo”.³¹ Da Vinci viveu o apogeu do Renascimento, no século XV e início do XVI. Tintoretto nasce e vive no século XVI, período que “além de ramificações e desdobramentos do século anterior, é também portador de uma nova mentalidade”.³² Sua *Última Ceia* foi concluída no ano de sua morte, às vésperas do século XVII, e nela já estavam expressas prenúncias dos valores do Barroco, marcado pela “expansão do conhecimento de novos universos, físicos e mentais, que estão se abrindo, de novas esperanças mas também de novas dúvidas e incertezas do homem diante da vida”.³³

Creio que as dúvidas e incertezas comentadas por Fayga Ostrower (1920-2001) – citadas acima – podem ser entendidas na tensão criada entre os pensamentos de René Descartes (1596-1650) e Blaise Pascal (1623-1662). O primeiro enaltecendo a soberania do aspecto racional humano sobre as paixões – e sobre as certezas cristalizadas pela *filosofia escolástica* – ao propor o método da dúvida e suas regras para se alcançar o conhecimento verdadeiro por vias do *método discursivo*. O segundo negaria a última palavra ao racionalismo e buscaria uma superação da discursividade.³⁴ O que se daria por meio de uma concepção dinâmica da racionalidade que está imbuída de ação. Que está sempre buscando uma verdade inatingível e divina. Diversa da razão de Descartes que pode possuir a verdade.³⁵ Pascal não contesta a hierarquia entre racional e o sensível, mas considera que:

³⁰ Enérgico ao labor da pintura, Tintoretto recebeu a alcunha de *Il Furioso* (o furioso).

³¹ OSTROWER, 1995, p. 44.

³² *Idem, Ibidem*.

³³ *Idem, Ibidem*.

³⁴ LEOPOLDO, 1980, p. 113.

³⁵ *Idem*, p. 116.

[...] ao superar as pequenas coisas na vida e na ciência, o homem é levado a crer que poderá superar os grandes obstáculos e possuir o Mundo. Mas a única vantagem do homem é perceber a verdade, não possuí-la. Nossos conceitos nos encaminham para a verdade, mas não são a verdade.³⁶

A percepção da verdade para Pascal ocorreria pela intuição, entendida como “uma visão interna pela qual o homem se vê mergulhado no devir fundamental e descobre sua própria essência como temporalidade”.³⁷ Algo de incompreensível à inteligência e impossível de ser abarcado pela linguagem.³⁸ Algo sensível no clima do Barroco: Ostrower afirma que o período Barroco é “uma época em que o medo do último julgamento vai se transformar em angústia ante o ‘eterno silêncio dos espaços infinitos’”³⁹ – citando justamente uma frase de Pascal: “*le silence éternel des espaces infinis*”. O motivo mais profundo e mais constante no pensamento pascaliano passa pela necessidade do Homem de se reconhecer como finito para, então, se posicionar ante o infinito – incompreensível para ele.⁴⁰ “Não deixa de ser um destino trágico e paradoxal aquele do pensador que [...] acreditava-se chamado a destruir o princípio racional da filosofia e da investigação modernas”.⁴¹

Frente ao exposto, talvez seja correto inferir que na última ceia de Tintoretto o mundo já não se refere a um espectador que ocupa uma posição central, ele é deslocado para outro ponto de vista, mais dinâmico. Se Leonardo representa o infinito “escondido pela” e “identificado com” a face do Cristo; Tintoretto envolve o infinito em uma densa e misteriosa escuridão. A fé, a busca de Deus, o contato com o infinito, impossível em Tintoretto e em Pascal, é a angustiante ação de buscar da qual é capaz o ser humano. Para Pascal, não importa de quantos ângulos diferentes possamos observar, pois a variação de pontos de vista não pode proporcionar ao Homem a visão do verdadeiro. “O acúmulo das diferenças no plano do relativo jamais nos dará o absoluto; o percurso da finitude não nos levará ao infinito”.⁴²

Tanto o que elegerei mostrar de Piranesi quanto a que pinçarei de Hogarth se enquadram na *definição operacional* proposta no que concerne “desobediência” às normas da *perspectiva*. Piranesi era arquiteto e um estudioso da arquitetura romana⁴³. Viveu a segunda parte da sua vida em Roma, teve um contato imersivo com as escavações e as ruínas da capital do antigo Império Romano. Ele comercializava achados arqueológicos – oriundos das

³⁶ LEOPOLDO, 1980, p. 116.

³⁷ *Idem*, p. 122.

³⁸ *Idem, Ibidem*.

³⁹ OSTROWER, 1995, p. 44.

⁴⁰ LEOPOLDO, 1980, p. 114.

⁴¹ CASSIRER *apud Idem, Ibidem*.

⁴² *Idem*, p. 116.

⁴³ “Piranesi ergue edifícios fictícios de perspectivas sabiamente complicadas, trechos de brilhantismo, quase obrigatórios para os artistas educados na tradição barroca (YOURCENAR, 2015, p. 123)”.

escavações – e suas gravuras em metal, que continham ilustrações daquela cidade e de suas ruínas. Para atender à demanda de sua época, o gravador aumentou o tamanho de suas matrizes de cobre para rivalizar em escala com as pinturas de sua época que tinham o passado romano como tema – claro, com a vantagem de ter preços muito mais baixos que elas.⁴⁴

Naquela época, era dado o nome de *veduta* aos desenhos, pinturas ou gravuras que representavam cidades, monumentos ou lugares em concepções cuidadosas quanto à topografia. Palavra que surge no século XVIII, com o grande deslocamento de pessoas para as escavações na capital do Antigo Império Romano do Ocidente e nas cidades redescobertas – como Herculano e Pompeia. As obras identificadas como *veduta* eram classificadas de dois tipos distintos: “a *veduta direta*, ou de reconstituição fidedigna, segundo fontes documentais, e a *veduta ideata*, em que a ruína serve de matéria para sua vertente apaixonada e trágica”.⁴⁵ Piranesi desenvolve *veduta* dos dois tipos: o álbum de gravuras *Antichità Romane* (1756) pode ser pensado como *veduta direta*; e *Carceri d'invenzione* (geralmente traduzida como “prisões imaginárias”) compreendido como *veduta ideata*.

Antichità Romane (1756) foi um documento importante para a arte classicista que florescia naquele tempo. Piranesi também foi um teórico defensor da arquitetura dos egípcios e dos etruscos como verdadeiro ponto de partida para a romana, diferentemente da ideia corrente de que apontava para uma herança grega.⁴⁶ Já *Carceri d'invenzione* criaria, por sua vez, “estruturas espaciais fantásticas num espaço experimental labiríntico, no qual não existe ponto de vista fixo e central, nem uma perspectiva linear a ser seguida”.⁴⁷ São imagens de masmorras impossíveis e cheias de mistérios, alusivas ao castigo, a tortura, à privação da liberdade em uma atmosfera sem saída.

Há nas imagens da série *Carceri* uma denúncia política que se explicita quando percebemos que acima das prisões se vê a grandiosidade da cidade romana. Quer dizer: a exuberância romana foi possível porque existiu escravidão, exploração e sofrimento. Nesta fase de temática “subterrânea”, Piranesi rompe como o sistema euclidiano de representação criando sem eixos compositivos, alterados e multiplicados até o infinito da desordem.⁴⁸ O grau de desorientação que estas imagens podem transmitir também está vinculado a “erros” intencionais de *perspectiva*, como se vê na impressão da *placa n.º XIV* (FIGURA 10).

⁴⁴ UNED, 2019, 2 min 05 s.

⁴⁵ TERRA, 2011, p. 22.

⁴⁶ UNED, 2019, 10 min 30 s.

⁴⁷ TERRA, 2011, p. 22.

⁴⁸ UNED, 2019, 11 min 22 s.

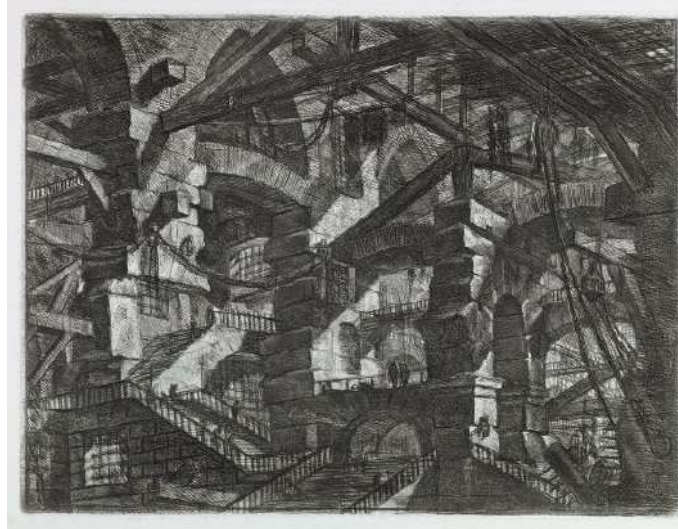


Fig10: Piranesi. *Carceri*, chapa XIV, 1745 (40 x 54 cm) gravura em metal, água-forte. Fonte: <https://www.cooperhewitt.org/2014/09/15/the-interior-of-nightmares/>.

Nesta gravura, imbricam-se os planos quando uma grande viga de sustentação (mais central na imagem) se lança lateralmente (pelo alto) e forma um arco ogival, unindo-se a outra grande viga (à esquerda). No entanto, estas vigas, quando observadas desde suas bases, revelam que não estão lado a lado, mas uma atrás da outra e com alguns lances de escadas as separando. Como poderiam duas vigas enormes feitas de blocos de pedra estarem, ao mesmo tempo, uma ao lado da outra e uma atrás da outra?

Situações visuais igualmente desconcertantes aos olhos são lançadas em grande quantidade em uma só imagem por Hogarth. Uma estampa de 1753 de título *Satire on False Perspective* (FIGURA 11) compila diversos “equivocos” intencionais de perspectiva.

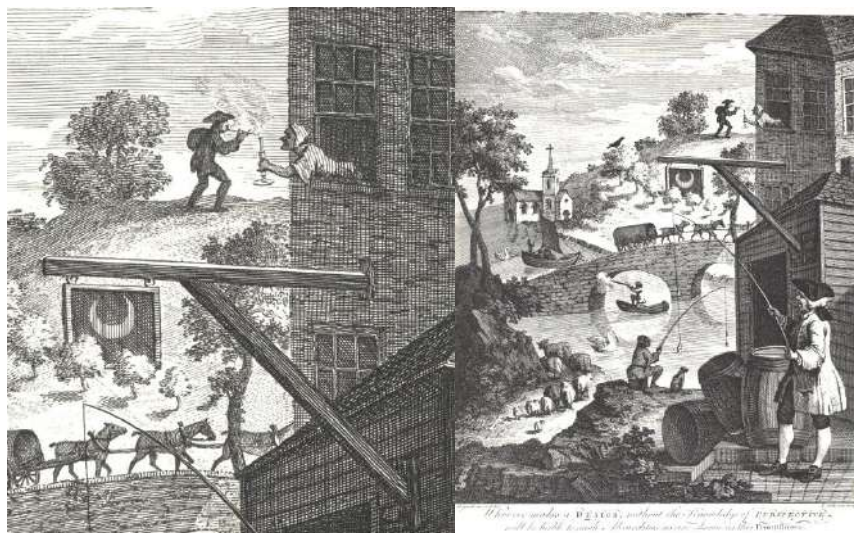


Fig 11: William Hogarth. *Satire on False Perspective*, 1753. Fonte: <https://publicdomainreview.org/collection/william-hogarth-satire-on-false-perspective/>.

Na gravura acima, Hogarth nos mostra, entre outros absurdos perspectivos, a viabilidade risível de que uma pessoa na janela de uma casa em segundo plano possa acender

o cachimbo de um caminhante que se encontra em um morro em outro plano ainda mais recuado.

Este artista londrino produziu uma obra diversa, que se estendeu desde retratos acadêmicos encomendados em óleo sobre tela até histórias em quadrinhos. É patente que, se por um lado, Hogarth buscou a academia para estudar desenho natural, por outro não atende às expectativas da sociedade quanto aos serviços mais corriqueiros que os profissionais com uma formação como a sua deveriam fornecer. Nos retratos a óleo, por exemplo, ele reproduzia os modelos com rigor, sem omitir ou “maquiar” nenhum aspecto das pessoas que retratou – o que afastou a clientela, inclusive.⁴⁹ Atualmente, Hogarth é bastante comentado pelos gravuristas – pelo menos pelos que se importam com a história da gravura – por causa de suas séries de gravuras em metal que compõem o corpo de obras conhecido como *Modern Moral Subjects* (assuntos morais modernos) – sátiras aos vícios e aos costumes de sua época, representações caricaturais daquilo que lhe parecia mais ridículo e repreensível na sociedade.⁵⁰

O que acabo de expor a respeito das imagens de Piranesi e Hogarth me permite conjecturar que elas estariam em consonância com uma mistura de referências simultâneas. Por exemplo: eles viveram a porção central do período de difusão do Iluminismo francês pela Europa; o que se deu em interseção com a vigência do período Barroco e às vésperas do surgimento do Romantismo. A essa altura, no âmbito das academias europeias, o pensamento neoclássico havia se identificado com o elemento *linha* (precisão do contorno) e a *perspectiva linear*⁵¹ como símbolo da *razão*. Havia no Neoclassicismo o desejo de uma arte fixada por normas estáveis e amparada por regras científicas⁵²; o que era definido em alguns casos em termos cartesianos.⁵³

Ao analisar a obra de Piranesi, por exemplo, é possível dizer que ela esteve no *front* da pesquisa neoclássica e classicista⁵⁴. Que foi criada por um artista instruído na tradição

⁴⁹ TERRA, 2011, p. 69.

⁵⁰ SANDERS OF OXFORD, 2018, p. 3.

⁵¹ O nome *perspectiva linear* é dado pelo matemático britânico Brook Taylor (1685-1731) em seu livro publicado em 1715: *Linear Perspective*. O livro é uma tentativa de enxugar o “excesso” de teoria, fundamentalmente matemática, acumulada durante mais de três séculos, para atrair os artistas. Taylor é tido como o criador do *método perspectivo* que se vale de dois pontos de fuga (GELABERT, 1994, p. 201).

⁵² *Idem*, p. 200.

⁵³ “Taylor definiu claramente a direção marcada para suas teorias, uma direção que já havia começado pelo menos desde o pensamento de Descartes: ‘Só a extensão geométrica e o número podem fornecer à mente uma certeza absoluta de que ‘as cores, as dores, etc.’ são sensíveis características ‘que fazem você cair em erro’ (*Idem*, p. 201)”. A referência às cores e às dores já aponta para uma resistência do ensino acadêmico em relação ao Romantismo.

⁵⁴ “Os álbuns decorativos de Piranesi, aqueles desenhos que, passando pelo Luís XVI e o Diretório, antecipam o estilo Império, encontraram imediatamente certo eco na Inglaterra, onde o autor se tornara, desde 1757, membro

barroca⁵⁵. E que *Carceri d'invenzione* é normalmente incluída pelos teóricos como uma produção pré-romântica porque alude ao sublime e a subjetivação daquelas masmorras.⁵⁶ Victor Hugo (1802-1885) encontra em *Carceri* fonte de inspiração e faz alusões a Piranesi em seus livros.⁵⁷ O que acabo de afirmar sobre as masmorras de Piranesi não é diferente do que se pode encontrar escrito sobre as *Pinturas Negras* do seu contemporâneo espanhol de Francisco de Goya (1746-1828).⁵⁸

Quanto a Hogarth, seu discurso próprio parece-me viável dilatar ainda mais a amplitude da mencionada atmosfera multirreferencialista. Se Piranesi é posto como um pré-romântico, a obra (e a fala) de Hogarth pode imantar outra referência posterior ao Romantismo: este gravador inglês pode ser entendido como um antecipador do Realismo. Tal conjectura se dá na aproximação do discurso de Hogarth e as afirmações do francês Gustave Courbet (1819-1877) – que foi o “inventor” do termo *realismo*⁵⁹, noventa e um anos depois da morte do inglês. Disse Hogarth a respeito de sua postura de artista: “estou resolvido a compor comédias na tela, a pintar não assuntos clássicos, mas retratos burgueses; não pintarei mais heróis imaginários”.⁶⁰ Courbet teria dito, por sua vez, a respeito da pintura, que: “é uma arte da visão e deve, portanto, ocupar-se do que pode ser visto; deve, portanto, abandonar tanto as cenas históricas das escolas clássicas quanto os temas poéticos tirados de Shakespeare e Goete”.⁶¹

Na filosofia daquele período, analogicamente, Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) encerrava em seus escritos a mesma mencionada multiplicidade de referências. Seu conceito de *perspectivismo* defendia que toda percepção e pensamento têm lugar a partir de uma perspectiva que é alterável.⁶² Tal argumento parece apontar certo *relativismo*, contudo, Leibniz não era *relativista*. Ao contrário, ele foi um dos grandes defensores do racionalismo e

da Sociedade dos Antiquários de Londres; eles contribuiram um pouco sem dúvida para a passagem do barroco ao neoclássico por toda a parte na Europa (YOURCENAR, 2015, p. 133)”.
⁵⁵ YOURCENAR, 2015, p. 123.

⁵⁶ “É possível, sem dúvida, que Piranesi tenha sido arrastado com todo o seu século pela corrente que levava a arte barroca rumo ao pré-romantismo, e que tenha voluntariamente modificado sua obra para acompanhar o romance *noir* (*Idem, Ibidem.*)”. “Ele comporta também a miséria física, o lixo, os bichos, os ratos correndo na escuridão, todo o cenário hediondo dos calabouços e das solitárias que obcecou a imaginação romântica (*Idem, p. 125*)”.

⁵⁷ *Idem*, p. 134.
⁵⁸ “uma das obras mais secretas que nos legou um homem do século XIII (*Idem, p. 126.*)”.

⁵⁹ “O pintor que deu um nome a esse movimento foi Gustave Coubert (1819-77). Quando ele abriu uma exposição individual num barraco de Paris, em 1855, intitulou-a *Le Réalisme*, G. Coubert (GOMBRICH, 1985, p. 402)”.
⁶⁰ TERRA, 2011, p. 69.

⁶¹ CHILVERS, 2001, p. 130-131.

⁶² “Cada substância representa todo o universo exatamente e à sua maneira, de certo ponto de vista, e faz com que as percepções ou expressões das coisas externas ocorram na alma em um determinado momento (LEIBNIZ *apud* LÆRKE, 2023, p. 17)”.

não atacou o conceito de *verdade* de cultivo iluminista.⁶³ Efetivamente, seu perspectivismo estava fixado em paradigmas teológicos, o que ainda o relaciona ao Barroco, sem anunciar nenhuma concepção moderna de subjetividade.⁶⁴ Apesar das semelhanças aparentes entre os pensamentos de Pascal e Leibniz, o segundo era um otimista. O racionalista alemão viveu até o século XVIII e, por dedução, ele entendia que o universo era o melhor dos mundos possíveis, uma vez que era a criação de Deus e, por tanto, era perfeito. Já o francês – que falece em meados do século XVII – não via motivos para otimismo no fato de “estarmos imersos numa totalidade que nos ultrapassa” e que, também, “de alguma forma se opõe a nós”.⁶⁵

Tanto a necessidade de jogar com as regras vigentes da *perspectiva* no campo das artes quanto à formulação do *perspectivismo* leibniziano no campo da filosofia são frutos da atmosfera multireferencialista do século XVIII. O desdobramento de algumas das questões que apontei em Piranesi, Hogarth e Leibniz, conforme penso, estarão vinculados a algumas das evidências imagéticas de *imbricação da imagem* que apresentarei a seguir. Quem ficará pelo caminho, no entanto, é a *perspectiva*. Ela acaba enquanto *forma*, embora persista como *método*.⁶⁶ O conceito de *forma* dado por Ostrower aponta para um modo de ser, um feitio, um princípio organizador e estruturador que se torna manifesta na ação expressiva dotada de conteúdo, que expressa as vivências e nos valores e que representa uma visão cultural específica. Tanto as noções de espiritualidade medievais (anteriores) quanto o conhecimento de outros níveis existenciais – intelectuais e afetivos – do barroco e do romantismo (posteriores) divergem das demonstrações do tempo e do espaço da *perceptiva renascentista*.

Naqueles cem anos, à sedutora iconografia do Barroco e à *verdade* da *razão* do Neoclássico se somava a crítica *vitalista* e *individualista* do Romantismo. Em algumas academias europeias, a tensão entre a razão neoclássica e a expressão do individualista romântica gerou um confronto entre “desenhistas” e “coloristas”: um polo se estabelecia por meio de padrões estáveis apoiados por regras científicas; o outro defendia uma arte baseada na intuição individual. Em parte do meio acadêmico, a cor tornava-se, assim, o pendão da inspiração, do subjetivo, das paixões e de tudo o que pode ser considerado antagônico ao racional, ao objetivo e ao intelectual logicamente formulado.⁶⁷ Há uma reaproximação como o

⁶³ LÆRKE, 2023, p. 17.

⁶⁴ *Idem*, p. 18.

⁶⁵ LEOPOLDO, 1980, p. 119.

⁶⁶ “Como forma expressiva, a perspectiva não existe mais na arte moderna. Aliás, ela deixou de existir desde o Impressionismo [...] E, no fundo, já nas obras do Romantismo ela foi sendo gradativamente abolida (Delacroix, Corot, Daumier) (OSTROWER, 1995, p. 178).”

⁶⁷ GELABERT, 1994, p. 200.

caráter *pictórico* próprio do Barroco, mas um afastamento da *perspectiva* – uma vez que, o enaltecimento do ser humano implícito na forma *perspectiva* já começava a se afigurar bastante problemático.⁶⁸

Na segunda metade do século XIX, Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) retomaria a questão do *perspectivismo* por vias do *relativismo* radical – como um Protágoras⁶⁹ ressuscitado. A corrosão da ideia de *verdade* causa profundas reacomodações no terreno da filosofia e, dele, são lançadas críticas mordazes à ciência e ao conhecimento. Em uma explicação rápida: é como se a *verdade* (científica ou filosófica, tanto faz) deixasse de corresponder aos fatos e passasse a ser considerada apenas *interpretação*.⁷⁰ Os ataques empreendidos pelo mencionado filósofo alcançam também contornos de um *perspectivismo ético*⁷¹. O *perspectivismo* extraído da obra Nietzsche pode ser definido, entre outras coisas, como “a afirmação de que há uma pluralidade de sentidos, uma polissemia irredutível, no limite, a uma definição unívoca e não ambígua”.⁷² Assim, o filósofo diz poder expandir até o infinito as possibilidades de interpretação para cada objeto:

Penso que hoje, pelo menos, estamos distanciados da ridícula imodéstia de decretar, a partir de nosso ângulo, que somente dele pode-se ter perspectivas. O mundo tornou-se novamente ‘infinito’ para nós: na medida em que não podemos rejeitar a possibilidade de que ele encerre infinitas interpretações.⁷³

Poucas décadas depois, no começo do século XX, a *Teoria da Relatividade* era publicada pelo físico Albert Einstein (1879-1955). As novas ideias para os conceitos de espaço, tempo e gravidade modificaram as certezas estabelecidas por Isaac Newton e há muito cristalizadas. Tais modificações repercutiram na sociedade para muito além do campo da física. Sua difusão mais rasa e acessível é o *relativismo popular*, que se deu quando as ideias de Einstein de que “tudo é relativo” e de que “nada é absoluto” se alastraram e passaram a circular como fórmulas genéricas. Tais novas ideias em circulação, ao serem aprofundadas, dão origem ao *relativismo cultural*, “segundo a qual tanto o conhecimento do mundo como os valores éticos são sempre relativos ao ponto de vista do observador.”⁷⁴

⁶⁸ OSTROWER, 1995, p. 179.

⁶⁹ Protágoras (490 a.C.-415 a.C.): filósofo grego, que figura nos textos de Platão como sofista, defendendo, frente a Sócrates, que as coisas são apreendidas e conhecidas de maneiras muito particulares e pessoais por cada indivíduo. Suas ideias opositoras ao projeto socrático (de chegar ao conceito absoluto de cada coisa) foram marginalizadas pelo texto platônico e pela maioria dos filósofos por mais de dois milênios.

⁷⁰ “não há fatos, apenas interpretações (NIETZSCHE *apud*: MOTA, 2010, p. 213)”

⁷¹ “não existem fenômenos morais, apenas uma interpretação moral dos fenômenos (NIETZSCHE *apud Idem*, p. 214)”

⁷² *Idem, Ibidem.*

⁷³ NIETZSCHE, 2009, p. 278.

⁷⁴ ALMEIDA, 2009, p. 113.

Modificada a forma de a sociedade pensar: modificam-se também as imagens produzidas por ela. Em 1934, o artista sueco Oscar Reutersvärd (1915-2002) criou a primeira imagem (FIGURA 12) que foi reconhecida como representações de uma figura *geométrica impossível*⁷⁵. Ao longo de sua vida, Reutersvärd criou muitas *figuras impossíveis*, no entanto, apesar de sua enorme e inventiva produção, ele não é tão conhecido. As *figuras impossíveis* são mais popularmente associadas ao gravador Maurits Cornelis Escher (1898-1972) e ao físico matemático Roger Penrose⁷⁶ (1931) – que publicou o primeiro artigo⁷⁷ sobre *figuras impossíveis* em 1958, após descobrir independentemente o *triângulo impossível* ou *triângulo de Penrose* ou *tribarra* (FIGURA 13).⁷⁸

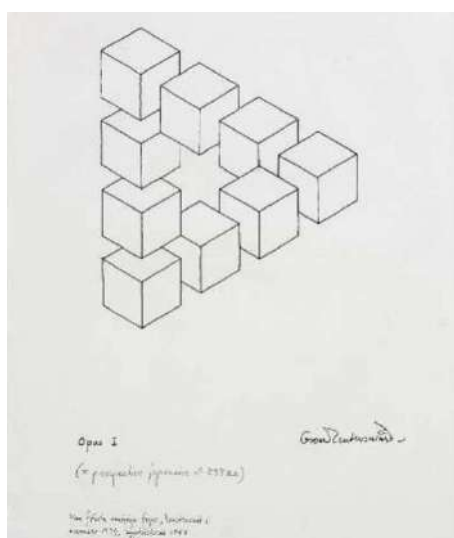


Fig12: Oscar Reutersvärd. *Opus I*, 1968, litografia. Fonte: LEDDINGTON, 2020

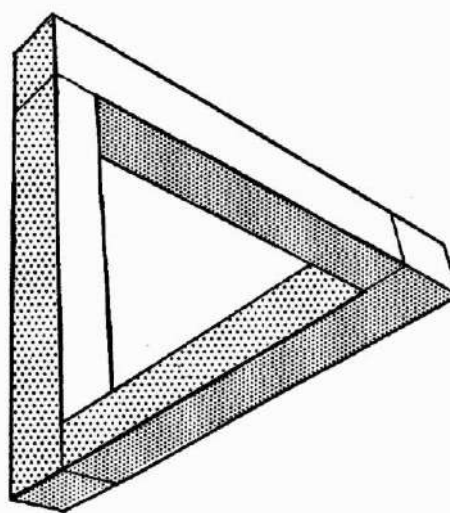


Fig13: *Triângulo de Penrose* (ou *tribarra*). Fonte: PENROSE, 1958.

A litografia de 1968 de Reutersvärd mostrada acima (FIGURA 12) é uma representação posterior da primeira *geométrica impossível* de 1934. Ela traz uma série de cubos lançados no espaço, obedecendo aparentemente a uma *perspectiva isométrica*, organizados em três linhas de quatro unidades. Tal conjunto induz o seu fruidor a identificar um triângulo que apresenta uma incoerência perspectiva desconcertante; além de criarem a forma de um hexagrama em seu vazado central. Já a imagem que Penrose usa em seu artigo, por sua vez, bem mais simplificada, apresenta três barras cujas extremidades se encontram em ângulos de noventa graus e que, ainda assim, conseguem formar um triângulo.

O efeito visual causado pelos *objetos impossíveis* é descrito da seguinte maneira no mencionado artigo de Penrose: “cada parte individual é aceitável como uma representação de

⁷⁵ LEDDINGTON, 2020, p. 1.

⁷⁶ Ganhador de um Prêmio Nobel de Física por seu trabalho sobre buracos negros, e fez também grandes contribuições à relatividade geral e cosmologia.

⁷⁷ O artigo *Impossible Objects: a Special Type of Visual Illusion* – escrito em parceria com seu pai Lionel S. Penrose (1898-1972), também matemático.

⁷⁸ LEDDINGTON, 2020, p. 1-2.

um objeto normalmente situado no espaço tridimensional; e ainda, devido a falsas conexões das partes, a aceitação de toda a figura nessa base leva ao efeito ilusório de uma estrutura impossível”.⁷⁹ Em seguida, ele afirma ainda que: embora impossíveis enquanto forma pura, “objetos reais adequadamente projetados, quando vistos de ângulos específicos, podem dar exatamente as mesmas impressões que os desenhos inconsistentes”.⁸⁰ Como na ilustração a seguir (FIGURA 14), que mostra um sólido geométrico projetado para ser visto como um triângulo de Penrose – desde que observado de um ponto de vista específico.

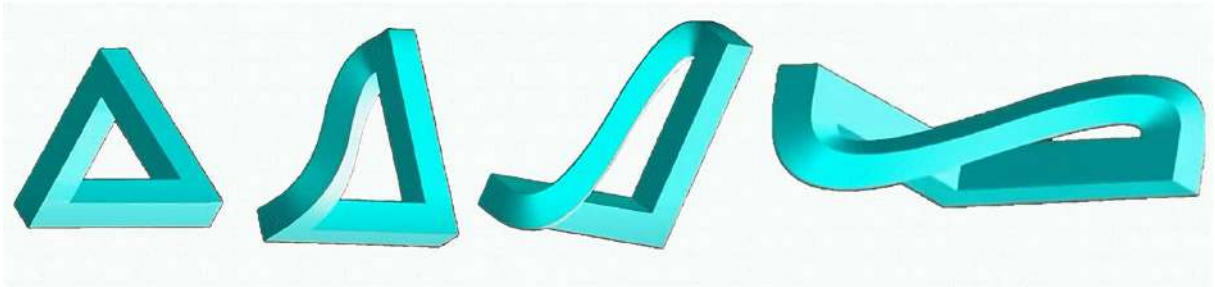


Fig14: Sólido geométrico sendo girado para a esquerda. Ilustração: André Magnago. Ilustração do autor. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=cmr4HqiSSw4>.

A figura 14 mostra, no entanto, apenas um dos vários objetos reais que já foram projetados com esta finalidade. A existência de outros sólidos geométricos capazes de simular a mesma impressão pode ser associada, igualmente, ao *perspectivismo*, justo porque, ao final, não se obtém uma única resposta, mas uma multiplicidade de soluções para a construção do mesmo objeto geométrico observado. Há, inclusive, diferentes métodos para a criação de sólidos geométricos capazes de reproduzir objetos impossíveis. Para o caso específico do triângulo de Penrose citarei dois truques: o truque da *lacuna oculta* e o truque da *superfície curva*⁸¹, mostrados na imagem (FIGURA 15) a seguir.

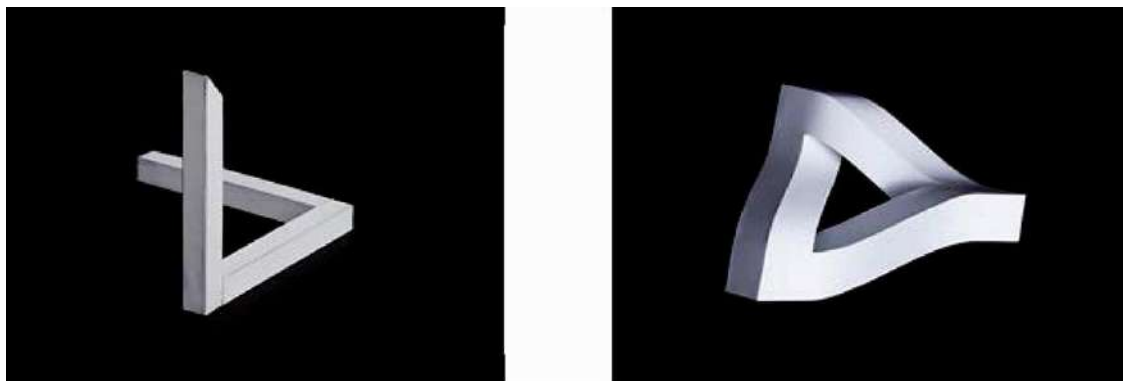


Fig15: Objeto criado pelo truque da lacuna oculta (à esquerda) e objeto criado pelo truque da superfície curva (à direita). Fonte: SUGIHARA, 2020.

⁷⁹ PENROSE, 1958, p. 31, tradução minha.

⁸⁰ *Idem*, p. 32, tradução minha.

⁸¹ SUGIHARA, 2020, p. 239.

O gravador Maurits Cornelis Escher (1898-1972) abordará em seus estudos e gravuras alguns dos *objetos impossíveis* criados pelo artista sueco. Entendo estes dois artistas gráficos como estudiosos do *conceito operacional* que estou apresentando. Como mostrarei mais adiante, Escher revisitará ainda outras formas de *imbricação da imagem* que já foram mostradas nesta *pesquisa de antecedentes*. Sobre a litografia *Queda d'água* (FIGURA 16), especificamente, pareceu-me correta a inferência de que Escher explora, ao mesmo tempo, questões semelhantes às que apresentei nas produções de Piranesi, Hogarth e Reutersvärd. Para efeito de constatação desta inferência, coloco lado a lado *Queda d'água* e a serigrafia 326 *gkgk* (FIGURA 17) de Reutersvärd.

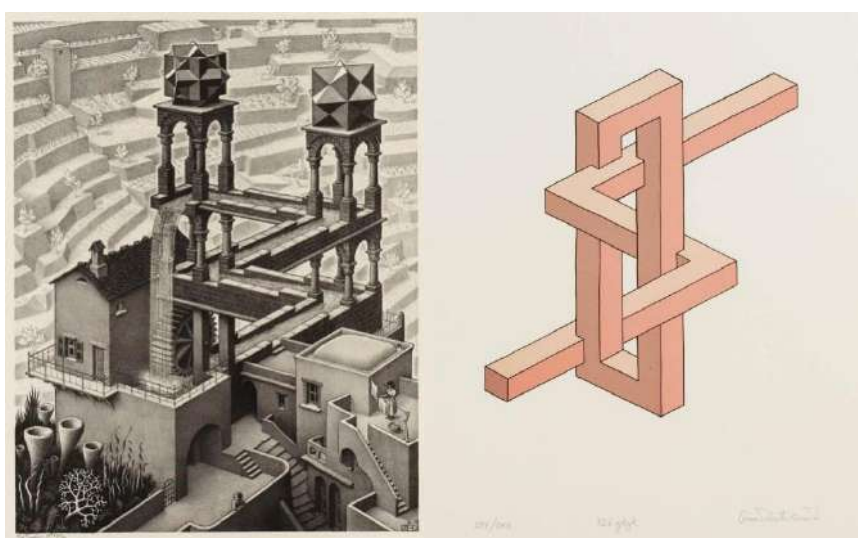


Fig16: M.C. Escher. Queda D'água, 1961 (38 x 30 cm) litografia. Fonte: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076s93c>.

Fig17: Oscar Reutersvärd. 326 gkgk, s/ data (45 x 31,5 cm) serigrafia. Fonte: <https://sis.modernamuseet.se/objects/28614/326-gkgk>.

Ainda sobre Escher, é muito difundida a história de que ele teria produzido sua primeira gravura dotada da *imbricação da imagem* no ano de 1922, após ter visitado o Palácio de Alhambra de Granada (Espanha) e visto as *tesselações* em seus mosaicos.⁸² Cabe esclarecer que para efeito de nossa *definição operacional* não consideramos a *tesselação* (puramente) como uma técnica de *imbricação da imagem*, a *tesselação* é outra coisa, uma questão da geometria chamada de *divisão regular do plano*, que obtém como resultado a justaposição de tesselas cuidadosamente recortadas de modo a não deixarem espaços entre elas, criando padrões geométricos. Para demonstrar a diferença que enxergo entre a *tesselação* e a *imbricação da imagem*, trago uma imagem, um fragmento da decoração em mosaico do Palácio de Alhambra (FIGURA 18).

⁸² SESC GLÓRIA, 2014. p. 103-138.



Fig18: Mosaico de Alhambra, Granada, Espanha. Fonte: BURCKHARDT, 2009.

No mosaico apresentado acima, verifico a mencionada justaposição de peças recortadas que formam um grande padrão geométrico, isso é a *tesselação*. No entanto, no mesmo mosaico, meus olhos podem percorrer as linhas que se formam pelas peças brancas que contornam as tesselas de outras cores. Estas linhas claras parecem se entrelaçar, como em uma costura ornamental. Tal sensação de entrelaçamento de formas geométricas que vão muito além das dimensões das tesselas que as constituem é entendida por mim como *imbricação da imagem*. Escher desenvolverá diversos estudos sobre tal *divisão regular do plano* e, por este (e outros) caminho(s), criará *imagens imbricadas*, como podemos observar na xilogravura *Dois Planos que se Cruzam* (FIGURA 19) datada de 1952.



Fig19: Escher, M.C. *Dois planos que se cruzam*, 1952 (31 x 36 cm) xilogravura colorida. Fonte: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076s49t>.

Como já comentei, para além das representações das formas impossíveis e dos intercruzamentos de planos, a obra de Escher tangencia outras técnicas de *imbricação da*

imagem. Vou me deter, no entanto, a apenas mais duas: o jogo dos côncavos e convexos e a fita de Möbius.

Conforme vejo, mesmo sem poder comprovar o que afirmo, os côncavos e convexos na obra de Escher também podem estar relacionados com as formas da arquitetura medieval árabe ou, ainda, com as experiências com os espelhos. Quando observo a imagem da litografia *Côncavo e Convexo* (FIGURA 20), posso dizer que nela imbricam-se formas arquitetônicas ambíguas, que posso entender como côncavas ou convexas – podendo ver a mesma forma hora de um ponto de vista mais baixo e hora desde um ponto de vista mais alto.



Fig20: Escher M.C. *Côncavo e convexo*, 1955 (27,5 x 33,5 cm) litogravura. Fonte: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076s592>.

Enquanto é criada a ilusão de um jogo de cheios e vazios, a sensação visual é confundida e se tem a impressão de que a mesma forma pode estar avançando ou recuando em relação ao olhar. Observo a mesma sensação em alguns nichos adornados presentes na arquitetura árabe. Como exemplo, trago a imagem da fachada do antigo hospital (FIGURA 21) fundado por Noradine⁸³, uma construção do ano 1153, localizada na Síria, na cidade de Damasco – que abriga atualmente o Museu de Medicina e Ciência no Mundo Árabe.

⁸³ Poderoso governador e conquistador turco, muito conhecido por combater os cruzados no século XII.

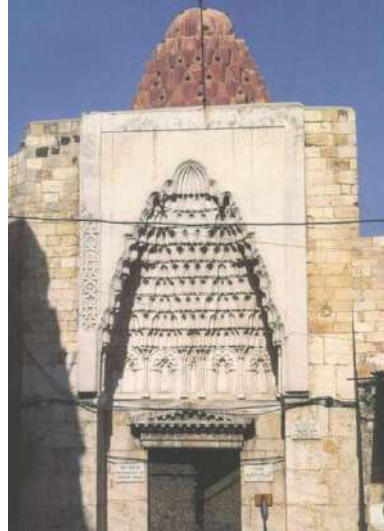


Fig21: Hospital fundado por Noradine (Nūral-Dīn), (c.) 1160, Síria. Fonte: BURCKHARDT, 2009

Aportada deste prédio abriga um grande nicho que parece criado por subtração – como se fosse escavado, removendo matéria da fachada, de maneira análoga ao processo do estuque. Tal forma que surge conchavada é formada por diversos pequenos nichos conchavados, a este elemento da arquitetura árabe é dado o nome de *muqarnas*. Sua principal função é harmonizar a passagem de uma forma cúbica (da base de um prédio) para uma forma esférica (da cúpula, que fica no topo).⁸⁴ O nicho mostrado acima me faz lembrar, ainda, uma fôrma dessas utilizada para criar escultura por fundição – como se fosse possível enchê-la com cimento e sacar dali uma banda de torre ou cúpula. Insistindo na explicação: vejo que a luz do Sol projetada sobre a fachada pode criar a falsa impressão visual de que aquele vazio pareça cheio, de que possa estar ali uma torre (ou cúpula), positivada, dando a ilusão de que ela é um corpo sólido cheio, e não mais uma concavidade.

A hipótese da experiência com espelhos me é igualmente convincente porque Escher jogava com reflexos, o que pode ser constatado nas diversas gravuras que reproduziu com imagens reflexas de espelhos convexos e planos. Há um truque (técnica) chamado “objetos de inversão de altura”, que são objetos cujas alturas são invertidas em um espelho: como pode ser observado nas duas imagens que seguem (FIGURA 22).⁸⁵

⁸⁴ BURCKHARDT, 2009, 73-80.

⁸⁵ SUGIHARA, 2020, p. 333.



Fig22: Objetos de inversão de altura. Fonte: SUGIHARA, 2020.

Na imagem da esquerda, embaixo, aparece um palco circular escalonado (teatro grego), mas que, acima, no espelho, é percebido como uma colina cônica escalonada. O experimento utiliza uma imagem 2D, um cone vermelho 3D e um espelho. Na imagem à direita, o galo parece mudar de posição no espelho, passando da base para o topo, da posição de quem vai subir para a posição de quem vai descer a escada: mas o que acontece é que a escada é uma imagem 2D colocada horizontalmente, enquanto as colunas de suporte e corrimãos são objetos 3D.⁸⁶

Passarei agora para o tema da *fita do Möbius* (FIGURA 23). Tal artefato especial é entendido pelos matemáticos como um *objeto não orientável*, isso porque não é possível determinar qual é o seu lado dentro e de fora, ou ainda, qual é a sua parte de cima e qual é a de baixo.

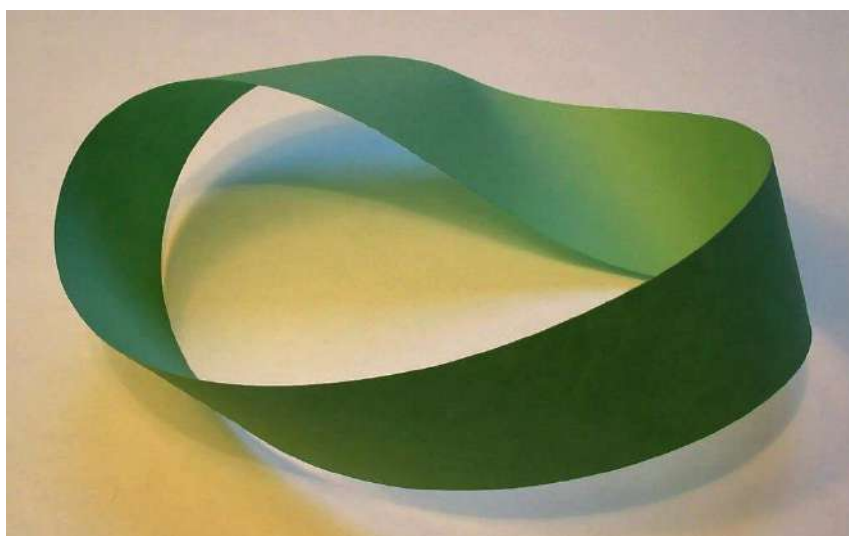


Fig23: Fita de Möbius. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:M%C3%B6bius_strip.jpg.

Criar uma fita de Möbius, por sua vez, é algo muito simples: ela surge quando tomamos uma tira longilínea de papel, giramos uma de suas pontas e unimos as extremidades.

⁸⁶ SUGIHARA, 2020, p. 333.

Sua formulação é datada do ano 1858 e sua criação atribuída ao matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius (1790-1868).

Há uma referência muito clara a tal artefato na xilogravura *Cavaleiros* (FIGURA 24). Nela, Escher mescla em uma mesma imagem o raciocínio da divisão regular dos planos para imbricar ainda mais a indeterminável localização do dentro e do fora da *fita de Möbius*.

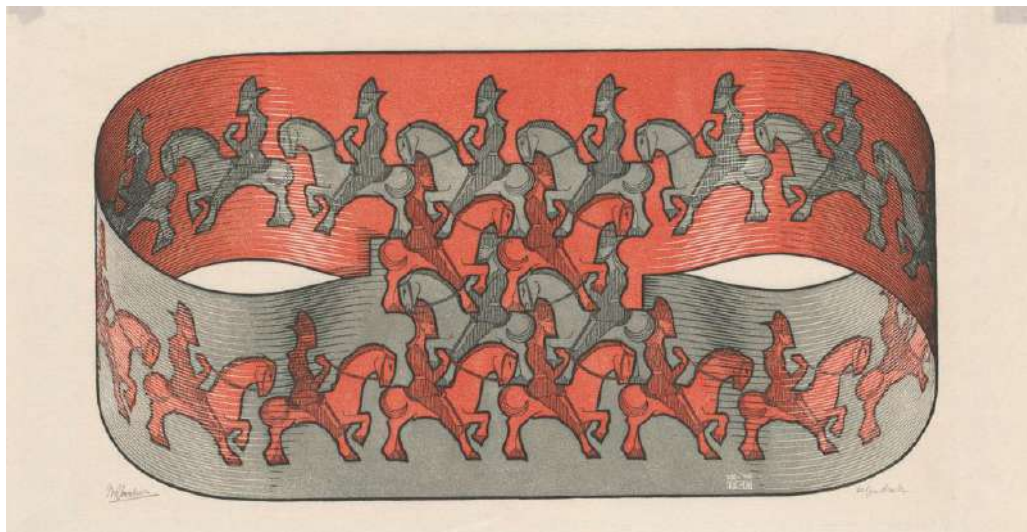


Fig24: Escher, M.C. *Cavaleiro (Horsemen)*, 1946 (31 x 56 cm) xilogravura.
Fonte: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076s89s>.

De alguma maneira, a *fita de Möbius* esteve “em alta” no meio artístico ocidental entre as décadas de 1940 e 1960, trago nesta mesma *pesquisa de antecedentes* algumas manifestações que fizeram parte deste *zeitgeist* que são obras icônicas para a história da arte brasileira. Uma delas é a *Unidade Tripartida* (FIGURA 25) de Max Bill (1908-1994), pintor, escultor, arquiteto, designer e teórico suíço; esta obra foi a vencedora do Grande Prêmio Internacional de Escultura da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (atualmente Bienal Internacional de São Paulo), em 1951; e posteriormente adquirida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).



Fig25: Max Bill, *Unidade Tripartida*, 1948-49 (113,5 x 83 x 100 cm) aço inoxidável com tratamento de níquel. Fonte: <https://www.correiodobrasil.com.br/a/em-tempos-de-fascismo-rever-max-bill>.

Além do uso de materiais inovadores, esta obra parte de uma projeção da *fita de Möbius*, em um pensamento matemático. Para Bill a arte pode ser organizada por fórmulas matemáticas para lograr equilíbrio e harmonia.⁸⁷ Também em 1951, ocorreria no MASP a exposição *As obras de Max Bill*, o que influenciou uma geração de artistas brasileiros como os dos grupos *Ruptura* e *Frente* – além de Abraham Palatnik (1928-2020), Franz Weissmann (1911-2005), entre outros.⁸⁸ Daquela mencionada geração de artistas, Lygia Clark (1920-1988) foi quem se interessou por experimentar com a *Fita de Möbius* criando obras como *Caminhando* (FIGURA 26) e *O Dentro é o Fora* (FIGURA 27).

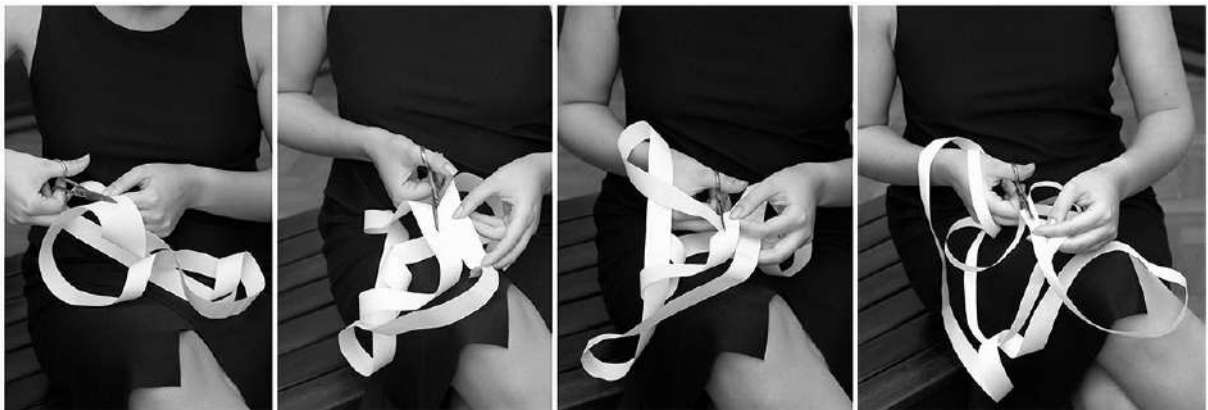


Fig26: Lygia Clark, *Caminhando*, 1964. Ilustração do autor. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>.

⁸⁷ CALIXTO, 2016, p. 24.

⁸⁸ *Idem*, p. 55, 62, 63 e 70.



Fig27: Lygia Clark, *O Dentro é o Fora*, 1963 (dimensões variáveis) metal branco (supostamente aço inoxidável).
Fonte: <https://www.portal.lygiaclark.org.br/acervo/118/o-dentro-e-o-fora>.

Caminhando é uma obra/experimento que pode ser recriada por outra pessoa, qualquer um que siga algumas instruções simples deixadas por Clark, como: “Faça você mesmo um "Caminhando" com a faixa branca de papel [...] torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita do Moebius”. Em seguida, “tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície da fita e corte continuamente no sentido do comprimento [...] quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito”. Após dadas as orientações, ela explica que: “Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido da experiência. A obra é o seu ato.”⁸⁹

O interesse de Clark pela *fita de Möbius* se deu na década de 1960, quando ela já era integrante do movimento *Neoconcreto* e avançava em seu processo criativo com as experiências com o *objeto relacional*. Clark justifica sua escolha dizendo o seguinte: “Se escolho uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo”.⁹⁰

A outra obra de Clark, *O Dentro é o Fora* (FIGURA 27), também de visível inspiração na *fita de Möbius*, é um trabalho posterior à obra *Caminhando* (FIGURA 26, p. 41), que acabo de comentar. Ela é realizada em lâmina de metal flexível para permitir o seu ajuste e o seu reajuste pelo “participante da obra” – o público visitante era convidado a interagir e alterar a configuração espacial dela. Trago uma descrição feita pela criadora para sua criatura: “uma superfície completamente elástica e deformável abarcando um vazio

⁸⁹ CLARK, 2021a.

⁹⁰ *Idem, Ibidem.*

interior também elástico e que lhe dá aspectos estruturais inesperados.”⁹¹ Clark opta por se afastar do tradicional *objeto* artístico estático – que fica a espera de alguém para ir vê-lo de certo ângulo. “É formidável a ligação do precário contra toda espécie de cristalização do fixo”.⁹²

Se o *perspectivismo*, em seu viés relativista, quis expandir até o infinito as possibilidades de interpretação ao considerar os mais diversos pontos de vista. Clark sai radicalmente daquela lógica sujeito/objeto, suas criações, a esta altura, já eram *configurações fenomenológicas*. O que há de artístico em sua obra extrapola o ato de cortar uma *fita de Möbius* (FIGURA 26, p. 40) ou o ato de rearranjar uma peça relacional maleável de metal (FIGURA 27, p. 41) posta no interior de uma galeria. A experiência artística nas duas obras de Clark que mostrei reside no conhecimento que fica para o sujeito após a interação com elas, ou seja, é algo inerente às interações com aqueles objetos tal como são experienciados. Não tratam mais de interpretações relativas do mundo: “A experiência do precário me transmitiu a vivência do "absoluto" que é o "vazio pleno". Dentro dele estão todas as potencialidades a acontecer”.⁹³

Marcel Duchamp (1887–1968) havia informado a todos de que pararia de fazer arte. Contudo, após sua morte em 1968, ele surpreende deixando uma obra na qual havia passado trabalhando secretamente pelas últimas duas décadas de sua vida. A instalação *Étantdonnés: 1° la chute d'eau, 2° legaz d'éclairage...* (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas...) (FIGURAS 28 e 29) só vem a público em 1969, depois da morte do artista.⁹⁴



Fig28: Marcel Duchamp. *Étantdonnés* e um espectador. 1969.

Fonte: <https://www.newspapers.com/article/the-philadelphia-inquirer-duchamp-etant/6169649/>.

⁹¹ CLARK, 2021b.

⁹² CLARK, 2021b.

⁹³ *Idem, Ibidem.*

⁹⁴ PHILADELPHIA [...], 2024.

Fig29: Marcel Duchamp. A visão do interior de *Étantdonnés*. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/j-no/4113916114>.

Esta obra se encontra em exposição permanente no Museu de Arte da Philadelphia, nos Estados Unidos. Em uma leitura concreta, diante dela, um visitante verá uma porta de madeira com pregos de ferro em uma parede de tijolos e estuque (FIGURA 28, p. 43). Em seguida, ele perceberá que há nesta porta dois pequenos furos e que, olhando por deles, é possível ver um “quadro ambiental” (FIGURA 29, p. 43), uma instalação formada por uma diversidade de materiais dispostos para serem vistos daquele ângulo. Tijolos, veludo, madeira, pergaminho sobre uma armadura de chumbo, aço, latão, massas sintéticas, adesivos, chapa de alumínio, cabelo, tinta a óleo, plástico, cliques de aço para fichário, prendedores de roupa de plástico, galhos, folhas, vidro, dobradiça de latão para piano, pregos, parafusos, algodão, impressões de fotografias, verniz acrílico, giz, grafite, papel, papelão, luminárias elétricas, lampião a gás, cortiça, motor elétrico, lata de biscoitos, e outras coisas mais⁹⁵ foram organizadas para causar a visão que a fotografia mostrada acima (FIGURA 29, p. 43) tentou capturar. Aquela paisagem inesperada e inimaginável de um mundo interior, separada do espectador por uma porta, ativa diversos campos conceituais: podendo ser relacionada às pesquisas dos surrealistas⁹⁶, e, como acredito, ao *perspectivismo*.

Encontro também na Pop Art norte-americana a produção gráfica do artista Keith Allen Haring (1958-1990) e penso poder trazê-la para a pesquisa de antecedentes que empreendo. Em alguns de seus trabalhos, a combinação de padrões abstratos estilizados e criaturas cartunísticas que vão sendo imbricadas para criar uma estampa densa e rítmica de imagens. A explosão da bomba atômica na TV, naves espaciais, corações e pessoas aladas aparecem e desaparecem aos olhos em um grande desenho sem título (FIGURA 30) pertencente ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA).

⁹⁵ PHILADELPHIA [...], 2024.

⁹⁶ Às colagens de André Breton (1896-1966), ao cadáver esquisito surrealista, a algumas pinturas de Salvador Dalí (1904-1989).

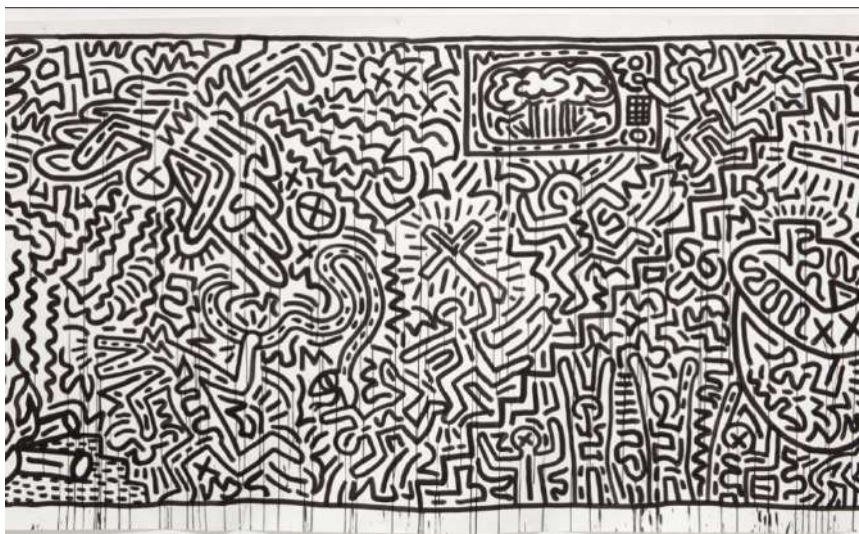


Fig 30: Keith Haring, Untitled, 1982 (183 x 1705,5 cm) desenho.

Fonte: https://www.moma.org/collection/works/37162?artist_id=2505&page=1&sov_referrer=artist.

Olhando novamente para o Brasil, trago ainda o carioca Athos Bulcão (1918-2008) com sua azulejaria pensada para o espaço público. Bulcão esteve próximo de Candido Portinari (1903-1962) no momento em que este artista – juntamente com Paulo Cláudio Rossi Osir (1890-1959) – concebia uma “azulejaria brasileira” em distanciamento da referência colonial portuguesa⁹⁷. Ele esteve próximo também de artistas, arquitetos, urbanistas e paisagistas como Carlos Scliar (1920-2001), Roberto Burle Marx (1909-1994), Lúcio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012), e João da Gama Filgueiras Lima (1932-2014) no momento em que a arquitetura modernista brasileira realizava suas maiores obras.⁹⁸ Com tal convívio profissional e estando inteirado da pesquisa plástica concretista, Bulcão viria nos anos 1950-60 desenvolver azulejos concretos, abstratos e geométricos.⁹⁹

Os painéis de Bulcão que penso poder incluir no escopo *imbricação da imagem* consistem em sistemas compostos por unidades cerâmicas quadradas com dimensões e estampadas idênticas, submetidas a um regime de combinação e recombinação. Seus resultados visuais transmitem a impressão de continuidade, interrupção ou mudanças de direção nos grandes padrões formados por aqueles painéis. Tal impressão nasce de um “jogar” com a rotação de cada unidade cerâmica, o que foi feito, muitas vezes, em ordem aleatória. Um fato curioso é que Bulcão deixava, em alguns casos, que pedreiro/azulejista ficasse a cargo do que chamei de “jogo” – com algumas poucas recomendações¹⁰⁰. O painel do Instituto Rio Branco em Brasília (FIGURA 31) – localizado no *hall* de entrada do Ministério das Relações Exteriores – é um exemplo disso.

⁹⁷ ATHOS [...], 2018, 8 min 45 s.

⁹⁸ *Idem*: 6 min 20 s; 7 min 20 s.

⁹⁹ *Idem*: 6 min 55 s; 9 min 30 s.

¹⁰⁰ *Idem*: 9 min 30 s; 16 min 40 s.

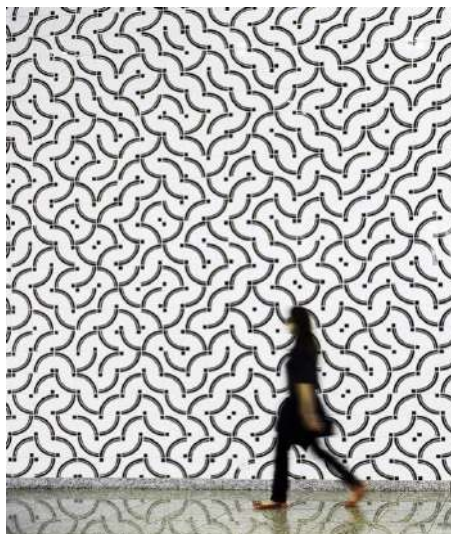


Fig31: Athos Bulcão, Painel do Instituto Rio Branco, 1998 (18,4 x 5,6 m) azulejo. Foto: Daniella Duarte.
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/mrebrasil/5793984446/>.

Concluiremos nossa *pesquisa de antecedentes* acerca da *imbricação da imagem* retomando as formas escultóricas e o tema *fita de Möbius* com as dobraduras intituladas *Origami Computacional* (FIGURA 32) da autoria de Erik Demaine e Martin Demaine.



Fig32: Erik e Martin Demaine, Origami Computacional, 2008 (18 x 33 21,5 cm; 18 x 33 x 23 cm; 21,5 x 18 x 20 cm) papel.
Fonte: <https://erikdemaine.org/curved/MoMA/>.

Filho e pai são, respectivamente, professor doutor em Ciência da Computação do MIT (Massachusetts Institute of Technology) e artista visual instrutor do laboratório de vidro na mesma instituição. *Origami Computacional* é uma série de peças formadas por pedaços circulares de um papel encorpado e flexível – entre dois e três círculos completos compõem cada peça. Tais círculos são unidos para formar uma espécie de grande rampa circular de ângulo de giro total entre 720° e 1080° . O material sofre deformações, torções e alongamentos em quantidades diferentes antes de serem unidos em uma única forma topológica. A palavra *Origami* do título se refere ao *plissê*¹⁰¹ o qual é aplicado ao papel, e a palavra *Computacional* ao algorítmico que determina superfície e curva resultantes de diferentes tipos de dobradura.

¹⁰¹ Termo de origem francesa que se refere às pregas feitas em série em uma peça de tecido ou em uma roupa.

Este tipo de “origami autodobrável” pode ter aplicações em estruturas implantáveis que podem comprimir muito ao dobrar firmemente e relaxar até retomar sua curvatura natural.¹⁰²

Chego ao final da primeira parte da *pesquisa de antecedentes* com algumas observações. Ressalto que o *Origami Computacional* (FIGURA 32) de Demaine foi realizado um ano depois (2008) das experiências que me conduziram ao “alargamento da mídia da xilogravura”. O incluo mesmo assim por se tratar da versão projetada em computador de outras experiências muito anteriores empreendidas por outras pessoas.¹⁰³ Outra observação é que as figuras 7 (pág. 23), 8 (pág. 24) e 9 (pág. 25) não são consideradas *imbricações da imagem*, constam na pesquisa com a finalidade de contextualização e ilustração de conceitos.

1.2. A MATRIZ CILÍNDRICA

Como mostrarei, existe uma grande diversidade de artefatos cilíndricos fabricados pela humanidade com a finalidade de reproduzir imagens e textos. Para a definição de *matriz cilíndrica*, tomarei como suficiente precisamente isto: o formato e a função.

Muito provavelmente tal competência de produzir marcas e registrar pensamentos complexos em torno de cilindros (regulares ou não) aponte para as gravações sobre ossos feitas pelos mais remotos antepassados desde a alvorada da espécie. Incluirei estas gravações sobre ossos nesta *pesquisa de antecedentes* na condição de *gesto ancestral*, uma vez que não é possível saber se serviram como carimbo. Entre tais itens arqueológicos, o de datação mais antiga está o *Ossó de Ishango* (FIGURA 33) datado em cerca de (c.) 20.000 a.C.. Trata-se da fíbula de um babuíno encontrado na região da atual República Democrática do Congo, não muito distante de onde nasce o rio Nilo.

¹⁰² ERIK [...], 2013.

¹⁰³ Josef Albers, Irene Schawinsky, ThokiYenn, KunihikoKasahara, por exemplo, como pode ser observado no website do próprio trabalho. Disponível em: <https://erikdemaine.org/curved/history/>. Acessado em: 05 jan. 2024.



Fig33: Osso de Ishango. Fonte: CASTEL, 2015.

Tal achado arqueológico possui em uma das extremidades um pedaço de quartzo afiado incrustado que é a ferramenta utilizada para entalhá-lo.¹⁰⁴ Hoje mantido no Instituto Real Belga de Ciências Naturais, em Bruxelas, este artefato é tido ainda como o objeto mais antigo a comprovar a existência de um método de cálculo matemático. As interpretações das marcas nele presentes por parte dos pesquisadores apontam para o conhecimento dos números primos e abrem para especulações que apontam para um método de multiplicação por dois (conhecido pelos egípcios antigos) ou a um contador de fases lunares.¹⁰⁵

Desde o sétimo milênio a.C., pedras eram gravadas para carimbar relevos sobre a argila fresca. Contudo, seria somente no quarto milênio a.C. que surgiriam os primeiros selos cilíndricos de pedra que tive notícia. As ocorrências mais antigas que encontrei são da Antiga Mesopotâmia e, no geral, todas são semelhantes a da ilustração que segue (FIGURA 34).



Fig34: Selo cilíndrico encontrado na Síria, (ca.) início do segundo milênio a.C. (1,19 cm) entalhado em pedra (hematita).
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/325831>.

¹⁰⁴ LEPCALIUC, 2014, p. 38.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 41.

Eram carimbos gravados em pedras preciosas e semipreciosas, serviam para registrar informações sobre transações comerciais ou legais. Acredita-se que eles podiam ter propriedades protetoras – tanto as matrizes em si quanto os desenhos contidos nelas. Em muitos casos, nas escavações nas quais foram encontradas, estes selos cilíndricos estavam postos junto dos restos mortais de seus proprietários.¹⁰⁶ Há numerosas ocorrências de achados com matrizes cilíndricas muito similares as da Mesopotâmia em escavações de sítios arqueológicos de datação posteriores como, por exemplo: no Antigo Egito, da Civilização Minoica e na Grécia antiga.

Em boa parte do território da América do Sul são encontradas matrizes cilíndricas feitas de argila, destaco aqui uma peça da Cultura Quimbaya¹⁰⁷ (FIGURA 35), mas houve inúmeras outras como, por exemplo: a Cultura Jama-Coaque¹⁰⁸, a Civilização Asteca¹⁰⁹, a Cultura Olmeca¹¹⁰ e a Cultura Manteño-Huancavilca¹¹¹.



Fig35: Carimbo cilíndrico Quimbaya, (c.) 600-1600 (4,7 x 10,2 cm) cerâmica. Fonte: <https://coleccion.es.banrepcultural.org/document/rodillo/63a069165d96b8790f349294?pageId=6357a765e27d753f221c6160&v=mosaic&pos=197&pqn=13>.

A *matriz cilíndrica (rodillo)* mostrada acima era utilizada entintada com uma mescla de urucum vermelho e gordura (ou óleo) e utilizados para pintura corporal.¹¹²

Há muitos registros de diversos tipos de carimbos roliços feitos em madeira por algumas populações originárias do Brasil com a mesma finalidade de pintura corporal.

¹⁰⁶ THE METROPOLITAN [...], 2000a.

¹⁰⁷ Cultura que habitou o território florestal montanhoso colombiano, entre 500 a.C. e 1600 d.C..

¹⁰⁸ Litoral equatorial, 355 a.C.-1532 d.C..

¹⁰⁹ Região central do atual México, 1300 a 1521.

¹¹⁰ Sul do México, 1500-400 a.C..

¹¹¹ Litoral equatorial, 850 a 1600 d.C..

¹¹² BANCO [...], 2024.

Conforme indicado no material *Os Carimbos dos Índios do Brasil*, de 1962, da autoria do etnólogo brasileiro nascido na Alemanha Herbert Baldus (1899-1970): os carimbos roliços eram produzidos pelas populações Tukano (margens do rio Tiquié, na Amazônia brasileira e colombiana), os Tiriós (noroeste do Amapá), os Ramkokamekrá-Canela (região central do estado do Maranhão)¹¹³ (FIGURA 36).

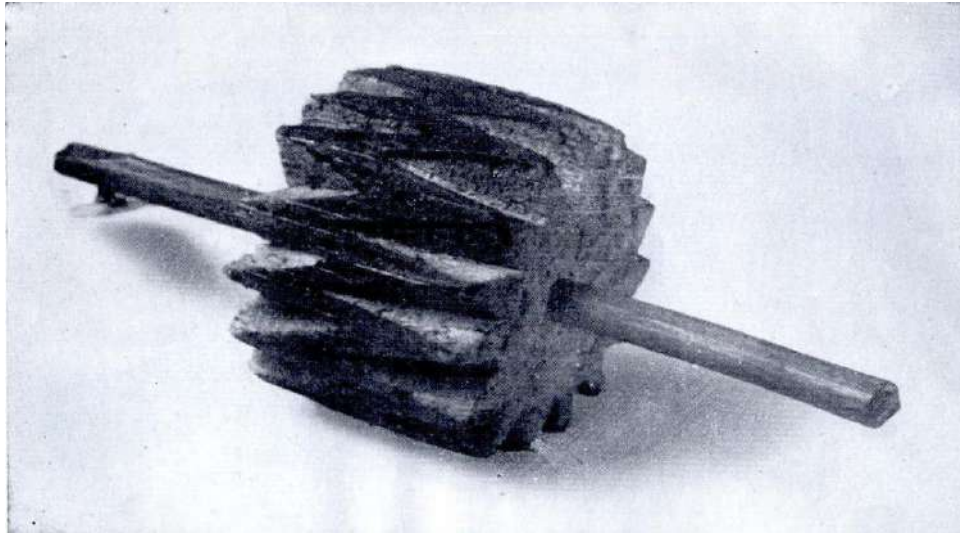


Fig36: Carimbo Ramkokamekrá-Canela do Maranhão, madeira (medula de buriti). Fonte: BALDUS, 1962.

Na região do Tibete são muito conhecidas as *Rodas de Oração* (*prayerwheel*) de vários tamanhos. Elas são usadas naquele lugar do mundo há séculos, as maiores ficam geralmente acopladas à arquitetura, enquanto as pequenas rodas de oração (*hand-mani* ou *mañilagskor*) são portáteis (FIGURA 37).¹¹⁴



Fig37: Roda de Oração e Fólio Xilográfico, Século XIX ou XX (14 cm) jade, liga de cobre, turquesa, vidro e papel. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/32640>.

¹¹³ BALDUS, 1962, p. 7, 8, 11, 29, 30, 45, 46, 48, pranchas VII e VIII.

¹¹⁴ THE METROPOLITAN [...], 2020b.

Quando em uso, uma roda de oração é rotacionada no sentido horário para “liberar” orações ou outros escritos auspiciosos colocados numa peça que lembra um tambor, a da imagem acima contém uma página da biografia de Milarepa (*mi laraspa*, 1052–1135), um reverenciado santo tibetano.¹¹⁵ Pode parecer que este artefato escape a nossa definição operacional no que se refere à sua finalidade (reproduzir imagens e textos), contudo, resolvi considerar que o texto se reproduz, sim, na imaginação de quem faz girar uma roda de oração tibetana com devoção. A ideia é que, a cada volta completada, o texto (xilografura) em seu interior seja liberado/reproduzido. Reproduzir não significaria neste caso imprimir sobre um suporte material dotado de concretude, mas repeti-lo mentalmente ou em outra constituição sensível.

Adentrando o contexto da Revolução Industrial no ocidente, me deparo com o contexto da necessidade da aceleração da produção de impressos de todas as naturezas. Jornais, rótulos para embalagens, livros, revistas, entre outras coisas, eram consumidos em larga escala e os processos manufaturados das tipografias e das gravuras (xilo, metal, lito e clichês) não podiam mais dar conta da nova demanda. No ano de 1799, teria sido inventada a prensa offset por Johann Alois Senefelder (1771-1834). O processo do *offset* é uma planografia e seguiu, como na litografia, a lógica da repulsão entre água e óleo para a adesão da tinta na matriz sem entalhes. A evolução da litografia para o offset consistia na implementação da impressão indireta (FIGURA 38), quer dizer, na transferência da imagem da matriz (chapa) para o papel, valendo-se de uma terceira superfície intermediária (*blanqueta*¹¹⁶). Isso só foi possível com a substituição da pedra litográfica por uma chapa fina e flexível de alumínio. Tal nova matriz flexível era fixada ao redor de um cilindro de aço, revestindo-o e assumindo o seu formato, podendo girar em alta velocidade numa máquina impressora de maior produtividade. A indústria seguiu desenvolvendo e aprimorando os protótipos de Senefelder até chegar a um maquinário cada vez mais adaptado e veloz (FIGURA 39).

¹¹⁵ THE METROPOLITAN [...], 2020b.

¹¹⁶ “Blanqueta é uma capa de borracha que envolve o cilindro intermediário entre a matriz e o suporte (VILLAS-BOAS, 2008, p. 63)”.

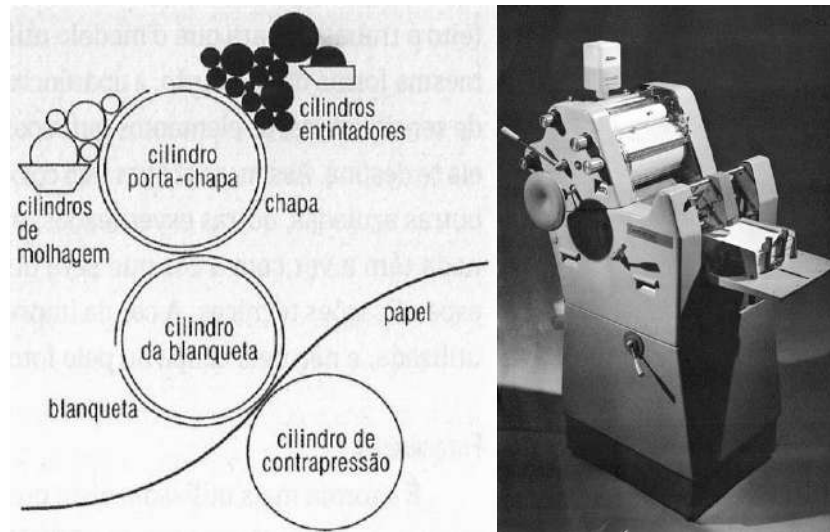


Fig38: Diagrama simplificado do mecanismo de funcionamento do *offset*. Fonte: VILLAS-BOAS, 2008.

Fig39: Máquina *offset* Gestetner 200, 1974. Fonte: <https://www.officeoffset.com/machinery>.

Sessenta anos depois da prensa *offset*, começam a surgir as primeiras máquinas de impressão de *rotogravura*. O desenvolvimento do primeiro projeto de uma máquina deste tipo é atribuído ao pintor, fotógrafo e gráfico tcheco Karel Václav Klíč (1841-1926). A *rotogravura* é uma técnica de impressão direta (FIGURA 40), ou seja, o cilindro de impressão é a própria matriz – diferentemente da prensa *offset*. A *rotogravura* é indicada para grandes tiragens. A *matriz cilíndrica* utilizada é feita em cobre (FIGURA 41), com imagens gravadas invertidas (espelhadas) por corrosão em baixo-relevo – como acontece na gravura em metal, ela (a matriz) pode ainda ser cromada¹¹⁷ para obter tiragens ainda maiores.¹¹⁸

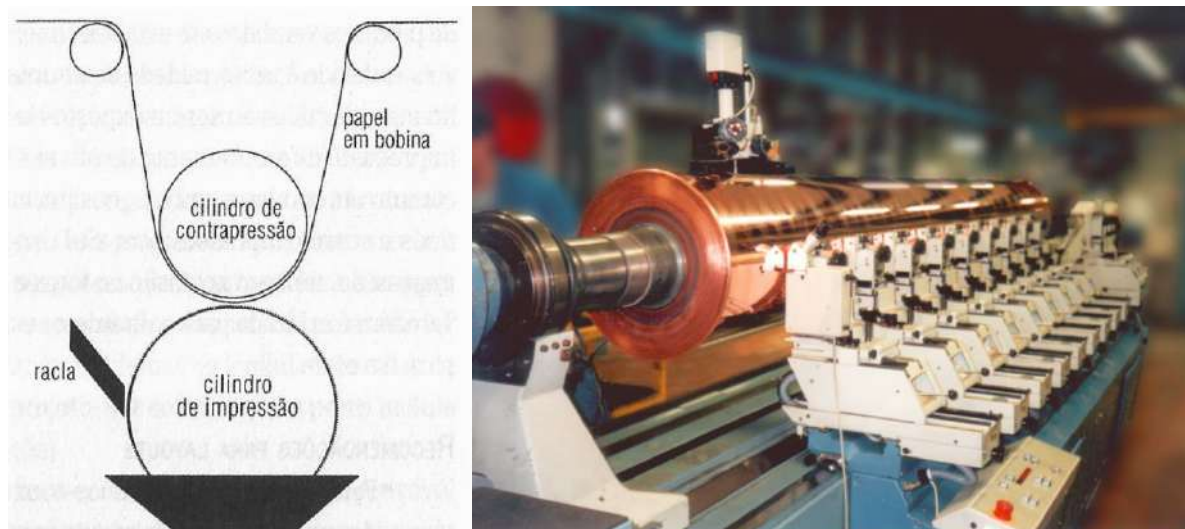


Fig40: Diagrama simplificado de funcionamento do mecanismo da rotogravura. Fonte: VILLAS-BOAS, 2008.

Fig41: Matriz e maquinário de Rotogravura. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Helio.png>.

O nome *rotogravura* faz alusão às rotações que suas matrizes cilíndricas fazem nas máquinas. Elas podem imprimir em papel, plástico e alumínio, podem, ainda, ser alimentadas

¹¹⁷ Revestido com uma camada de metal (cromo) mediante banhos eletrolíticos, conferindo maior durabilidade.

¹¹⁸ VILLAS-BOAS, 2008, p. 100.

com folhas soltas (em alguns casos) ou por bobinas. Nos parques gráficos que se formaram no século passado, a *rotogravura* já permitia, em uma única operação, imprimir frente e verso em quadricromia¹¹⁹. O alto custo do processo (a impressão, a preparação das matrizes, a realização de provas e as correções) “torna seu uso uma exclusividade das grandes corporações, nas quais o fluxo de trabalho impede um maior contato dos profissionais de criação [...] com as oficinas gráficas”¹²⁰, ficando inacessíveis para as experimentações dos artistas e designers, por exemplo.

A solução encontrada para o barateamento da *rotogravura* dá origem à *flexografia*, que substitui o cobre pela borracha (ou plástico) e a gravação por corrosão pela utilização do fotopolímero¹²¹. As matrizes têm custo muito baixo, alta durabilidade e podem ter formatos adaptáveis a quaisquer máquinas. Imprimem sobre papel, papelão, plásticos diversos, vidro e metal. A *flexografia* vem recebendo grandes aperfeiçoamentos em sua tecnologia e, com isso, vem gradualmente mudando sua fama de produtora de embalagens de baixo custo e de impressão de má qualidade (FIGURA 43, pág. 54).¹²² Nas últimas décadas, a gravação das matrizes passou a poder ser feita com o uso de CtP¹²³ com feixes de laser, resultando na execução de relevos precisos sobre os fotopolímeros e no uso intensivo de retículas.¹²⁴

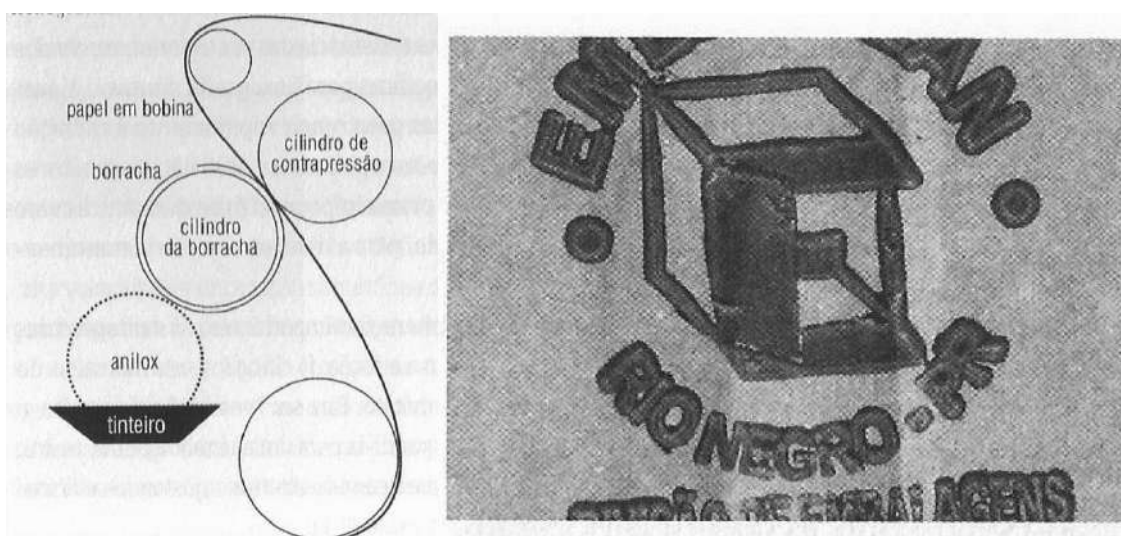


Fig42: Diagrama simplificado de funcionamento do mecanismo aperfeiçoado da flexografia. Fonte: VILLAS-BOAS, 2008.

Fig43: Exemplo típico de aplicação da flexografia rudimentar. Fonte: VILLAS-BOAS, 2008.

Outro elemento-chave da *flexografia* é um cilindro denominado *anilox*, que aparece na imagem acima (FIGURA 42). Ele é dotado de pequenos sulcos nos quais a tinta é

¹¹⁹ Processo de reprodução de fotos e imagens coloridas complexas, feita a partir da sobreposição de camadas de tinta por impressões consecutivas nas cores ciano, magenta, amarelo e preto.

¹²⁰ VILLAS-BOAS, 2008, p. 100.

¹²¹ Polímero fotossensível utilizado para criar carimbos, clichês e outros tipos de matrizes gráficas.

¹²² *Idem*, p. 94.

¹²³ Computer-to-plate: um processo controlado por computador de gravação de matrizes de offset.

¹²⁴ *Idem*, *Ibidem*, p. 94.

depositada e assim transportada do tinteiro para a matriz. A tinta não é mais viscosa ou oleosa – como no offset e na *rotogravura* –, mas a base d’água ou de álcool.

Avançarei agora o uso da *matriz cilíndrica* na arte pós-moderna. Coloco inicialmente em evidência a obra *Automobile Tire Print* (FIGURA 44) do norte-americano Robert Rauschenberg (1925-2008).

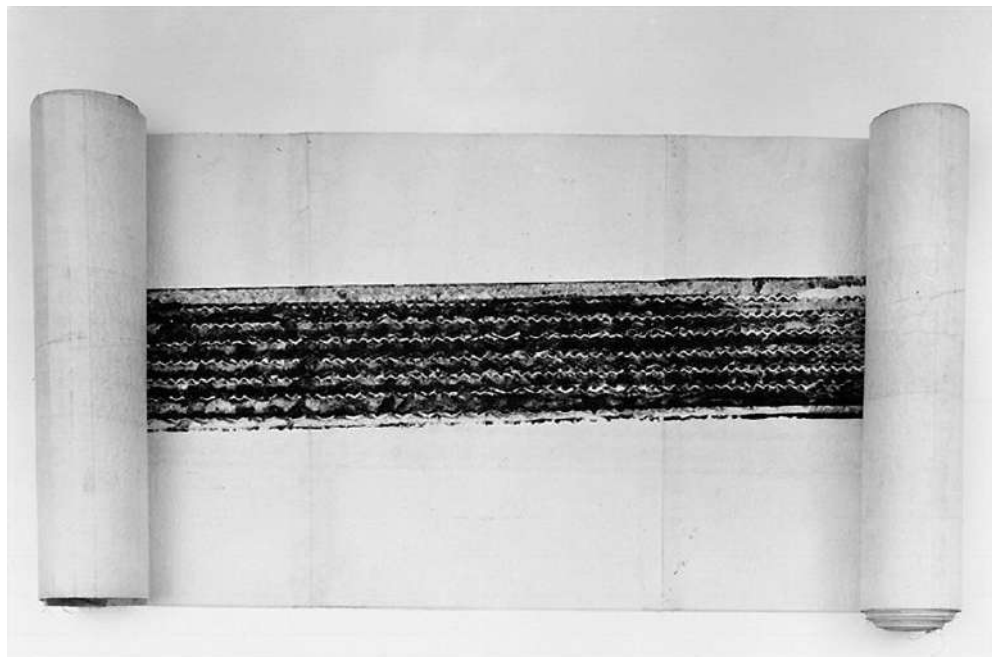


Fig44: Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print*, 1953, mostrado em um formato de instalação alternativo com as extremidades enroladas (41,9 x 726,4 cm) tinta s/ papel. Fonte: ROBERTS, 2013.

Na feitura de *Automobile Tire Print*, Rauschenberg conta com a parceria do compositor e teórico musical John Cage (1912-1992). Cage foi orientado por Rauschenberg para dirigir seu carro em linha reta sobre uma grande tira de papel que ele havia colocado na rua em frente ao seu estúdio. Antes de encontrar o suporte, um dos pneus do veículo passa por cima de uma boa quantidade de tinta preta preparada por Rauschenberg: ocasionando, assim, a uma longa e estreita mancha. A impressão em negro se estende por um pouco mais de seis metros e registra quase três revoluções completas da roda. A obra *Automobile Tire Print* poderia ser interpretada como uma monotíпия, um desenho, uma performance, *happening* ou, ainda, a recusa à marca autográfica da *mão do artista*.¹²⁵

Outro antecedente pós-moderno para o uso da *matriz cilíndrica* é a obra *Sisyphus* (FIGURA 45) do artista italiano Luciano Fabro (1936-2007).

¹²⁵ Rosalind E. Krauss (1941) entende *Automobile Tire Print* “como exemplo da ‘recusa de Rauschenberg em usar a marca autográfica do desenho convencional’ e sua ‘substituição da marca física depositada da coisa real’ foram meios de remover o artista da equação e fundamentar a arte na experiência física, coletiva e do mundo real (KRAUSS apud ROBERTS, 2013, p. 2)”. Tradução minha.



Fig45: Luciano Fabro. *Sisyphus*, 1994 (59 x 94 x 59 cm) mármore e farinha de trigo.

Fonte: <https://walkerart.org/collections/artworks/sisyphus>.

Na imagem acima, vemos uma pesada peça de mármore rolada sobre a farinha e – na farinha – a representação de Sísifo gerada pela gravação feita no cilindro de pedra. Fabro é um artista associado à *Arte Povera*, movimento que inicialmente propunha uma reflexão estética a respeito do produto artístico ao enfatizar sua efemeridade com o uso de materiais simples e naturais. Fabro passa, no entanto, a estabelecer contrastes entre os materiais da *arte povera* e outros tidos como nobres, consagrados pelo *metiér* da arte do passado. Em *Sisyphus*, tal contraste é estabelecido na oposição farinha de trigo e mármore. O tema adotado aponta para o lendário fundador da cidade de Corinto, uma figura mitológica grega. Um ser humano que enganou os deuses, tendo sido condenado a empurrar uma pedra muito pesada até o topo de uma montanha, de onde ela sempre rolava de novo até a base, o que obriga Sísifo a começar tudo de novo – pela eternidade. Daí foi cunhada a expressão “trabalho de Sísifo”, normalmente aplicada ao trabalho cansativo e sem perspectiva de mudança, um sacrifício inútil. Da maneira como vejo, Fabro relaciona mimeticamente o gesto de imprimir sua *matriz cilíndrica* com o castigo imposto a Sísifo.

Desde *A Fonte* (1917)¹²⁶ até o presente, foi sendo difundida e aceita a hipótese de que o valor “arte” repousaria bem mais na “ideia” do que no domínio de uma linguagem adquirida por um artista visual. No caso do *ready-made*, o urinol, um produto industrializado, banal, produzido em larga escala, que foi deslocado para o contexto de uma exposição de arte. Outro caso diferente é o uso do carro por Rauschenberg em *Automobile Tire Print* (FIGURA

¹²⁶ Obra muito difundida como da autoria de Marcel Duchamp

44, p. 54), como mostrei, quando o veículo (feito em uma linha de produção da *Ford*) do artista serve de ferramenta de desenho/gravura. Mas há ainda a possibilidade de o artista se valer dos maquinários industriais e de seus operadores – funcionários de uma empresa fornecedora de serviços – para realizar uma ou mais etapas da instauração de uma obra. Foi assim com Juliana Morgado (1974), artista mineira que vive na cidade de Vitória, Espírito Santo.

Antes de lançar mão do recurso comentado Morgado realiza, em 1998, sua obra *Brain Slicer Promotional* (FIGURA 46), que concretamente consistia em sacolas plásticas estampadas manualmente em serigrafia com textos e imagem.



Fig46: Juliana Morgado, *BrainSlicerPromotional*, 1998, serigrafia sobre plástico. Fonte: MORGADO, 2020.

O conteúdo das estampas daquela obra era um produto de ficção: um objeto similar a um utensílio doméstico que serviria para fatiar cérebros e que custaria somente um dólar. Conforme entendo, *BrainSlicer* tem o sentido de expressar como o “consumo” de arte pode desestruturar certezas cristalizadas no pensamento humano: “fazendo em pedaços o cérebro”. O tipo de sacola escolhida por Morgado para sua obra era uma embalagem bem comum, dessas que ficam disponíveis nas feiras e nos mercados, na seção de hortifrutigranjeiro. A primeira versão das sacolas *BrainSlicer* (FIGURA 46) não podia ser destacada ou levada pelos visitantes das exposições, uma vez que, diferente das sacolas das lojas, era impressa em uma pequena tiragem¹²⁷. De alguma maneira, era uma “obra de parede”, impressa manualmente, sobre um suporte inusual.

Posteriormente, Morgado cria também as *Caixas BrainSlicer* (FIGURA 47), feitas em papelão e serigrafia, dando ideia de que poderiam conter o seu produto fictício produzido em escala comercial.

¹²⁷ Quantidade de exemplares impressos a partir de uma mesma matriz na reprodução de uma imagem técnica.

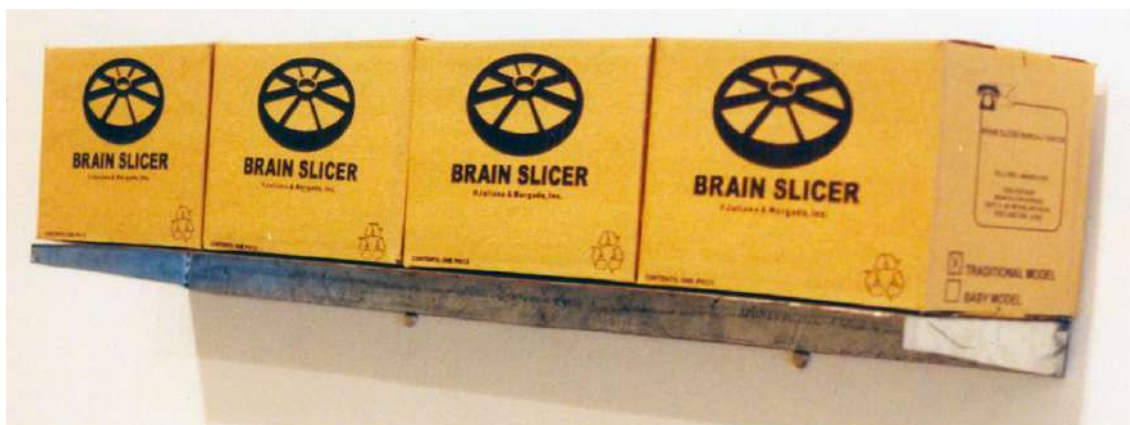


Fig47: Juliana Morgado, *Caixas BrainSlicer*, 2000, serigrafia sobre papelão. Fonte: MORGADO, 2020.

As enxergo como aparentemente semelhantes às *Brillo Boxes* (1964) de Andy Warhol (1928-1987): afinal, nos dois casos, o que é apresentado são caixas de produtos, coisas que poderiam estar nas prateleiras de uma loja. Warhol reproduz, no entanto, um produto já existente, que era vendido nos supermercados. *Brillo Boxes* é uma obra original, enquadrada na *Pop Art* e, como tal, desloca imagens da cultura popular para o interior da criação artística. Warhol fazia “pinturas” em *silkscreen* antes delas, mas quando parte ele para as *Brillo Boxes*, reproduz caixas de esponjas de limpeza da marca Brillo para gerar no espectador um “nó visual”. Era um *ready-made fake*, a apropriação de uma aparência. Isso porque suas reproduções foram feitas em madeira pintada e impressas em serigrafia. As caixas verdadeiras eram de papelão impresso em flexografia.

Para além de *BrainSlicer* (caixas e sacolas) conterem uma provocação ao espectador de natureza muito diversa das *Brillo Boxes*, outras diferenças aparecem na sequência do processo criativo de Morgado. Um deles está na vontade de Morgado decolocar sua obra em *circulação real* (fora do circuito institucional das galerias e museus), como fez Cildo Meireles (1948)¹²⁸. Outra diferença surge quando Morgado deixa de imprimir suas imagens e opta por acionar o maquinário industrial da flexografia para elevar a tiragem de sua obra a quantidades inviáveis para uma oficina de serigrafia. Neste ponto, *BrainSlicer* deixa de ser um “obra de parede” (ou de galeria) e é levada para uma feira de rua. Sua nova versão (FIGURAS 48 e 49) foi distribuída para os vendedores da feira livre e levada para casa por seus clientes.

¹²⁸ Meireles o fez com a série de obras chamada *Inserções em Circuitos Ideológicos*, da qual fazem parte o *Projeto Coca-Cola* (1970) e *Quem Matou Herzog?* (1975), por exemplo.



Fig48: Juliana Morgado, sacolas *BrainSlicer* com vendedor na feira livre de Porto Alegre, 2002, na 3ª Bienal do Mercosul, Rio Grande do Sul. Foto: Diego Vara. Fonte: MORGADO, 2020.

Fig49: Juliana Morgado, sacolas *BrainSlicer* com uma cliente da feira livre de Porto Alegre, 2002, na 3ª Bienal do Mercosul, Rio Grande do Sul. Foto: Diego Vara. Fonte: MORGADO, 2020.

Trago, por último, para finalizar a busca por antecedentes para as *matrizes cilíndricas*, algumas obras da artista contemporânea mexicana Betsabeé Romero (1963). Ela entra em nosso escopo com suas impressões e objetos criados com pneus de automóveis. Diferentemente da obra que mostramos de Rauschenberg (FIGURA 44, p. 54), Romero não só imprime o pneu de um carro, mas o entalha e grava neles símbolos, imagens e temas tradicionais da cultura de seu país. A instalação *RedLine* (FIGURA 50) mostra isso.



Fig50: Betsabeé Romero, *RedLine*, 2017, Instalação de quatro pneus, gravados, com folha de ouro impressa em renda. Fonte: <https://www.betsabeeromero.com/latin-america-endless-transformatio>.

Em *Redline*, a artista dispõe, em uma sala, longas tiras de um suporte bordado impresso por seus pneus/matrizes. As tiras descem desde o encontro da parede de fundo com o teto até o chão, apontando para a porta do espaço expositivo. Sobre as tiras estampadas são exibidos os pneus a partir dos quais suas estampas formam impressas. Notamos aí um

interesse em expor não somente o suporte impresso, mas também as matrizes, do mesmo modo que Fabro, em *Sisyphus* (FIGURA 39, pág. 55). O interesse de Romero por expor suas matrizes acaba por gerar configurações visuais que se valem delas como material para outras obras, chegando a perder de vista a possibilidade da impressão. Como em sua *Espiral Sin Fin* (FIGURA 51), obra esta que surge da ação de cortar e unir cinco pneumáticos para formar uma só espiral.



Fig51: Betsabé Romero, *Espiral sin fin*, 2008 (85 x 65 x 200 cm) instalação de quatro pneus gravados e unidos.
Fonte: https://circuloa.com/urban-ouroboros-entrevista-con-betsabee-romero-por-rocio-cardenas-pacheco/#_ftnref2.

Concluo assim a *pesquisa de antecedentes* para as *matrizes cilíndricas* com algumas considerações. A primeira delas é que as obras de Betsabé Romero (FIGURAS 50 e 51, pág. 59) possuem datação posterior aos eventos que chamei de “alargamento da mídia gravada”, datados de 2007, mas que a artista mexicana possui obras semelhantes mais antigas, do ano 2004, publicadas em seu *website*. Outra consideração sobre a obra *Espiral Sin Fin* (FIGURA 51, pág. 59) é que ela não imprime e nem é um cilindro – e escapa ao escopo estipulado –, sua inclusão tem por objetivo acrescentar que a experiência com a *matriz cilíndrica* pode conduzir o artista para outras searas. Que as obras *BrainSlicerPromotional* (FIGURA 46, pág. 56) e *Caixas BrainSlicer* (FIGURA 47, pág. 57) de Juliana Morgado tampouco tangenciam a *definição operacional* investigada, elas estão ali para ilustrar como o processo criativo pode demandar de um artista o uso das *matrizes cilíndricas*.

1.3. ALARGAMENTO TÉCNICO, CONCEITUAL E IMAGINATIVO.

Concluída a *pesquisa de antecedentes*, se faz possível a constatação do que chamarei de “alargamento técnico, conceitual e imaginativo” da xilogravura. Consiste na combinação e no uso simultâneo da *imbricação da imagem* e do uso da *matriz cilíndrica*, ou seja, criar

imagens que se enquadrem nas duas definições simultaneamente. Quando digo “da xilogravura” é porque foi trabalhando com esta técnica que cheguei às imagens nas quais identifiquei o suposto alargamento. A hipótese é sustentada pelo fato de não ter encontrado – até o momento – nenhum antecedente que combinasse ambas as definições operacionais. O termo alargamento, usando como figura de linguagem, refere-se ao efeito de tornar algo mais amplo, está ligado à ideia de expansão e ampliação, ao uso com a ideia de acréscimo de possibilidades formais para uma linguagem tradicional e vastamente difundida. Para o caso específico que acabo de apresentar, posso aplicar também o termo inovação, que se refere à criação de novidades ou melhorias significativas para algo existente ou, ainda, criar algo novo, ou modificar algo existente para gerar valor e resolver problemas. Dito isso, partirei para a apresentação das possibilidades encontradas.

Em uma definição rápida, trata-se de tirar proveito do formato cilíndrico da matriz para produzir uma figura que possa ter uma extensão maior do que sua área de impressão. Área de impressão corresponde, neste caso, à marca deixada por um objeto cilíndrico sobre um suporte quando ele é rolado até cumprir uma revolução (volta) completa. Isso pode ser mais bem compreendido em observação à ilustração abaixo (FIGURA 52), que mostra uma das xilogravuras nas quais enxergo o atributo que tento explicar.

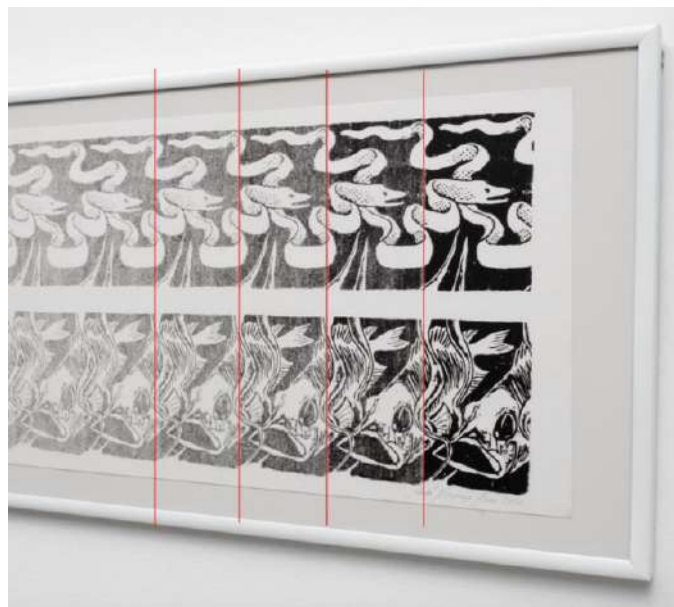


Fig52: André Magnago. Xilogravura *Aparição* (detalhe) com a indicação da extensão da área de impressão. Fonte: ilustração do autor, 2024.

As linhas vermelhas aplicadas sobre a fotografia da xilogravura *Aparição* indicam o limite entre cada volta que a matriz completa ao transferir a tinta ao suporte, ou seja, indica sua área de impressão. Na estampa, o que aparece é o alongamento das figuras para além deste limite. Este recurso é possível porque a área de impressão da *matriz cilíndrica* possui

somente duas margens físicas, diferentemente da prancha de madeira tradicionalmente utilizada na xilogravura, que possui quatro margens físicas. Chamo de margem física a borda da superfície entalhável da matriz: a fronteira para além da qual já não há mais madeira, conforme demonstrado na ilustração a seguir (FIGURA 53).

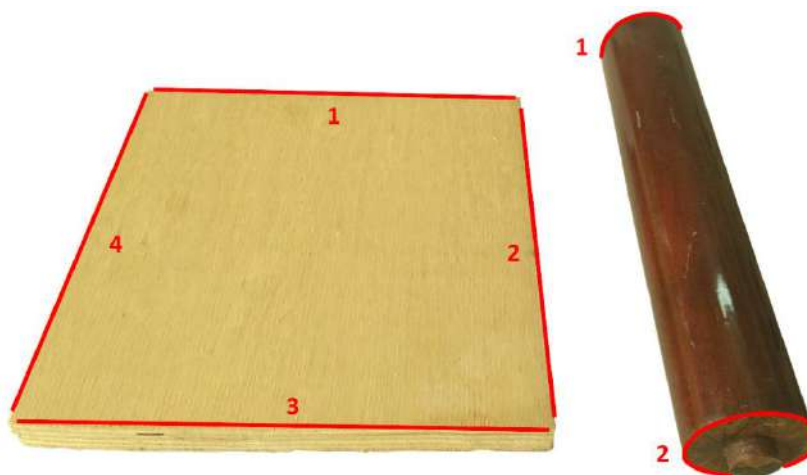


Fig53: Matrizes, planar e cilíndrica, suas margens físicas. Fonte: ilustração do autor, 2024.

Assim, as figuras são desenhadas e gravadas dando voltas ao redor da matriz. Quando desenho uma figura entorno de um objeto cilíndrico e extrapolo o limite de sua área de impressão, preciso tomar o cuidado de não cobrir os gestos que registrei nas voltas anteriores. Este cuidado é uma técnica de *imbricação da imagem* que desenvolvi para a *matriz cilíndrica*. Com ele consigo fazer com que as figuras se alonguem e avancem pela superfície do cilindro que ainda não está ocupada pela parte que já desenhei delas mesmas. O que se pode ver melhor na faixa superior (FIGURA 52, pág. 61) na qual um “muçum” (*Synbranchus marmoratus*) passa sobre o próprio corpo (na matriz) o qual é outro “muçum” (na impressão) para alcançar a extensão equivalente a três vezes à área de impressão da matriz.

Quanto à *imbricação da imagem* e o *alargamento* da mídia da xilo: o que mostrei sobre este assunto na *pesquisa de antecedentes* atesta uma diversidade muito grande de manifestações na qual me deparo com a impossibilidade de criar classificações em conjuntos temáticos porque elas seriam hiper-abrangentes e confusas.

Quanto às *matrizes cilíndricas* e o *alargamento* da mídia da xilogravada: parece-me possível propor uma classificação em três conjuntos. Nos exemplos do primeiro conjunto, fica bem visível o ponto no qual as figuras impressas começam a se repetir, obedecendo aos limites da área de impressão da matriz, como é o caso da peça neobabilônica (FIGURA 34, pág. 48) e do trabalho do Luciano Fabro (FIGURA 45, pág. 55), por exemplo. Nas imagens do segundo tipo a marca deixada sobre o suporte é como uma tira de aparência ininterrupta,

um padrão que repete seus grafismos e que não nos permite ver com facilidade os limites da área de impressão: é o caso do carimbo de pintura corporal Ramkokamekrá-Canela (FIGURA 36, pág. 50) e das obras de Romero (FIGURAS 50, pág. 59) e Rauschenberg (FIGURA 44, pág. 54). O terceiro tipo é o objeto de nossa pesquisa: apresenta figuras que se imbricam ao redor da matriz para além dos limites da área de impressão do cilindro/matriz, como na xilogravura *Aparição* (FIGURA 52, pág. 61).

Quanto à *pesquisa de antecedentes* e o *alargamento* da mídia da xilogravada: não há em meu esforço a pretensão de traçar uma árvore genealógica elaborada para minhas imagens à maneira de uma crítica historicista. Não há, tampouco, a proposição de uma ruptura à maneira pós-moderna – seja com a gravura, seja com qualquer outra linguagem tradicional. Por isso, não utilizo o termo *Campo Ampliado* e sigo sem a prestidigitação de construir minhas genealogias, mas considero um arcabouço abrangente de antecedentes em termos, sim, de milênios e não de décadas – como que parafraseando Rosalind Krauss.¹²⁹

2. UM ACASO NA IMPRESSÃO XILOGRÁFICA

O segundo capítulo se inicia com o relato sobre a gênese do já apresentado “alargamento da mídia da xilogravura” que hipoteticamente está ligado a um *acaso* ocorrido no interior do processo criativo que conduzo. Um incidente que forneceu para aquele processo um elemento novo: a *matriz cilíndrica*. Tal recurso era considerado alternativo, incomum e pouco explorado no âmbito das aulas do ateliê universitário, contudo, me conduziu a tal abertura de novas possibilidades, enquanto me permiti dispendir tempo (três semestres) em contato com aquela experiência. Assim, o relato se deterá na contextualização do *acaso*–vivido no primeiro semestre de 2006 – e no levantamento e análise dos artefatos gerados a partir dele até o primeiro semestre de 2007.

O subcapítulo *O Sujeito da Experiência* começa com uma rápida consulta a textos atuais do campo da história das ciências para obter uma amostragem de como aquela disciplina lida com os relatos de descobertas da humanidade que se deram ao acaso. Os textos que consultei analisavam acontecimentos distantes no tempo, por vezes fragmentos, e estavam pouco interessados nos aspectos psicológicos da biografia dos inventores. A compreensão de sujeito daqueles artigos parece considerar um modelo moderno cartesiano/iluminista (pré-freudianos); que identifica o sujeito com o eu, uma inteligência responsável por todo seu fazer; do qual está imbuído no método discursivo, até hoje.

¹²⁹ “O crítico/historiador, através de uma prestidigitação mais abrangente, passou a construir suas genealogias em termos de milênios e não de décadas (KRAUSS, 1985, p. 130).”

A partir do exposto, deparo-me com que aquela concepção de sujeito necessariamente deformaria meu objeto de interesse porque lhe daria aspectos muito diferentes do que como o percebo. Por isso, vou à busca de outra concepção mais adequada e recorro a pesquisadores da área da filosofia que, nos últimos dez anos, vêm discutindo a crítica empreendida por Nietzsche àquele sujeito moderno que se valia de uma razão pragmática. Alguns dos autores consultados acabam por delinear uma ideia de sujeito a partir das críticas de Nietzsche. Por fim, fico convencido de que esta definição de sujeito oferecida pelo esforço daqueles autores seria a mais adequada para a presente dissertação. Destaco entre as vantagens que terei ao adotá-la: poder pensar em um sujeito múltiplo em cujas ações há a participação de componentes inconscientes; situado fora da condição causalidade; que se fala por meio de um relato autogenealógico; e que admite o aspecto ficcional de sua fala.

Em seguida, analiso as dissemelhanças que o fato não programado trouxe para o processo previsível (projetual) que eu havia fixado e percebo que contradições internas são estabelecidas a partir deste fenômeno. Em concordância com o modelo de *sujeito* encontrado no subcapítulo anterior, busco elucidar a hipótese na qual tal fato não programado poderia ser relacionado ao conceito freudiano de *ato falho*. Disso deriva o entendimento de que as diferenças comentadas não eram somente dissemelhanças, mas alternância entre elaborações estéticas formais, casuais e antagônicas que confluem para um sistema de oposições conceituais. Ao final, chego à especulação de que tais diferenças poderiam ter sido geradas por interferência de uma “expectativa inconsciente e vigilante” que aguardava por oportunidades para dar continuidade a um procedimento que já vinha sendo desenvolvido.

2.1. DESCOBERTA/EXTRAVASAMENTO E ASSIMILAÇÃO

Ainda em meu contato inicial com a gravura, no primeiro semestre de 2006, almejava aprender o que me parecia essencial: a xilogravura tradicional - aquela que carimba em preto o papel branco, que faz proliferar imagens técnicas pelo mundo. Gostaria de aprendê-la da maneira que Michael Wolgemut (1434-1519) ensinou a Albrecht Dürer (1471-1528)¹³⁰ e que, conforme me parecia, ainda era praticada por Mestre Dila (1937-1919). A escolha pela gravura em tábuas se deu porque ela podia ser feita sem a aquisição de materiais caros ou muito específicos, podia ser praticada sem uma oficina gráfica, inclusive, e diferentemente de outras técnicas que me foram mostradas na minha primeira aula, como: gravura em linóleo, clichéria, as técnicas de calcogravura, litografia, serigrafia, entre outras.

¹³⁰ É do conhecimento geral a relação mestre/aprendiz de Wolgemut e Dürer

Fervilhava em minha mente um panteão de mestres gravadores que eu acabara de conhecer nos *slides* selecionados e projetados pelo professor na parede do ateliê¹³¹ da universidade. Alguns deles eu nunca havia escutado falar, como: Oswaldo Goeldi (1895-1961), Lívio Abramo (1903-1992), Fayga Ostrower, Marcelo Grassmann (1925-2013), Dionísio del Santo (1925-1999), Rubem Grilo (1946). Outros nomes já figuravam em livros e nas aulas de história da arte como pintores: Andrea Mantegna (1431-1506), Rembrandt (1606-1669), Goya, Camille Corot (1796-1875) com o *cliché verre*, Paul Gauguin (1848-1903), Edvard Munch (1863-1944), Pablo Picasso (1881-1973), Iberê Camargo (1914-1994), por exemplo.

Minha cabeça era jovem e não entendia o porquê de algo tão grandioso estar sendo ocultado nas disciplinas teóricas. Parecia-me óbvio que algo não estava certo. Nascia assim uma desconfiança de minha parte em relação à História da Arte e à Teoria da Arte que me acompanhou por mais de uma década. Era como se, juntas, elas fossem as validadoras do circuito contemporâneo, que, aos meus olhos de estudante, se constituía, em sua maior fatia, de trabalhos insípidos e tecnicamente precários. É fundamental que fique muito evidente que a exposição de ideias pessoais da juventude em relação ao gosto tenha, no interior deste relato, a simples função de ilustrar uma situação com mais nuances. O fato era que, de imediato, com as descobertas da aula inaugural de gravura, nascia em mim um engajamento duradouro com a *gravura de arte* ou *gravura original*¹³². Este engajamento, em seu início, tinha como pressuposto produtivo materializar trabalhos que se distanciassem da aparência das coisas que estavam em cartaz como arte contemporânea.

Pelos motivos expostos acima, tomei deliberadamente como projeto pessoal adquirir tábuas de madeira como matrizes e goivas como ferramentas. No entanto, minha decisão, de certo modo, não seguia a sugestão dada pelo professor. O Dr. Fernando Gómez Alvarez estimulava seus alunos a experimentarem materiais alternativos. Fazia sentido não ficar afobado para aprender xilogravura, pois havia na grade curricular do Curso de Artes Plásticas uma disciplina optativa específica destinada a isso. Dizia-nos o professor Fernando: “É possível fazer gravura com qualquer material pelo qual sintam empatia”. O que fazia especial sentido, uma vez que começávamos o semestre trabalhando a *gravura em relevo*.

“Utilizamos o conceito de gravura em relevo, mais abrangente que a xilogravura, para nos referirmos à gravura subtrativa realizada por entalhe, perfuração, abrasão, queima ou corte sobre uma superfície plana na qual, o que é entalhado resulta na cor branca – no caso, a cor do papel – e o que fica em relevo recebe a tinta. A mesma denominação de gravura em relevo serve

¹³¹ LabGrav, sala 05, Cemuni II, CAR/UFES.

¹³² “Concebida, realizada e impressa pelo próprio artista ou sob a sua supervisão (ALVAREZ, 2017, p. 18).”

para designar a gravura aditiva, na qual são colados elementos, formas, materiais, etc. sobre uma superfície plana, visando a criar uma riqueza de texturas que não ultrapassem uma altura superior a 3 ou 4 mm com relação ao plano onde estão coladas. A aparência final da matriz é uma colagem que sugere um trabalho de marquetaria, no qual a tinta é aplicada sobre os relevos, enquanto os baixos-relevos permanecem na cor branca.¹³³

Apesar disso, minha pertinácia era mantida: eu rechaçava as experiências dos alunos da turma anterior, que podiam ser observadas nos varais que atravessavam o ateliê de impressão de um lado a outro sobre nossas cabeças. Rechaçava-os por não reconhecer em tais experiências o desejo de um apuro técnico elevado. Acredito que era – e ainda é – uma característica minha a inclinação ao *status* de artífice. Desde a escola, na minha infância e na adolescência, em tudo que dizia respeito ao desenho, fui o típico aluno aplicado. No curso de graduação em Artes da UFES, preenchia a grafite os exercícios de escala de valores tonais propostos pelo professor Dr. Lincoln Guimarães Dias, nas disciplinas introdutórias de desenho. Naquelas aulas, os lápis precisavam estar perfeitamente apontados, com pontas longas, para se converterem em ferramentas precisas. No trabalho de carteira assinada, dos quinze aos vinte e três anos, na peixaria dos meus pais, tinha o cuidado de manter sempre as facas bem afiadas, tinha orgulho da perícia de executar à perfeição os cortes e filés. Penso que, talvez por isso, me identificava com o virtuosismo que via nas obras dos artistas dos slides do prof. Fernando; e não me interessava pelos resultados obtidos por seus alunos ou por grande parte do que circulava como arte contemporânea.

Sendo assim, a única coisa que poderia me desviar do projeto pessoal que escolhi para o curso de gravura, e que de fato me desviou, foi ter sido afligido por um esquecimento. Nossos encontros no LabGrav eram semanais e, de uma semana para a outra, nem me ocorreu ir em busca dos materiais de que precisava: um esquecimento total, um apagamento. Foi somente poucos minutos antes de sair de casa para a segunda aula que me dei conta do meu despreparo. Houve ainda uma última tentativa de encontrar tacos de madeira, refugos de tábuas e ferramentas enferrujadas no sótão da casa onde eu vivia. Lugar que só podia ser acessado movendo, erguendo e posicionando uma escada alta, empoeirada e pesada. Jurava que lá haveria alguma coisa desta natureza: mas não encontrei nada. Vendo o que intencionava se inviabilizar, coloquei na mochila um estilete destes de apontar lápis – a única ferramenta cortante que encontrei na ocasião – e me dirigi para o carro, para partir assim mesmo.

Antes de pisar na rua, encontrei junto ao lixo doméstico da minha casa uma vassoura danificada que preservava sua haste de madeira intacta. De imediato, como se fosse algo

¹³³ ALVAREZ, 2017, p. 18

óbvio, levei o bastão de madeira dela comigo, pois me ocorreu que eu poderia dividi-la em seções menores, desenhar nelas, entalhá-las, entintá-las e rolá-las sobre o papel: obtendo assim impressões contínuas. Chamo atenção aqui para o acontecido, pois, neste encontro sucedido ao acaso, surge uma nova ideia e o projeto anterior é deixado de lado. No momento exato em que encontro aquele material alternativo (cabo de vassoura), brota em minha mente um protótipo de matriz cilíndrica já acabada. Assim, ocorre a substituição de uma intensão pertinaz a despeito de minha obstinação, movendo-me, de um salto, do interesse pelo tradicional para uma abertura ao experimental.

Disponibilizo a seguir uma fotografia das matrizes¹³⁴ que produzi entre os semestres 2006/1 e 2007/1 (FIGURA 54) – peças realizadas em madeira (três delas com adição de plástico), entalhadas com estiletes, com tamanhos variando entre 21,5 cm e 55 cm e que podiam ser impressas sem o uso da prensa ou da colher-de-pau.



Fig54: André Magnago. Matrizes cilíndricas, 2006-2007 (entre 21,5 cm e 55 cm) madeira, plástico e tinta tipográfica.
Fonte: coleção do autor.

Os afunilamentos que vemos nas extremidades dessas matrizes servem para delimitar a largura da faixa que será impressa, restringindo a área imprimível à porção central. Segurando-as pelas extremidades, é possível também transportá-las sem tocar a tinta com as mãos, e entintá-la com facilidade, como mostra a seguinte imagem (FIGURA 55).

¹³⁴ A exceção de uma, doada para a coleção do ateliê de gravura – mapotecas da sala 5 do DAV/CAR/UFES.



Fig55: Entintagem da matriz cilíndrica. Fonte: https://www.youtube.com/live/ZfmTHF_RMmg.

Quando já posicionadas sobre o suporte definitivo, as imprímia manualmente, apoiando as mãos espalmadas naquelas mesmas extremidades, uma de cada lado, e, em seguida, as pressionava. Para criar uma impressão contínua, a pressão exercida sobre a matriz deve empurrá-la simultaneamente para baixo e para frente, fazendo-a rolar sobre o suporte definitivo. Para as impressões alcançarem até seis revoluções da matriz sobre o suporte, pode-se utilizar os antebraços, para além da extensão das palmas das mãos, evitando assim interrupções e erros de impressão. É possível valer-se do peso dos ombros, ao inclinar-se sobre a mesa de impressão e avançar com as mãos paralelas (FIGURA 56).



Fig56: Impressão da matriz cilíndrica. Fonte: https://www.youtube.com/live/ZfmTHF_RMmg.

Nos objetos mostrados na imagem (FIGURA 54, pág. 67), é possível notar que dois tipos de materiais foram utilizados. Em onze peças, somente a madeira é empregada e em

outras três são adicionados pedaços de tubo de PVC¹³⁵. Aquelas inserções de frações de canos d'água de diferentes bitolas somavam à pesquisa de aula alguns outros resultados. Por exemplo, o aumento da extensão linear de cada volta da mancha impressa sobre o suporte: o que ocorria pelo fato das bitolas dos tubos utilizados serem superiores ao diâmetro¹³⁶ dos cilindros de madeira padronizados (cabos de vassoura) nos quais foram acoplados. Para a matriz cilíndrica, a extensão linear de cada volta completa sobre o suporte corresponde ao perímetro¹³⁷ da circunferência do cilindro utilizado, que sempre é proporcional a seu diâmetro. O uso do PVC proporciona ainda a criação de detalhes diferenciados porque, quando comparado à madeira, apresenta uma resistência diferente ao corte. Ele também recebe e transfere a tinta de maneira diferente da madeira: sua superfície não é porosa, não absorve a tinta – o que faz com que ela se descarregue mais rapidamente. Contudo, não me deterei a estas experiências porque elas não tangenciam o nosso objeto.

A experiência que quero colocar em evidência deste ponto em diante só pode ser vista nas impressões de cada uma das matrizes mostradas (FIGURA 54, pág. 67); ela diz respeito ao desenvolvimento gradual da técnica da *imbricação da imagem* ao redor da *matriz cilíndrica*. Diferentemente do *acaso* que me levou a trabalhar com as *matrizes cilíndricas*, tal técnica surgiu no traquejo com o desenho, tendo que pensá-lo na passagem da superfície plana (do costumeiro papel) para a superfície curva do bastão de madeira. Desde o presente, revisitando aquelas matrizes, entendo-as como tentativas consecutivas. Ou seja, são tentativas de expansão de possibilidades que sempre levaram em conta os *avanços* que eram obtidos nas matrizes anteriores. Para dar visibilidade ao caminho percorrido durante tal experiência, optarei por classificar seus “resultados” em *cinco tipos diferentes de elaboração de desenhos para as matrizes cilíndricas*.

No mesmo dia do encontro *ao acaso* com o cabo de vassoura, crio meu primeiro artefato cilíndrico de impressão e, com ele, surge *o primeiro tipo de elaboração de desenhos para as matrizes cilíndricas*. A questão do desenho neste primeiro experimento foi resolvida diretamente: tracei uma figura a lápis sobre a madeira roliça e comecei a entalhá-la com estilete. Como não havia me preparado, também não havia um esboço prévio, desenhei o que me ocorreu no momento. O estilete era inicialmente uma ferramenta improvisada, mas que persistiu na confecção de todas as matrizes mostradas (FIGURA 54, p. 67), uma vez que as goivas próprias para a xilogravura não foram eficazes para este serviço. Tal solução direta me

¹³⁵ Sigla para policloreto de vinila.

¹³⁶ Na geometria: qualquer corda que passa pelo centro de uma circunferência.

¹³⁷ Na geometria: a linha que forma o contorno de uma figura, traçada num plano ou numa superfície.

faz imaginar com semelhanças processuais com o *gesto ancestral* da gravação do *Oso de Ishango* (FIGURA 33, p. 48). A intervenção direta está relacionada ao desconhecimento em relação à técnica; até a aula inaugural, não fazia ideia de como eram impressos os jornais e revistas, e pensava que as xilogravuras dos livros eram desenhos feitos a nanquim. A estampa de título *O caminho* (FIGURA 57) foi minha primeira gravura.

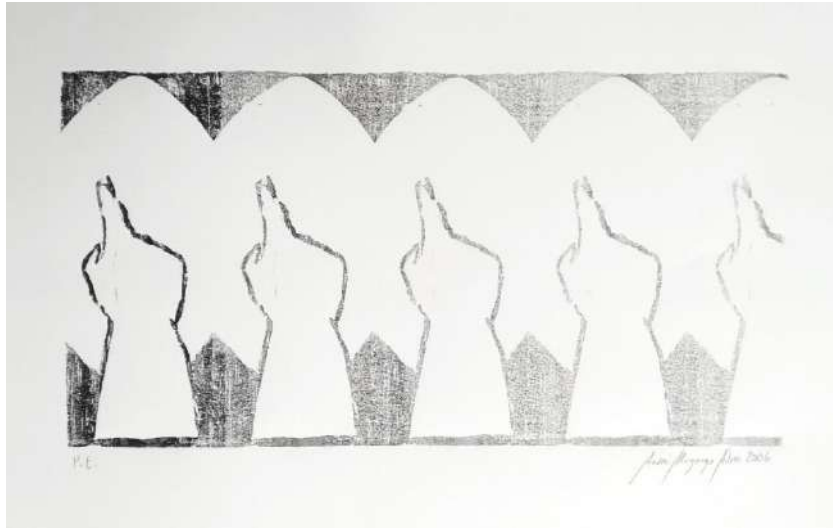


Fig57: André Magnago. *O Caminho*, 2006 (17 x 33 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.

A criação da imagem no *segundo tipo de elaboração de desenhos para as matrizes cilíndricas* valia-se de um estudo prévio sobre. Tal esboço, quando concluído, era enrolado ao redor do cilindro, preso com fita crepe, e decalcado sobre a matriz com auxílio de papel-carbono. Por conta disso, eles deveriam ser feitos em pedaços de papel com as exatas dimensões da área de impressão da matriz. As dimensões da área de impressão correspondem ao perímetro da matriz pelo comprimento de sua seção central imprimível – diferentemente das matrizes convencionais retangulares, para as quais bastaria medir a altura e a largura da placa. Naquela época, tomei inicialmente o perímetro como a largura, nos esboços, o que resultou em outras cinco impressões de orientação horizontal que mostrarei a seguir (FIGURAS: 58, 59, 60, 61e62).



Fig 58: André Magnago. *Pick Your King #1*, 2006 (15 x 35,5 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.



Fig 59: André Magnago. *Pick Your King #2*, 2006 (14 x 32,5 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.

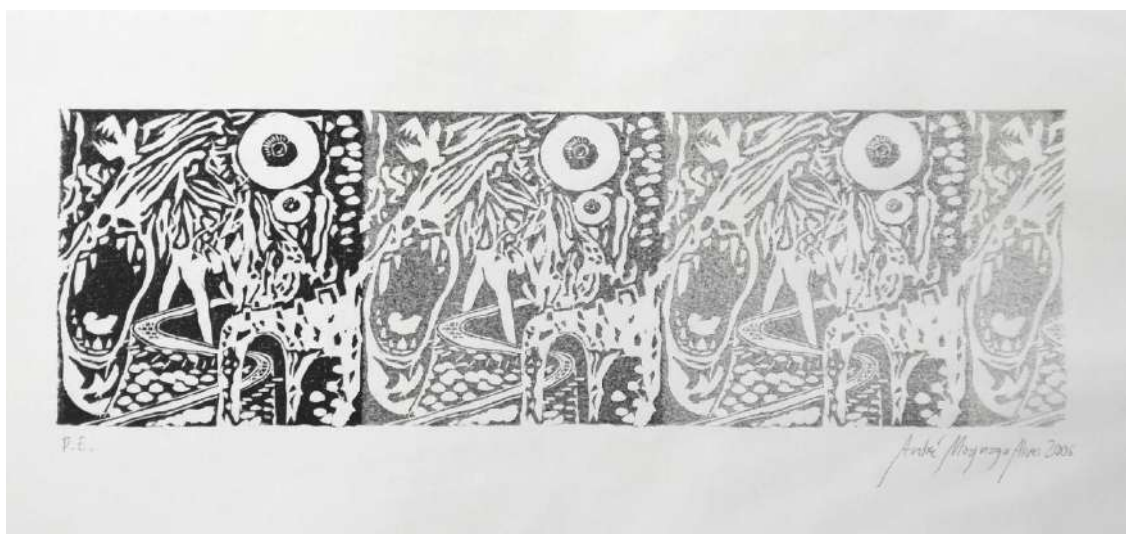


Fig60: André Magnago. *Arise*, 2006 (10,5 x 30,5 cm) gravura em plástico. Fonte: coleção do autor.



Fig61: André Magnago. *Beneath the Remains*, 2006 (7 x 34 cm) gravura em plástico. Fonte: coleção do autor.



Fig62: André Magnago. *Modigliani*, 2006 (14 x 32,5 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.

Em *Pick your king #1* (FIGURA 58), começo uma breve sequência de trabalhos nos quais lancei mão da apropriação/citação de imagens de discos de bandas de *rock'n'roll* (FIGURAS 58, 59, 60, 61), um retrato pintado por Amadeo Modigliani (FIGURA 62) dos livros de arte que herdei de minha mãe¹³⁸. Um fato que só me dei conta durante a presente investigação é que as capas de disco e os catálogos de arte eram impressos em prensas *offset* (FIGURAS 38 e 39, pág. 52) ou em *rotogravura* (FIGURAS 40 e 41, pág. 55), que utilizam matrizes cilíndricas. Assim, as xilogravuras que fiz conforme o *segundo tipo de elaboração de desenhos para as matrizes cilíndricas* devolviam aquelas imagens para os cilindros, ainda que de maneira não intencional.

A gravura que mostrada a seguir (FIGURA: 63) também é uma *elaboração de segundo tipo*, também se apropria de uma imagem cotidiana (uma cédula de cinquenta Reais), mas com a diferença de gerar uma configuração planar de orientação vertical. Tal inversão na

¹³⁸ Minha mãe se formou em Artes na UFES quando eu era um bebê, parte de seus livros e materiais artísticos ficaram para mim.

orientação se dá porque nela o perímetro da circunferência da *matriz cilíndrica* deixa de corresponder à largura do papel de esboço e passa a ser tomado com a altura.



Fig63: André Magnago. *Dinheiro*, 2006 (32,5 x 13,5 cm) gravura em plástico. Fonte: coleção do autor.

Ao nível de curiosidade, sem me desviar muito, adiciono que *Arise* (FIGURA 60), *Beneath The Remains* (FIGURA 61, pág. 71) e *Dinheiro* (FIGURA 63, pág. 72) foram geradas pelas matrizes que entalhei em plástico PVC.

Na medida em que as *elaborações de segundo tipo* iam se tornando familiares para mim, passei a perceber uma de suas características como um incômodo visual: aborreciam-me as *quebras* visíveis nas imagens. Havia “emendas” que faziam com que as impressões parecessem com grandes justaposições de imagens retangulares repetidas cada vez mais pálidas. Tais figuras estariam separadas por “costuras retas” que denunciavam nas impressões o formato retangular dos esboços feitos previamente em prancheta. Ou seja, os suportes estudos prévios, papéis retangulares que eram enrolados no cilindro para o decalque do desenho e que depois eram eliminados, de alguma forma, ainda eram visíveis na gravura impressa. É normal que, na *impressão contínua* feita com uma *matriz cilíndrica* sem o reabastecimento da tinta, fique visível a passagem dos limites da área de impressão da matriz. A *quebra* é, no entanto, uma passagem muito visível e indicada pelo desenho. Conforme demonstrado na ilustração abaixo (FIGURA64).



Fig64: André Magnago. A “quebra visível” e a “quebra dedutível” 2024. Fonte: ilustração do autor.

As linhas pontilhadas em vermelho da ilustração acima evidenciam as *quebras*. Intrigava-me como os formatos retangulares dos papéis dos esboços poderiam estar implícitos nas imagens das gravuras impressas, uma vez que eles serviam somente para transportar os gestos até as matrizes, antes delas serem entalhadas. O problema da *quebra visível*, mostrado no retrato que está à esquerda (FIGURA 64), ocorre devido a um corte reto no entalhe, ele cria uma “moldura” para a imagem. Pensando nisso, para suprimir aquela “moldura”, conservei um fundo para a imagem de uma matriz que criei em seguida. Contudo, preservar um negro não funcionou totalmente: livre-me da *quebra visível* e surgiu o problema da *quebra dedutível*. Como pode ser observado do lado direito da ilustração acima (FIGURA 64), o desenho e a gradação tonal do descarregamento da tinta continuam indicando um retângulo implícito.

Só depois entendo que a *quebra* era um fenômeno da *percepção visual* ou *psicologia da forma*, isso porque os traços que fiz em meus esboços já surgiam conformados a um retângulo e, por isso, o retângulo seria sempre evidenciado pelos traços conformados a ele. Aceito assim que, para o *segundo tipo de elaboração*, aquele contorno se faria sempre visível, ainda que virtualmente.

O interessante nestas formas virtuais, cujos limites completamos em nossa imaginação, é que embora não possuam existência física, possuem no entanto a realidade física de um campo. Ainda que formas virtuais, elas são ativas, articulando o espaço e qualificando-o.¹³⁹

Para além da explicação, Ostrower nos fornece ainda uma ilustração elucidativa (FIGURA 65) para este tipo de fenômeno.

¹³⁹ OSTROWER, 1995, p. 57.



Fig65: Margens Implícitas. Fonte: OSTROWER. 1995.

Assim, as margens implícitas criam um espaço “interior” que é contrastado com o “exterior”. Compreendido que se tratava de uma necessidade psíquica que induz a completar e ordenar formas, encontro em uma solução já existente e superabundante no mundo. A adotarei como o *terceiro tipo de elaboração de desenhos para as matrizes cilíndricas*. A criação de padrões de repetição elimina o incômodo da *quebra*. Tal recurso é algo similar à lógica aplicada nas figuras dos papéis de parede e das sancas¹⁴⁰, uma aproximação com o campo do *design* e da *decoração*. Aparece também *napesquisa de antecedentes* do capítulo anterior, é a mesma lógica do selo cilíndrico neobabilônico (FIGURA 34, pág. 48), do *rodillo* quimbaya (FIGURA 35, p. 48), do carimbo ramkokamekrá-canela (FIGURA 36, pág. 50) e da obra da mexicana Romero (*Redline*) (FIGURA 50, pág. 59). A seguir, duas das três¹⁴¹ *elaborações de terceiro tipo* que produzi naquele período da graduação (FIGURAS 66 e 67).

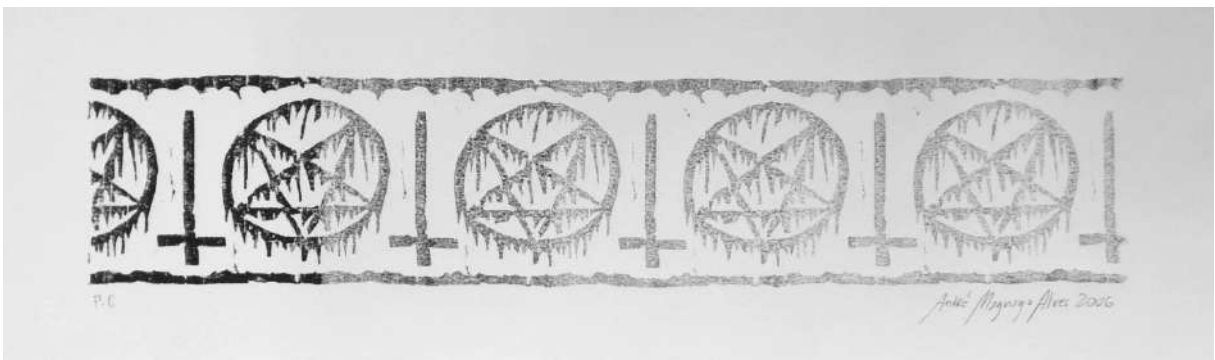


Fig66: André Magnago. *Black Metal*, 2006 (7,5 x 32 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.

¹⁴⁰ Cimalha ou tira com relevos e padrões decorativos que faz a passagem das paredes lisas para o teto, contornando-o – geralmente feita em gesso.

¹⁴¹ A terceira, doada para o DAV/CAR/UFES, tem foto publicada no livro *Gravura* (ALVARES, 2017, p. 18).

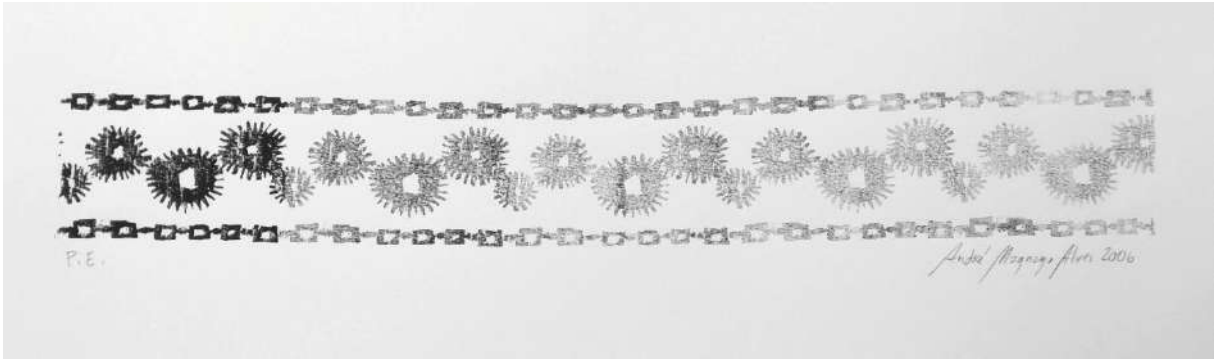


Fig67: André Magnago. *Correntes E Engrenagens*, 2006 (6 x 35 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.

Como não havia nenhum padrão de repetição que me interessasse em meu cotidiano, cesso com as apropriações e volto a desenhar outra vez. A temática dos desenhos das novas gravuras permanece por um tempo no universo imagético do *rock'n'roll*. Naquela ocasião, ainda não havia tido a oportunidade ainda de conhecer o *rapport*, uma técnica da estamperia para gerar padrões que se repetem e se encaixam perfeitamente, sem emendas visíveis ou falhas. Contudo, a matriz cilíndrica só pode se expandir em duas direções e o *rapport* em quatro, como fica flagrante no exemplo de estamperia que segue (FIGURA 68) de William Morris (1834-1896).



Fig 68: William Morris. *Snakeshead*, 1876, algodãoestampado.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morris_Snakeshead_printed_textile_1876.jpg.

A aproximação entre o processo criativo que desenvolvia com o *ornamental* hoje me leva a pensarem algumas ideias lançadas por Gombrich em seu livro *O Sentido de Ordem: Um Estudo Sobre a Psicologia da Arte Decorativa*. O autor afirma que é uma experiência estética da criação dos motivos decorativos que o homem experimenta o gosto e desenvolve o desejo pelo progresso. Para ele tal progresso é acumulado através da percepção, em um

frequente aprendizado.¹⁴² Grosso modo, tal disposição seria composta por um sistema “instintivo” de coordenadas que capacita o ser humano a situar objetos determinados no mundo para sua sobrevivência e uma postura intencional “consciente” contemplativa e reflexiva – que objetiva apreender algo daquela experiência.¹⁴³ Vejo uma analogia entre tal ideia de Gombrich e o encadeamento de problemas e soluções que vão surgindo no processo de criação que relato.

Creio que aquele desejo pelo progresso comentado por Gombrich tenha me conduzido a abandonar os padrões de repetição. Em pouco tempo, as *proposições de terceiro tipo* já não satisfaziam mais, talvez por serem comuns, talvez por uma carência minha de pesquisa por antecedentes. Não foram, porém, os padrões de repetição que levaram à *imbricação da imagem*. A *imbricação* mesma só pôde imaginar depois das experiências com o *quarto tipo de elaboração de desenhos para as matrizes cilíndricas*: uma retomada do *segundo tipo*, mas com uma modificação no formato dos papéis que utilizava para fazer os esboços. Desta maneira, é eliminada a *quebra*, como pode ser visto nas duas xilogravuras seguintes (FIGURAS 69 e 70).



Fig69: André Magnago. *Self-Portrait With Camisa do Sepultura*, 2006 (10,5 x 34 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.

¹⁴² GOMBRICH, 1980, p. 20.

¹⁴³ *Idem*, p. 16.

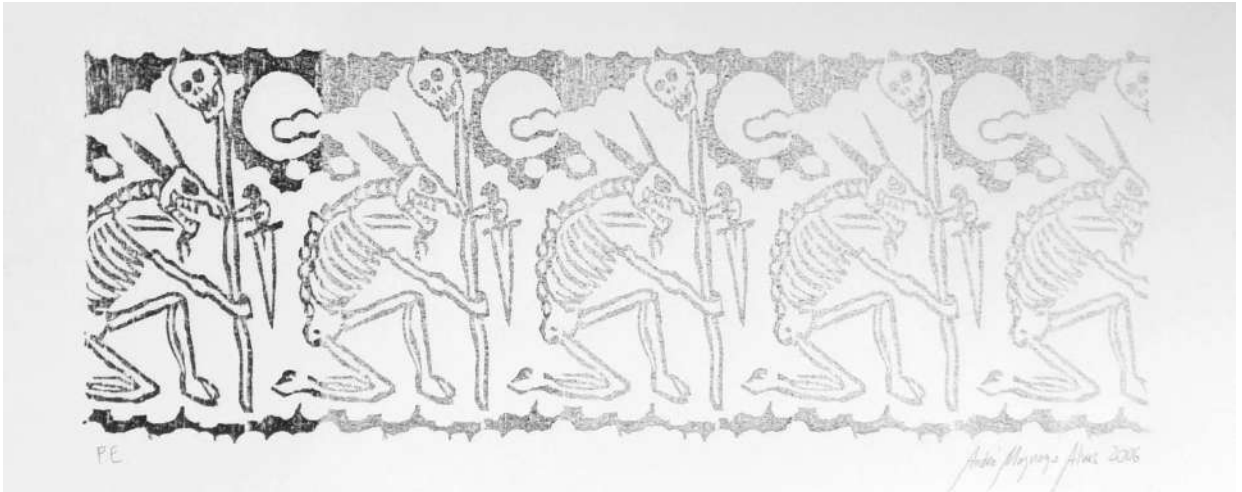


Fig70: André Magnago. *A/Cabra/Macabra/MacaBrasil/Cabô!/Faliu!*, 2006 (11,5 x 32 cm) xilogravura.
Fonte: coleção do autor.

A ideia de abandonar o formato retangular – para os papéis nos quais eram desenvolvidos os estudos prévios – só me ocorre quando penso em eliminar aquelas “costuras retas”. Para o *quarto tipo de elaborações*, o novo formato do papel se assemelharia muito mais a uma peça de quebra-cabeça que conseguisse assumir a forma do cilindro e se encaixar no encontro consigo mesma, conforme ilustrado a seguir (FIGURA 71).



Fig71: André Magnago. Quarto tipo de elaboração: esboços não regulares, 2024. Fonte: ilustração do autor.

Na ilustração acima, os novos formatos de suporte do esboço têm seus contornos indicados pelas linhas azuis; as linhas vermelhas tracejadas nos indicam a extensão linear de cada volta completada pela matriz na mancha impressa. Finalmente, fico satisfeito, desaparece a *quebra* dissimulada pela “costura sinuosa” do papel que transporta o esboço para a matriz.

Há no *quarto tipo de elaboração* uma aproximação com os métodos de *tesselação* utilizados por Escher, a *divisão regular do plano*, mais especificamente sua *translação sozinha*. Novamente, com a diferença de que *impressão contínua* em *matriz cilíndrica*

apresentar apenas duas margens físicas¹⁴⁴ e só permitir algo similar à *tesselação* em duas direções. O gravador holandês podia fazê-lo em todas as direções, por trabalhar sobre o plano, como pode ser observado na experiência *alléén verschuiving* da ilustração seguinte (FIGURA 72), obtida do catálogo de uma grande exposição deste artista, ocorrida no SESC Glória, em Vitória, que tive a oportunidade de visitar em 2014.

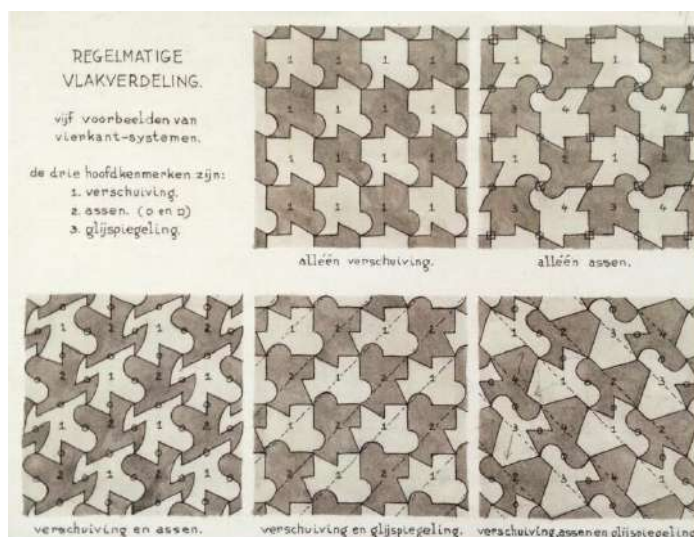


Fig72: Escher, M.C. *Divisão Regular*, cinco exemplos de sistemas baseados no retângulo. Fonte: SESC GLÓRIA, 2014.

Já havia visto algumas reproduções de obras do Escher em livros, entretanto, nos anos de 2006 e 2007, eu ainda não associava aquelas imagens com as xilos que fazia, pelo menos não conscientemente. Mas o que ficou do *quarto tipo de elaboração* foi o dado novo de que a extensão linear da figura ultrapassava a da área de impressão da matriz.

O *quinto tipo de elaboração de desenhos para as matrizes cilíndricas* é o alargamento da mídia da xilogravura anunciado anteriormente: é a criação de uma técnica de *imbricação da imagem* aplicada à *matriz cilíndrica*. Não era, contudo, exatamente o que estava tentando. Aconteceu ao radicalizar a elaboração de *quarto tipo*. Por “radicalizar” quero dizer: fazer esboços sobre papéis com recortes ainda mais sinuosos. Sobre a prancheta de desenho, comecei a pensar em recortes que escapavam à ideia da peça de quebra-cabeça: não haveria mais nem “costura reta”, nem “costura sinuosa”. Isso levou os contornos de duas das arestas do papel do esboço à vicissitude. Ele não mais se encaixava justapondo extremidades, mas se enrolava, chegando a completar voltas inteiras em torno da matriz. No ato do decalque, algumas adequações foram necessárias ao transferir a imagem para a superfície do bastão. Com tais adequações, creio que já tenho o suficiente para reconhecer o surgimento das elaborações de *quinto tipo*. O resultado: xilogravura *Construção* (FIGURA 73).

¹⁴⁴ Como explicado no primeiro capítulo e ilustrado pela figura 55, pag. 67.

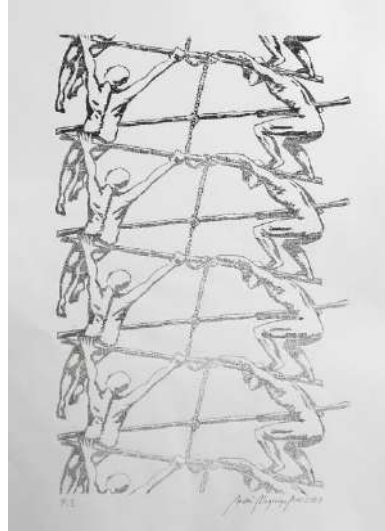


Fig73: André Magnago. *Construção*, 2007 (33,5 x 18 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.

A contingência de expandir as figurações para além da área de impressão de suas respectivas matrizes exigia desenhos mais elaborados – que fossem para além da aparência de *stickers*¹⁴⁵ – que demandaram o abando da referência *rock'n'roll*. A demanda nova era imaginar formas que contornassem o cilindro e se sobrepusessem. Lembro-me da imagem da xilogravura acima (FIGURA 73) surgindo de um devaneio que teve como gatilho a audição do disco *Construção* (1971) de Chico Buarque (1944) – o título da gravura faz alusão ao álbum. Já as formas humanas vêm dos exercícios de *croquis* de corpo humano das aulas de Desenho III, creio. O contorno do esboço da xilo *Construção* (FIGURA 73), o reconstituo na ilustração a seguir (FIGURA 74).

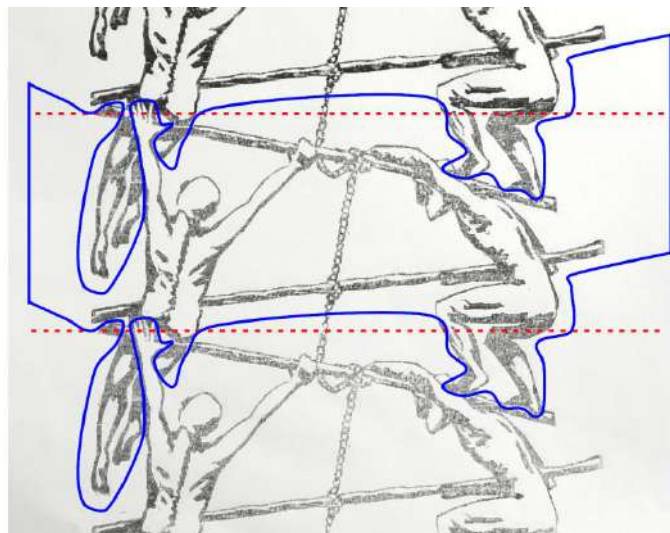


Fig74: André Magnago. Quinto tipo de elaboração: imbricação da imagem, 2024. Fonte: ilustração do autor.

Ao medir a representação humana localizada à esquerda da imagem acima, obtenho a informação de que ela supera em quase duas vezes a área de impressão da matriz – indicada

¹⁴⁵ Pequenas figuras que vêm impressas em adesivos.

pela linha pontilhada em vermelho. Foi a partir desta informação que fiz a xilogravura seguinte, intitulada *Geometria* (FIGURA 75).

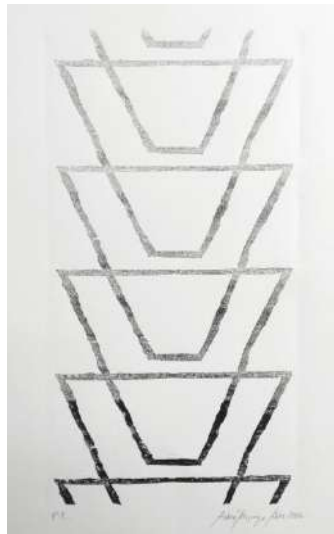


Fig75: André Magnago. *Geometria*, 2007 (33 x 14,5 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.

Penso que ela atende à necessidade de demonstrar a técnica de imbricação da imagem com mais clareza. Tal clareza é obtida com a adoção de uma forma geométrica planar no lugar da representação dotada de *narrativa*¹⁴⁶, facilitando na mensuração do avanço das figuras impressas umas sobre as outras. Antes de *Geometria* (FIGURA 75), usei pouquíssimas vezes as formas geométricas em minhas estampas. Chamo de representação dotada de *narrativa* o desenho figurativo que não se contenta com o puro aspecto formal da experiência plástica, no sentido da necessidade de “contar uma história”, uma fantasia, irrealidade ou uma ficção. Mensurando o que disse: não há no processo de criação que analiso a necessidade de *narrativa* de um pré-rafaelita, por exemplo, que ilustraram obras literárias em suas pinturas; no entanto, eu tampouco nivelaria as figuras humanas da gravura *Construção* (FIGURA 73, pág. 79) ao nível *da rosa ou dos brioches*¹⁴⁷.

Noto, inclusive, nas xilogravuras que mostrei, com exceção de *Geometria* (FIGURA 75), que, nelas, trabalhei paralelamente à questão de linguagem(gravura) e o significado das imagens que eram desenhadas, entalhadas e impressas. Afirmando isso baseado no dado de que os *tipos de elaborações de desenhos para as matrizes cilíndricas* são métodos e – como métodos – conseguiriam cumprir sua função de decalcar figuras sobre aquelas matrizes roliças independentemente dos seus temas. O que me leva a fazer outra analogia com Gombrich. No

¹⁴⁶ Recurso da literatura para o desenvolvimento (narrado) de um fato no tempo.

¹⁴⁷ Referência à conhecida frase de Georges Bataille (1897–1962): “Manet tinha nivelado a imagem do homem ao nível da rosa ou dos brioches”. Para o autor, cada quadro de Manet ainda preserva “um tema, um título, mas esse tema, esse título são insignificantes, se reduzem a um pretexto para a pintura (BATAILLE, 1955, p. 52)”.

mesmo livro¹⁴⁸, ele apresenta sua crença em um *sentido de ordem*. Uma ideia que, entre outras coisas, estipula a distinção entre a *percepção do significado* e a *percepção da ordem* – duas categorias que desempenham papel na gama das artes visuais.¹⁴⁹ O que conjeturo é a possibilidade de relacionar tal *percepção do significado* com o que chamei “representação dotada de *narrativa*”; e *percepção da ordem* com o desdobramento formal da experiência na gravura. Gombrich diz que a *percepção do significado* nunca pode ser deixada de lado, mas que para a compreensão da *decoração*¹⁵⁰ temos que nos preocupar inicialmente com a *percepção da ordem*.

Constato que ambos os projetos avançaram e que, apesar do paralelismo inicial entre *significado* e *ordem*, há uma aproximação entre as duas coisas na gravura que fiz em seguida: chamada *Bosque de uma árvore só* (FIGURA 76). Nela, a *narrativa* é retomada. Em seu título, observo que tal *narrativa* se remete ao método de imbricar figuras ao redor da matriz.



Fig76: André Magnago. *Bosque de uma árvore só*, 2007 (20,5 x 35 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.

Em 2007/1 concluo a primeira jornada de experiências com os bastões de madeira e, como mostram as imagens, o alargamento da mídia da xilogravura já havia acontecido. No entanto, naquela fase de minha formação, eu carecia de repertório teórico e conhecimento técnico para avaliar os resultados, não os percebendo como portadores de questões estéticas a serem desdobradas. Sendo assim, após imprimir *Bosque de uma árvore só* (FIGURA 76), deixo de criar novas matrizes cilíndricas por um lapso de quinze anos, o que acontece por uma série de motivos. Um deles é o interesse de aprender as técnicas tradicionais da gravura; conquistar novas perícias e competências, afinal, havia ingressado naquele ano como bolsista

¹⁴⁸ *O Sentido de Ordem: Um Estudo Sobre a Psicologia da Arte Decorativa*.

¹⁴⁹ GOMBRICH, 1980, p. 20.

¹⁵⁰ O autor define *decoração* como uma preocupação constante na produção de um designer consciente, algo que outrora havia sido estritamente do domínio do artesão (*Idem*, p. 96).

no *Programa de Incentivo à Docência*, como monitor dos ateliês de impressão. O que exigiu que me ambientasse rapidamente com a xilogravura feita em placas, com a gravura em metal, com a litografia e com a serigrafia para poder apoiar os professores nas diferentes disciplinas oferecidas pelo DAV/UFES.

Outro fato que me parece importante relatar é que em 2009 vou até Diamantina fazer uma oficina de xilogravura do Rubem Grilo, na ocasião do 41º Festival de Inverno da UFMG. Lembro-me de não ter levado na bolsa nenhuma das experiências em *matrizes cilíndricas* para mostrar para ele. Àquela altura, tais experiências não me pareciam mais importantes, as preservava acondicionadas apenas como trabalhos de sala de aula que já haviam cumprido sua função.

2.2.O ACASO E O SUJEITO DA EXPERIÊNCIA

Se pensar retrospectivamente no desdobramento plástico que apresentei no subcapítulo anterior, recordo que sua existência dependeu da ocorrência de um *acaso*: de um encontro com o bastão de madeira. Lembrarei ainda do brotamento imediato na minha mente de um protótipo de matriz cilíndrica já resolvida. Tal ocorrido cativa minha imaginação e faz nascer grande interesse de pesquisa. No entanto, ao querer empreender tal pesquisa, esbarro de saída com um obstáculo: historicamente, no meio científico, o mais indicado seria ignorar a aquele *acaso* e me apegar às soluções práticas oferecidas pelo invento dele originado. Percebo tais obstáculos lendo sobre invenções importantes que se deram *ao acaso* observadas do ponto de vista da história da ciência. Uma delas é a *Lei da Gravitação Universal*, que foi muito celebrada pela ciência durante séculos, ao passo que para o golpe da maçã que Isaac Newton (1642-1727) supostamente recebeu na cabeça foi reservado o *status* de mera curiosidade biografia¹⁵¹.

É certo, até hoje, pelo método discursivo, não há como chegar a nenhuma conclusão sobre a maneira pela qual os *acazos* ativam processos nos sujeitos que os vivenciaram. Vale lembrar que o “pai do método discursivo” também admitiu suas limitações ao lidar com o estudo das humanidades. Descartes, em seu livro *Discurso sobre o Método*, “deixa claro que,

¹⁵¹ Sabe-se que não existe uma comprovação histórica de que Newton tenha realmente tido um *incidente* com uma maçã caindo em sua cabeça. Há, contudo, um testemunho registrado por um membro da *Royal Society* e amigo de Newton chamado *Memórias da vida de Sir Isaac Newton*, escrito em 1752 e publicado apenas no século XX. O manuscrito contém relatos da visita de seu autor a Newton em 1726: “Entre outras coisas, disse-me que ele estava exatamente na mesma situação em que, muito tempo atrás, a ideia da gravitação veio à sua mente. ‘Por que uma maçã deve sempre descer verticalmente ao solo?’ pensou ele consigo mesmo, por ocasião da queda de uma maçã, enquanto estava sentado em uma atitude contemplativa (STUKELEY *apud* MARTHINS, 2006, p. 176)”.

embora o estudo das humanidades lhe desse esperança de “adquirir um conhecimento claro e seguro de tudo o que é útil à vida”, ao concluí-lo, constatou apenas a própria ignorância”.¹⁵² Cabe lembrar que o estudo das humanidades ainda estava, na época de Descartes, bastante ligado à capacidade que o homem possui de articular a linguagem: podia ser entendido como a arte de expressar a manifestação de si.

Percebo também uma postura de desconfiança por parte da ciência para as narrativas sobre descobertas que se dão *ao acaso*. Uma desconfiança que muitas vezes é justificada e embasada. Um caso ilustre se origina da narrativa que Marcus Vitruvius Pollio (80 a.C.-15 a.C.) faz a respeito do suposto *insight* sucedido a Arquimedes de Siracusa (282 a.C.-212 a.C.) quando este tentava desvendar uma fraude. Conforme o relato, estando profundamente indignado, o rei Hieron de Siracusa teria solicitado a Arquimedes que ele desse a devida atenção ao caso da suposta trapaça de um ourives – que teria retirado uma porção do ouro, necessário para a confecção de uma coroa votiva, e o substituído por prata.

Encarregado dessa tarefa especial, ele [Arquimedes] por sua vez foi para um banho, e estando na banheira, percebeu que, quando seu corpo ficou imerso, a água correu para fora dela. Daí, captando o método a ser adotado para a solução da proposição, saltou da banheira em alegria, e voltando para casa nu, gritou em voz alta que ele havia encontrado aquilo que estava procurando [...].¹⁵³

Seguem-se à tal revelação os gritos de *eureka!* – este é certamente um relato muito difundido até hoje. Vitruvius registra que, depois do *insight*, Arquimedes fabricou dois lingotes, um de ouro e outro de prata, com pesos idênticos ao da coroa supostamente fraudada. Encheu um vaso com água até a borda, mergulhou o bloco de prata e mediu a água que escoou para obter o valor do volume da prata. Repetiu a experiência com o bloco de ouro e constatou que o ouro era menos volumoso que a prata por derramar menos água. Procedeu da mesma maneira com a coroa e percebeu que, ao submergi-la, havia escoado mais água do que escorrera com o lingote de ouro, e menos do que foi derramado pela imersão da barra de prata. Assim, ele detectou a fraude.¹⁵⁴

Muito tempo depois, ao perceber dificuldades no método narrado por Vitruvius, Galileu Galilei (1564-1642) infere que Arquimedes deve ter resolvido aquele problema de outra maneira: sugerindo o uso de uma balança hidrostática. Isso porque esse método de

¹⁵² MARTON, 2001, p. 10.

¹⁵³ Tradução minha, segue o excerto original: “*Charged with this commission, he by chance went to a bath, and being in the vessel, perceived that, as his body became immersed, the water ran out the vessel. Whence, catching at the method to be adopted for the solution of the proposition, he immediately followed it up, leapt out of the vessel in joy, and returning home naked, cried out with a loud voice that he had found that of which he was in search [...].* (VITRUVIUS, 1860, p. 205).”

¹⁵⁴ *Idem, Ibidem.*

medição não pode funcionar. A diferença de volume entre uma coroa de prata e outra de ouro seria muito pequena para ser medida assim. A abertura do recipiente do experimento teria uma área razoável e o fenômeno da tensão superficial da água impossibilitaria averiguar com tamanha precisão. O que acaba por levar autores como o físico Dr. Roberto de Andrade Martins à conclusão de que o relato de Vitruvius pode causar “a impressão de que a ciência evolui por acidentes, e que Arquimedes nada mais foi do que uma pessoa esperta e excêntrica”.¹⁵⁵

Cabe lembrar, contudo, que o *acaso* sobre o qual me debruço apresenta semelhanças com a trama relatada por Vitruvius. Se Arquimedes tinha que descobrir um método capaz de revelar a má-fé do ourives para o rei Hieron, eu precisava chegar em tempo na aula do professor Fernando portando o material necessário para fazer gravuras. Os dois casos se diferem muito, no entanto, quanto à maneira como é feito o relato: Vitruvius não era contemporâneo de Arquimedes e o meu (a)caso é um testemunho. Conforme penso, a maneira que crio meu relato se semelhanças com o *acaso* reportado por Descartes na segunda parte do seu *Discurso sobre o Método*.

Estava então na Alemanha, para onde a ocorrência das guerras, que lá ainda não terminaram, havia-me chamado, e, quando estava voltando da coroação do imperador para o exército, o começo do inverno reteve-me numa caserna onde, não encontrando nenhuma conversa que me distraísse, e não tendo, aliás felizmente, nenhuma preocupação nem paixão que me perturbasse, ficava o dia inteiro sozinho fechado num quarto aquecido, onde tinha bastante tempo disponível para entreter-me com meus pensamentos. Entre esses, um dos primeiros foi [...].¹⁵⁶

Descartes narra na primeira pessoa do singular uma combinação de acontecimentos que se deu ao acaso e que o colocou em uma situação que o favoreceu ter *insights* – que teriam sido fundamentais para o surgimento das ideias expressas em seu livro. Observado isso, fica claro para mim que o *método discursivo* admite a importância do *acaso* na produção do *conhecimento*. Contudo, tal admissão, dada à lógica do *sujeito cartesiano*, entenderia o *insight* de Descartes como uma *intuição*. Isso porque a noção cartesiana de *sujeito* reúne as funções de *sujeito* e de *eu* em um sujeito-átomo, tido com causa consciente de todo seu fazer. Desta concepção deriva a divisão do *conhecimento* entre *conhecimento intuitivo* e *conhecimento discursivo*. A *intuição* é entendida então como uma visão súbita e inexprimível, alguma coisa que corresponderia a um modo de conhecer que se opunha à dedução ou ao discurso lógico, mas, ainda assim, um ato puro de uma inteligência vigilante que apreende noções simples diretamente, sem a necessidade da dedução.

¹⁵⁵ MARTINS, 2000, p. 118-121.

¹⁵⁶ DESCARTE, 2001, p.15.

Conto ainda um último *acaso* ilustre, desta vez, da área específica das artes plásticas. Wassily Kandinsky (1866-1944) explica que o abandono dos *objetos*¹⁵⁷ e a passagem para a abstração em sua obra levou tempo. O artista, todavia, atribui a um *acaso* o *insight* que o possibilitou a passagem da pintura representativa para uma expressão pictórica não representativa: reza a lenda, isso teria acontecido na ocasião em que ele encontrou um de seus quadros de cabeça para baixo.

[...] quando deparei com um quadro de uma beleza indescritível, impregnado de grande ardor íntimo. [...] Não tardei a encontrar a chave do enigma: era um dos meus quadros, encostado na parede com o lado para baixo. [...] Agora eu tinha certeza, o objeto prejudicava meus quadros.¹⁵⁸

Kandinsky viveu entre os séculos XIX e XX, seu *acaso* é, contudo, mais uma ocorrência de que, ainda muito depois de Descartes, o *sujeito cartesiano* e sua ideia de *intuição* continuaram vigentes de certa maneira. Mesmo o fato de aquele o pintor ter teorizado sobre coisas que não podem ser explicadas pelo *método discursivo* – como o *espiritual na arte* – não foram suficientes para impedir que seu *acaso* reportado fosse enterrado mesma cova comum das curiosidades biográficas com o “golpe da maçã”, o “banho de banheira” e a “reclusão no abrigo dos militares alemães”. Por outro lado, mesmo a ciência(e a teoria da arte) considerando-os menos importantes do que os inventos que deles(supostamente) se originaram, tais relatos permanecem sendo lembrados. Presenciei, algumas vezes, o uso didático disto em sala de aula. Conheço, por exemplo, alguns pintores que, em algum momento de seus processos criativos, colocam suas telas de cabeça para baixo, para “enxergar melhor” as relações entre as formas e as cores.

Mas, este *modus operandi* da produção de conhecimento, que entende *insights* tidos ao *acaso* como um ato da consciência, só seria contestado em finais do século XIX. Alguns acontecimentos que comentarei preparam o terreno para tal contestação. Um deles é o surgimento do modelo *Universidade Humboldt*¹⁵⁹ (1809), que tinha como princípio básico a liberdade acadêmica, a união entre a pesquisa e o ensino (*teoria e prática*)¹⁶⁰. Tal nova

¹⁵⁷ Por *objetos*, podem ser entendidas as representações (figuras) que possuam uma relação *indicial* (de índice, da semiótica) com *objetos* externos (a pintura, no caso). Por exemplo: Jesus Cristo, seus apóstolos e uma grande mesa são *objetos* representados no afresco *Il Cenacolo* de Da Vinci (FIGURA 7, p. 23). Ao passo que a cor, sua distribuição no plano e os gestos são elementos próprios da pintura.

¹⁵⁸ KANDINSKY, 1991, p. 87.

¹⁵⁹ Idealizada por Alexander von Humboldt (1769-1859), durante reformas do Império Prussiano, implementada em 1809, rompia com o modelo medieval das guildas que, por sua vez, estava comprometido com a igreja, como *absolutismo* e com sua ineficácia pedagógica e científica (SCHNÁDELBACH, 1991, p. 34).

¹⁶⁰ Uma ruptura com a tradição *teoricista* de aspiração clássica (*vida contemplativa*) desacreditada na Europa havia cem anos. Oxford e Cambridge: regidas pela Igreja, aristocracia participando no ensino, alheias a pesquisas práticas e sem liberdade estudantil. A pesquisa na Inglaterra dependia da burguesia e da *Royal Society*. Na França, Napoleão Bonaparte (1769-1821) também faz uma reforma e controla todas as universidades antigas

estrutura¹⁶¹ estudantil acaba por proporcionar o surgimento das ciências experimentais¹⁶² – como a antropologia e a psicologia¹⁶³ – e por valorizar o método indutivo¹⁶⁴.

Outro fato importante foi o surgimento do tema da *vida* no âmbito da filosofia – que vai ganhando o imaginário dos pensadores até se converter em conceito nuclear para a filosofia do século XX.¹⁶⁵ Em meados do século XIX, no entanto, ele não aludia ao feito biológico, mas uma palavra de discussão cultural, uma crítica cultural dirigida ao intelectualismo e suas convenções.¹⁶⁶ Sua inauguração é atribuída a Arthur Schopenhauer (1788-1860), aparecendo no contraste de suas ideias com as teses do *idealismo*. A *razão* o *intelecto*, o *pensamento*, o *entendimento*) passa a ser entendida como um componente da *vontade*, o que significa dizer, da vontade de viver, ou seja, algo irracional. Sua *contrametafísica* se firma no acervo de ideias comuns de sua época, pelo menos em território de língua alemã: A *psicologia* de Nietzsche e a *psicanálise* freudiana, por exemplo, foram derivadas desta ideia.¹⁶⁷ Para a investigação que conduziu, o que foi exposto sobre o tema filosófico “vida” é relevante porque, gradualmente, no âmbito da pesquisa, outros métodos passam a ser estipuladas e aceitos – para além dos métodos da ciência moderna, que deveriam sempre estabelecer um conhecimento estritamente autônomo, impessoal e objetivo.

Schopenhauer, no entanto, não rompe com a ideia de causalidade implícita na sentença *cogito ergo sum*, mas segue sob sua égide.¹⁶⁸ Só nas últimas duas décadas do século XIX, no entanto, é chegada a vez de o *sujeito moderno* ter os seus fundamentos questionados mordazmente. Após ter sido mantido por quatrocentos anos pelo *absolutismo* e readequado pelo *iluminismo* – para se configurar em um *sujeito lógico* direcionado às classificações dos fenômenos. Foi Nietzsche, contudo, quem lançou críticas às proposições de Descartes, de

de seu país, fazendo delas escolas técnicas, que não desenvolviam ciência. O *modelo Humboldt* segue entre os modelos inglês e francês, mas garantindo a liberdade para as academias (SCHNÁDELBACH, 1991, p. 34).

¹⁶¹ Um ensino “burocratizado”, ou seja, o Estado garante financiamento suficiente para tornar o conhecimento possível, transformando os professores em burocratas. Dessa forma, os professores desempenham suas tarefas como funcionários e obtêm a “Liberdade acadêmica” que, neste contexto, significa o direito ao autogoverno sob a supervisão legal do Estado (*Idem*, p. 35-36).

¹⁶² Aquelas ciências que se valem da experimentação para comprovar os seus postulados teóricos.

¹⁶³ Desde *De Anima*, de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C), a psicologia formou parte da filosofia; em meados do século XIX passa a ter seu entendimento como “ciência da alma” questionado; em 1860 tem sua primeira adaptação para uma “ciência natural”; é criado um programa para uma *psicologia fisiológica* em 1874; Seu nascimento como disciplina independente data dos anos 1880. (*Idem*, p. 95, 98, 126).

¹⁶⁴ Raciocínio desenvolvido por Francis Bacon (1561-1626) que parte da observação de casos particulares para propor conclusões gerais.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 173.

¹⁶⁶ *Idem*, *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 178-179.

¹⁶⁸ “O correlato subjetivo da matéria, ou causalidade, pois ambas são uma coisa só, é o ENTENDIMENTO, que não é nada além disso. [...] A primeira e mais simples aplicação, sempre presente, do entendimento é a intuição do mundo efetivo. Este é, de fato, conhecimento da causa a partir do efeito; por conseguinte, toda intuição é intelectual (SHOPENHAUER, 2005, p. 53).”

Immanuel Kant (1724–1804) e do próprio Schopenhauer no que tange às concepções de *sujeito* e de “certezas imediatas” captadas por vias da *intuição*.

Ainda há ingênuos acostumados à introspecção que acreditam que existem “certezas imediatas”, por exemplo, o “eu penso” ou, como era a crença supersticiosa de Schopenhauer, o “eu quero”; como se nesse caso o conhecimento conseguisse apreender seu objeto pura e simplesmente, enquanto “coisa em si” sem alteração por parte do objeto e do sujeito.¹⁶⁹

Para Nietzsche todo aquele panorama conceitual acerca do *sujeito* ligado a Descartes “estaria vinculada a crenças primitivas, como a crença no eu e na alma”.¹⁷⁰ Seriam como preconceitos populares adotados e desenvolvidos pelos filósofos, que teriam sido seduzidos pela linguagem e reproduzido sua relação *sujeito e predicado*, e, por este engano, corroborado com seus pensamentos aqueles hábitos gramaticais.¹⁷¹ Nas palavras do autor: “Afirmo que a ‘certeza imediata’, bem como o ‘conhecimento absoluto’ ou a ‘coisa em si’ encerram uma *contradictio in adjecto*; seria pois, esta a ocasião de livrar-se do engano que encerram as palavras.”¹⁷²

Em contraposição àquelas concepções de *sujeito-átomo* que é a *causa* de todas as suas ações, “deriva da crítica de Nietzsche à ideia de um sujeito entendido como uma pluralidade fluida”.¹⁷³ Tal ideia seria “uma multiplicidade de processos inconscientes de sentimentos, vontades e pensamentos que não são causados nem controlados por um eu”.¹⁷⁴

Resumindo o exposto, este “eu penso” implica que *comparo* meu estado momentâneo com outros estados observados em mim para estabelecer o que é posto que é preciso recorrer a um “saber de origem diferente”, pois, “eu penso” não tem para mim nenhum valor de “certeza imediata”. [...] Com que direito posso falar de um “eu” e de um “eu” como causa e para cúmulo, causa do pensamento?¹⁷⁵

Para aquele filósofo, muitos dos elementos constituintes do sujeito são inconscientes, tornando-se conscientes, no máximo, na medida em que se manifestam como impulsos. Soma-se a isso que outra grande parte seria formada por fatores de condicionamento e fatores advindos do passado que “nos alcança e reverbera em nós”.¹⁷⁶ No entanto, a simples adoção de uma ideia de *sujeito* como uma *pluralidade fluida* não daria conta da complexidade do tema do *sujeito* retomado a partir da crítica de Nietzsche. A substituição do “sujeito-átomo” por um “sujeito-plural” não resolve a questão de causalidade. Isso porque, para Nietzsche, o *sujeito*

¹⁶⁹ NIETZSCHE, 2001, § 16.

¹⁷⁰ PASCHOAL, 2018, p. 98.

¹⁷¹ *Idem*, p. 171.

¹⁷² NIETZSCHE, 2001, § 16.

¹⁷³ PASCHOAL, 2018, p. 107.

¹⁷⁴ CONSTÂNCIO *apud Idem*, p. 107.

¹⁷⁵ NIETZSCHE, 2001, § 16.

¹⁷⁶ NIETZSCHE *apud* PASCHOAL, 2018, p. 109.

não pode ser separado de suas ações, uma vez que ele mesmo é identificado pelo seu modo de agir. De igual maneira, se dá o *reconhecimento de si* pelo *sujeito*: em observação aos seus traços característicos.¹⁷⁷

Tal *consciência de si* deve ter em vista que em um universo “em que ‘a maioria das atividades mais importantes é inconsciente’, o ‘eu-consciente’ teria um papel tão importante quanto limitado na designação do que é assimilado pelo corpo e o constitui.”¹⁷⁸ O eu-consciente é incapaz de expressar o complexo processo de assimilação das vivências ao qual é submetido, até porque, para Nietzsche, a linguagem é “produtora de sinais, uma semiótica que, para efeitos de comunicação, simplifica a pluralidade de afetos que é o homem e a reduz a um conjunto de signos”.¹⁷⁹ Ao admitir que a linguagem não tem como finalidade expressar o mundo ou a verdade de um objeto; não existe tampouco um relato de si que não considere o caráter ficcional presente em seu teor. Neste sentido, uma autogenealogia, como na escrita em primeira pessoa do singular, adotada por Nietzsche, “não poderia ser dissociada da ideia de um trabalho de artista que, em certa medida, inventa, representa e interpreta a si mesmo como um sujeito possível”.¹⁸⁰ Ai entra a ideia de *ficção*, pois, muitos destes fatores podem ter sido *ficcionalizados* (inventados ou fingidos) pelo próprio *sujeito*.¹⁸¹ “O mundo para Nietzsche é um produto da interpretação e da projeção do homem”¹⁸² e a sua vida não pode ser pensada sem *ficção*.

Neste ponto, abro um parêntese e tomo a liberdade de uma comparação: conforme apresentei no primeiro capítulo; o *perspectivismo* participado episódio da decadência da *perspectiva* nas artes (enquanto uma visão cultural); assim como a crítica de Nietzsche ao *sujeito moderno* é uma etapa da decadência do *método discursivo* (também enquanto visão cultural). Ambos (*perspectiva* e *método discursivo*) já foram expressões de uma determinada concepção de mundo, de um determinado período, lugar e grupo de pessoas. Parece-me possível insistir na comparação e fazer a mesma distinção feita por Ostrower entre *forma* e *método*, quando a autora tratar da *perspectiva renascentista*. O *método discursivo*, como via que leva à *verdade* – ou *tese única* – deixou de ser *forma expressiva*, no sentido de que é incapaz de expressar nossa sociedade contemporânea. É hoje somente um método útil que segue sendo ensinado e utilizado.

¹⁷⁷ PASCHOAL, 2018, p. 110.

¹⁷⁸ *Idem, Ibidem.*

¹⁷⁹ *Idem, Ibidem.*

¹⁸⁰ *Idem*, p. 114-115.

¹⁸¹ *Idem*, p. 109.

¹⁸² MARTÍNEZ *apud Idem*, p. 113.

Concluo esta etapa de busca por uma concepção de *sujeito* com o porquê da adesão ao *modelo nietzschiano*¹⁸³. Nele encontro os recursos que me possibilitam realizar um estudo do processo de criação desde seu interior. Conceber um *sujeito-plural* permite-me tratar o fenômeno da ação do *acaso* sem a necessidade de deformações, com mais fidelidade à maneira como o havia percebido. A admissão do teor *ficcional* que se manifesta invariavelmente na escrita (de todas as naturezas) parece-me uma visão dotada de *forma* – no exato sentido definido por Ostrower.¹⁸⁴ Ou seja, capaz de abranger um princípio organizador, estruturador, uma ordenação que se manifesta – conforme penso – em coerência com minha visão de mundo, como processo criativo e como texto dissertativo simultaneamente.

Embora haja escritos filosóficos mais atuais¹⁸⁵, tentar pensar em Nietzsche como um pensador do final do século XIX seria algo anacrônico, isso porque até um momento já bastante avançado do século XX sua influência filosófica era bastante reduzida. Apenas um pequeno grupo de filósofos debruçados sobre o tema *vida* o estavam discutindo, as disciplinas acadêmicas de filosofia só o aceitariam em suas bibliografias muito depois de sua morte.¹⁸⁶ Contudo, se ainda assim considero a possibilidade de estar desatualizado ou apoiado em uma base teórica muito distante das questões do tempo em que vivo, sobremaneira se penso nas questões da arte contemporânea, em meu socorro, saliento duas coisas. A primeira delas é que as críticas de Nietzsche ao *sujeito moderno* vêm sendo estudadas apenas nos últimos vinte e cinco anos por alguns autores da filosofia¹⁸⁷. Com isso, tenho a esperança de estar produzindo reflexões dotadas de algum frescor, uma vez que, até onde tenho conhecimento, a presente dissertação é a primeira tentativa de criar uma ponte entre aquela possível concepção de *sujeito* e o estudo do *processo de criação em artes visuais*. A segunda é que a ideia de *sujeito* apresentada servirá como pressuposto; quando ao trabalho, recorrerei, ainda, a autores relacionados às áreas da História da arte, da percepção visual, da psicanálise, da filosofia, da biologia, da semiótica, por exemplo.

¹⁸³ Derivado da crítica de Nietzsche ao conceito moderno de *sujeito*.

¹⁸⁴ OSTROWER, 1995, p. 54.

¹⁸⁵ No sentido de datação de suas publicações, Nietzsche faleceu há quase cento e quarenta anos.

¹⁸⁶ SCHNÁDELBACH, 1991, p. 12.

¹⁸⁷ Artigos estudados: *Nietzsche e a superficialidade de Descartes* (2000) de André Luís Mota Itaparica; *Nietzsche e Descartes: filosofias de epitáfio* (2001) de Scarlett Marton; *Writing from a First-Person Perspective: Nietzsche's Use of the Cartesian Model* (2015) de Isabelle Wienand; *Auto-genealogia: acerca do tornar-se o que se é* (2015) e *Da crítica de Nietzsche ao sujeito ao sujeito de sua crítica* (2018) de Antonio Edmilson Paschoal.

2.3. A DIFERENÇA ENGENDRADA POR UM ATO FALHO

Não existe criação artística sem acaso. Mas será que existem acasos na criação?

Fayga Ostrower¹⁸⁸

Doze anos após ter deixado de lado minhas experiências com as *matrizes cilíndricas*, as retomo e volto a pensar naquelas gravuras e matrizes. O interesse renasce pouco depois da origem do coletivo Ato Falho¹⁸⁹, que foi fundado em 2019. Naquela época, os oito artistas¹⁹⁰ integrantes se reuniam e promoviam seções coletivas de análise das *inclinações poéticas individuais* – algo como *leituras de portfólio* promovidas entre artistas. As reuniões aconteciam no Centro Histórico de Vitória e, em cada uma delas, um dos artistas apresentava seu processo de criação. A orientação era para que o conjunto de trabalhos apresentados pudesse conter elementos de todas as fases da formação de cada artista: levávamos desde coisas feitas na infância até os experimentos mais recentes. Ao final das apresentações, cada participante tinha o direito de expor a sua análise, de apontar os pontos fortes e precariedades constatadas. Na minha vez, não foi diferente, escutei diversos apontamentos dos colegas, foi uma unanimidade entre os comentários que eu deveria explorar mais as *matrizes cilíndricas*.

Meu primeiro contato de estudo com o termo *ato falho* se dá justamente por conta da proposta conceitual do coletivo Ato Falho. No contexto do grupo, investigávamos a hipótese de que as imagens artísticas geradas numa determinada cartografia pudessem apresentar “em si mesmas, as subjetividades relativas a este encontro experimental”.¹⁹¹ Acontece que, nas reuniões do grupo Ato Falho, quando analisávamos minhas *matrizes cilíndricas* e o relato de sua gênese, acabamos por também associá-la a um *ato falho*. A nova hipótese era, contudo, um tanto deferente da premissa conceitual do grupo e, por isso, comecei uma investigação paralela. Minha primeira investida foi tomar a nova hipótese como objeto para o trabalho de conclusão de curso para a obtenção do título de especialista em Artes¹⁹². Posteriormente, dou sequência àquela investigação em um artigo¹⁹³ que foi publicado no XI Seminário Ibero-

¹⁸⁸ OSTROWER, 1995, p. 4.

¹⁸⁹ “um grupo de artistas visuais, que tem em comum o fato de terem participado do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, UFES entre 2004 até a atualidade, envolvidos na questão da busca da construção de uma identidade visual centrada na paisagem capixaba (SOUZA, et al. 2022, p.13).”

¹⁹⁰ Alegria Falconi, André Magnago, Arthur Meirelles, João Wesley, Jocimar Nalesso, Jovani Dala, Junior Bitencourt e Marcelo Gandini.

¹⁹¹ SOUZA, et al. 2022, p. 12.

¹⁹² Cursado no Instituto Fênix de Ensino e Pesquisa.

¹⁹³ Título do artigo: *Considerações sobre um Ato Falho na impressão xilográfica*.

americano Poéticas da Criação¹⁹⁴. No artigo trato do “relato de um acaso ocorrido no processo de criação do autor que o conduziu a um avanço técnico/imaginativo na xilogravura”.¹⁹⁵

Para efeito do presente subcapítulo, serei específico: vou analisar apenas o *acaso* e as novidades imediatas que o *desvio* causado por ele trouxe para o processo criativo que avolumo. Deixarei para o próximo capítulo as elaborações técnicas derivadas disso, ou seja, criações posteriores, datadas de quando as (primeiras) novidades já teriam sido introjetadas em dito processo. Estou propondo uma separação didática. Deste modo, após demonstrar a associação do *acaso* com o conceito de *ato falho* – da maneira como foi entendida durante as mencionadas reuniões do grupo Ato Falho –, tomarei a xilogravura *O Caminho* (FIGURA 57, pág. 69) como imagem mental e modelo para as análises que empreenderei. Isso por ela ser a primeira materialização daquela ideia tida ao *acaso*.

Fayga Ostrower defende que a ocorrência de *acazos* no interior de processos criativos programados é algo comum: são as descobertas, resultados e ideias surgidas de “acontecimentos aleatórios” no interior de um ateliê (e, por vezes, fora dele) fazem parte do processo criativo. As causas pelas quais acontecem tais incidentes fortuitos, no entanto, estariam longe de ser uma banalidade. Ainda que o *acaso* que reportei seja uma ocorrência particular, creio que seja similar aos diversos “incidentes fortuitos” narrados por Ostrower em *Acasos e Criação Artística* (1995). Retomo a frase posta como epígrafe logo acima e encontro a afirmação de que não existi criação artística sem *acaso* e, em seguida, o questionamento sobre se existiriam *acazos* na criação. O que se apresenta inicialmente como algo paradoxal, mas que logo se decifra em leituras ao livro. A autora explica que nunca se trata de “acontecimentos aleatórios”, por estarem relacionados com a pessoa que os percebe; e que “embora jamais os *acazos* possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porquê de certo modo, já eram esperados”.¹⁹⁶ A explicação da autora para isto reside na ideia de que “os *acazos* são imprevistos, mas não são de todo inesperados - ainda que numa expectativa inconsciente.”¹⁹⁷

A admissão da existência de uma “expectativa inconsciente” que aguarda por imprevistos parece-me compatível com a ideia de *sujeito plural* que adotei – apresentada no subcapítulo anterior. Isso porque está em harmonia a consideração da participação de componentes inconscientes de um sujeito-artista visual em suas decisões relativas ao processo

¹⁹⁴ Evento promovido pelos laboratórios LEENA e LABARTES da UFES e pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFES, em parcerias com a Universidad de Granada e Universidade de Lisboa.

¹⁹⁵ MAGNAGO, 2022, p. 646.

¹⁹⁶ OSTROWER, 1995, p. 4.

¹⁹⁷ *Idem, Ibidem.*

criativo que ele desenvolve. No entanto, para o caso particular que trago: trata-se de um diferencial, posto entre um propósito marcado no fazer de uma gravura - categoria que por si já é pautada no rigor de procedimentos – e um desvio não intencionado que promoverá *diferenças*. Uma guinada que pode ser notada na comparação entre os resultados obtidos antes e depois da ocorrência do fato não programado.

Tento agora pensar o *insight* do encontro com a haste de madeira a partir da leitura de Ostrower, que usa a teoria da *percepção visual* como chave na lida com *os acasos* no processo de criação. A ilustre gravadora nos fala que “a percepção se estrutura através de processos seletivos, a partir das condições físicas e psíquicas de cada pessoa, e ainda a partir de certas necessidades e expectativas.”¹⁹⁸ Bem, no momento que antecedeu aquele encontro, eu estava procurando por um pedaço de madeira, talvez um taco ou uma taboa, que possuísse alguma superfície plana para gravar nela uma imagem em relevo. As palavras “pedaço”, “taboa” ou “taco” são imprecisas no que diz respeito a especificações de tamanho, volume ou cor – ainda que a “madeira” eu saberia identificar, caso encontrasse. Com isso, é certo afirmar que eu não dispunha com clareza o modelo do que estava procurando, mas que, no entanto, estava me guiando pela imagem mental das tábuas e placas de madeira, MDF ou compensado que já havia visto anteriormente.

Mesmo sem prestarmos atenção a nada em particular, continuamos notando e interpretando os acontecimentos em nossa volta. Muitas vezes partimos de dados incompletos, de sugestões mais do que informações (já que de qualquer modo não haveria tempo para se verificar todas as minúcias, o que seria impossível na prática), estabelecemos a visão de um contexto maior, de *situações globais*. São elas que nos servem de padrão referencial.¹⁹⁹

Talvez, no meu (a) caso, seja possível entender como “situação global” a busca por “madeira” para fazer xilogravura, independente do formato. Ostrower esclarece que quando um ser humano faz uma estimativa geral dos objetos que percebe em seu caminho, ele se vale de ordenações mentais e, neste processo, entram tanto a memória de experiências do seu passado como na antecipação de possíveis ações.²⁰⁰ “Tomamos uma decisão, instantânea, agindo de acordo com nossa melhor avaliação, também instantânea”.²⁰¹ O *incidente* que apresento se deu às vésperas da situação desconfortável de chegar despreparado para uma aula. “Talvez fosse este o sentido primordial da percepção, sua razão biológica: permitir-nos

¹⁹⁸ OSTROWER, 1995, p. 25.

¹⁹⁹ *Idem, Ibidem.*

²⁰⁰ *Idem, p. 27.*

²⁰¹ *Idem, Ibidem.*

enfrentar uma situação de perigo iminente, na qual teríamos que agir instantaneamente para nos salvarmos”.²⁰²

Todo ato de percepção abrange, no presente, uma projeção sobre o futuro - contendo a hipótese de uma intervenção nossa e as eventuais consequências. O processo não precisa tornar-se consciente e, embora inclua também racionalizações, não se reduz apenas à racionalizações.²⁰³

A hipótese de levar comigo o bastão de madeira para me livrar do dissabor de não estar preparado para a aula me parece bastante convincente. Mas, como explicar, então, o lapso? Eu deveria ter me lembrado de conseguir os materiais, visto que minha empolgação com a disciplina e com os primeiros semestres do curso era enorme. Ou então, como explicar o brotamento de um protótipo de *matriz cilíndrica* em minha mente? Eu poderia ter tido outras ideias que não me afastassem tanto do projeto pessoal pertinaz de aprender a xilo tradicional. Seria possível, por exemplo, cortar o bastão em pequenos discos a fim de gravar sua superfície plana, criando diversas matrizes circulares pequenas. Mas não foi o que aconteceu. Por isso, devo considerar as contradições internas visíveis na diferença que o incidente engendrou. De um salto, opto pelo que já havia rejeitado. Desprendo-me subitamente do interesse pela xilogravura tradicional e tenho uma adesão imediata pela experimentação.

Depois do exposto, sigo convencido de que a diferença engendrada não era uma simples dessemelhança, mas uma contradição que, em tese, apontariam para um *ato falho*²⁰⁴ – conceito psicanalítico proposto por Sigmund Freud (1856-1939). Para efeito das necessidades da presente dissertação, a teoria psicanalítica de Freud também não é incompatível com a ideia de *sujeito* sob a qual estou trabalhando. Freud é da consideração de que a psicanálise é “algo que aprendemos, em primeiro lugar, em nós mesmos”²⁰⁵, não pela auto-observação, mas em consideração aos lapsos, aos *atos falhos* e aos sonhos – como pode ser averiguado nas *Conferências Introdutórias à Psicanálise* (1916-1917). Contudo, ele adverte que tal aprendizado demanda alguma “instrução sobre a técnica psicanalítica”²⁰⁶ para que se atinja a compreensão de determinados acontecimentos não são casuais, mas determinados por razões inconscientes. Só assim, torna-se possível que o observado seja também o observador (intérprete) dos fenômenos que vivencia.

²⁰² OSTROWER, 1995, p. 27.

²⁰³ *Idem*, p. 28.

²⁰⁴ Ato pelo qual o sujeito, a despeito de si mesmo, substitui um projeto ao qual visa deliberadamente por uma ação ou uma conduta imprevista (ROUDINESCO, 1998, p. 40).

²⁰⁵ FREUD, 2014, p. 25.

²⁰⁶ *Idem*, *Ibidem*.

O conceito de *ato falho* é publicado pela primeira vez em *A Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901), livro no qual Freud reserva um capítulo (o de número VII) para tratar dos *Casos de Esquecimento de Impressões e Intenções*. Nesta parte do livro, o autor submete à análise psicológica alguns casos de esquecimento ocorridos a ele mesmo, em forma de narrativas pessoais na primeira pessoa do singular. O critério pelo qual Freud selecionava os seus acasos para a autoanálise era o seguinte: “ocupo-me apenas de certo grupo desses casos, ou seja, aqueles em que o esquecimento me surpreende”.²⁰⁷ Ele reserva ainda um subcapítulo, *O Esquecimento de Intenções*, para esclarecer que “nenhum grupo de fenômenos se presta melhor do que o *esquecimento de intenções* para comprovar a tese de que, por si só, a falta de atenção não basta para explicar os *atos falhos*”.²⁰⁸

A intenção é um impulso para a ação, um impulso que já foi aprovado, mas cuja execução é adiada para uma ocasião propícia. Ora, no intervalo assim criado, é possível que sobrevenha uma tal modificação nos motivos que a intenção não seja efetivada; nesse caso, porém, ela não é esquecida, e sim revista e anulada.²⁰⁹

Averíguo desta maneira que o esquecimento pelo qual fui acometido no primeiro semestre de 2006 pode ser entendido como um *ato falho*, segundo a teoria freudiana. Acresço ainda que, a respeito dos *esquecimentos de intenções*, Freud conclui que em suas autoanálises, invariavelmente, ele “podia atribuir sua origem à interferência de motivos inconfessados e desconhecidos - ou, como se poderia dizer, a uma contravontade.”²¹⁰ Na psicanálise freudiana um *ato falho* se equivale a (ou seria considerado como) “um sintoma, na medida em que é um compromisso entre a intenção consciente do sujeito e seu desejo inconsciente”.²¹¹ Todavia, transportar um conceito da psicanálise para os estudos dos processos de criação em artes visuais não é simples. De que maneira tal diagnóstico poderia ser útil neste outro lugar? Como se poderia tirar proveito dele? Uma resposta pode ser encontrada no livro do grupo Ato Falho:

[...] um Ato Falho no âmbito das artes visuais buscaria investigar, tirar partido e mostrar como tais lapsos e extravasamentos imaginativos se expressam através das imagens artísticas. Estes conteúdos insubordinados, estes saberes recalcados e escondidos no inconsciente dos artistas, que escapam às vezes, sem querer, estas subjetividades embutidas nas obras de arte, é o que buscam explicitar [...].²¹²

Seguindo tais orientações, presumo que deva analisar as diferenças engendradas, perquirir seus conteúdos insubordinados, os saberes recalcados que brotaram à revelia do *eu-*

²⁰⁷ FREUD, 1977, p. 1486.

²⁰⁸ *Idem*, p. 1496.

²⁰⁹ *Idem, Ibidem*.

²¹⁰ *Idem*, p. 1497.

²¹¹ ROUDINESCO, 1998, p. 40.

²¹² SOUZA, et al. 2022, p.13.

consciente, com contornos de uma *contravontade*. A contradição estabelecida entre a intenção dotada de previsibilidade projetual e os resultados alcançados depois do fato não programado gera um conjunto de referências conceituais contrárias, como, por exemplo: *programado* e *não programado*; *tradicional* e *experimental*; *planar* e *volumétrico*. Ou seja, alternância entre elaborações estéticas formais, casuais e antagônicas que confluem para um sistema de oposições.

Creio que as oposições *programado/não programado* e *tradicional/experimental* não careçam mais de explicações, portanto, partirei para a terceira dupla conceitual: *planar/volumétrico*. A *matriz planar* na xilogravura é a tábua, o bloco, a placa, o taco, ou seja, o paralelepípedo de madeira do qual o gravador vai se valer de apenas uma das suas superfícies para entalhar, entintar e imprimir. Nestes casos, a espessura da matriz interferiria apenas na regulação de uma prensa horizontal²¹³, não modificando em nada a estampa resultante. Já a *matriz volumétrica* recebe este nome porque sua volumetria é importante para o resultado impresso; seu volume determina, por exemplo, as dimensões de sua área de impressão. Para o caso específico da *matriz cilíndrica*, ela toca o suporte com toda a extensão de sua superfície curvada, avançando sobre o próprio perímetro. Todas as figuras de minha autoria mostradas até aqui se relacionam com este conceito, sendo: as próprias *matrizes volumétricas* ou as suas impressões resultantes.

Se a *matriz volumétrica cilíndrica* entintada completar mais que uma revolução sobre o suporte de impressão surge de imediato uma quarta diferença que, assim como as precedentes, pode ser entendida como uma oposição conceitual: desta vez, entre o conceito de *reprodução fragmentária* e o de *reprodução contínua*. A definição de *reprodução fragmentária* aponta para a própria finalidade da xilogravura enquanto aparato de reprodutibilidade da imagem técnica, da multiplicação das estampas, gerada pela repetição do ato de estampagem sobre diferentes frações de papel, que produz diversos exemplares (quase) idênticos, separados e autônomos. O conceito de *reprodução contínua*, por sua vez, gera uma imagem que é fruto de sua própria repetição sobre um único suporte inteiriço. No caso das *matrizes cilíndricas* que apresentei, a impressão acaba produzindo “quase monotípias”.

Cabe lembrar que não estou propondo novos cânones técnicos a serem adotados por outros artistas. Como explicado mais acima, trata-se de analisar as diferenças com o intuito de compreender e tirar partido daquele extravasamento imaginativo expresso através da *matriz cilíndrica*. A *reprodução contínua*, por sua vez, é um conceito que não traz novidades.

²¹³ “Uma prensa manual que pode ser vertical (de rosca, hidráulica, etc.) ou horizontal (de cilindros) (ALVAREZ, 2017, p. 18).”

Inclusive, ele pode ser aplicado inequivocamente a artefatos com datações anteriores a dois mil anos antes da nossa Era, como no exemplo do selo cilíndrico mesopotâmico (FIGURA 34, pág. 48).

Entre os exemplos de *matrizes cilíndricas* levantados na *pesquisa de antecedentes* do primeiro capítulo, para o ramo da *reprodução contínua*, posso classificá-las em três possibilidades. 1) Usar a matriz sem tinta para criar relevos ou gofrados²¹⁴. 2) Permitir que a tinta da matriz se esvazie. 3) Acoplar à matriz um sistema de reentintagem, não permitindo que a tinta se esgote. O primeiro tipo reporta novamente ao exemplo de mais de dois mil anos (FIGURA 34, pág. 48). O segundo corresponde à possibilidade de deixar que a tinta aplicada sobre a matriz cilíndrica vá se esgotando enquanto ela é rolada sobre o suporte, como nas xilogravuras que produzi entre 2006 e 2007. Para a terceira, também não encontrei antecedentes, pois a prensa *offset* (FIGURA 38, pág. 52), a *rotogravura* (FIGURA 40, pág. 53) ou a *flexografia* (FIGURA 42, pág. 54) operam na lógica da *reprodução fragmentária*, mesmo possuindo sistemas de reentintagem.

Corroboro que minha escolha pelo esvaziamento da tinta – a segunda possibilidade da classificação que apresentei acima – não é algo tão incomum. Posso citar como um antecedente para ela a obra *Ocre – A origem da reprodutibilidade da Imagem*²¹⁵ (FIGURA 77) e todas as configurações ancestrais que podem ser ativadas por ela.



Fig77: Anita Ekman, *Ocre – A origem da reprodutibilidade da Imagem*, 2017, fotografia. Fonte: OD-REVIEW, 2025.

Sua autora, a artista Anita Ekman (1985), recupera a tecnologia dos carimbos cilíndricos de cerâmica para pintura corporal – similar à peça *Quimbaya* (FIGURA 35, pág. 49) – para produzir performances e registros fotográficos. Na imagem acima (FIGURA 77), a

²¹⁴ Gofrado: “gravura impressa em alto-relevo sem cor nenhuma, apenas a sombra projetada pela própria gravura sob efeito da luz cria a imagem (ALVAREZ, 2017, p. 42).”

²¹⁵ Uma performance realizada no Parque Nacional da Serra da Capivara, Piauí, Brasil, em 2017.

tinta feita de urucum é depositada sobre a pele humana, hora ela fica mais transparente e hora mais intensa, justo por se tratar de uma *impressão contínua* que explora o esvaziamento da carga pictórica da matriz. Outro antecedente ainda é obra de Rauschenberg *Automobile Tire Print* (FIGURA 44, pág. 54), ela apresenta semelhanças ainda mais evidentes com minhas gravuras mostradas no subcapítulo “*Descoberta/Extravasamento e Assimilação*”. Tal semelhança, no entanto, não pode ser constatada na fotografia mostrada anteriormente porque nela a obra aparece em um formato de instalação alternativo com as extremidades enroladas. Quando exibida aberta em toda sua extensão (FIGURA 78), a obra revela que o rastro de pneu impresso tem a extremidade direita um pouco mais clara, pelo esvaziamento da tinta, após completar pouco mais que três revoluções.²¹⁶



Fig78: Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print*, 1953 (41,9 x 726,4 cm) tinta s/ papel. Fonte: ROBERTS, 2013.

Explicado o procedimento da *impressão contínua* que explora o esvaziamento da tinta, quero retomar e aprofundar um pouco mais na interrogativa da epígrafe deste subcapítulo: “*Mas será que existem acasos na criação?*”. Pretendo chamar a atenção para as hipóteses de Ostrower e de Freud. Como foi exposto neste capítulo, para Ostrower: “embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porquê de certo modo, já eram esperados”.²¹⁷ Freud afirma, por sua vez, que nada ocorre verdadeiramente por *acaso*, principalmente no que se refere aos processos mentais. Para ele os dados da consciência têm muitas lacunas e, com frequência, os atos psíquicos pressupõem, para sua explicação, outros atos, de que a consciência não pode lembrar ou explicar.²¹⁸ Sendo assim, em sua teoria, aquilo que consciência não pode explicar, que é chamado de *acaso*, tem, invariavelmente, uma causa impregnada no inconsciente.

Tais considerações me fazem recordar um dos encontros de orientação acontecido durante o curso de mestrado com a professora Dr.^a Cláudia Maria França da Silva, nele a orientadora percebe semelhanças entre as experiências com a *matriz cilíndrica* e os exercícios das minhas duas primeiras aulas de desenho no curso de Artes da UFES. São as mesmas aulas em que comentei ter sido um aluno aplicado, aquelas ministradas pelo professor Dr. Lincoln

²¹⁶ Em seu artigo *Automobile Tire Print*, Sarah Roberts comenta que a extensão da impressão é de aproximadamente 670 cm (22 pés), cerca de três revoluções da roda (ROBERTS, 2013, p. 1). A autora encontra em uma entrevista que Rauschenberg afirmou que derramou a tinta na rua e que John Cage passou com o pneu do carro sobre ela. Roberts comenta ainda que parece que nenhuma tinta adicional foi aplicada durante o processo de impressão e que algumas manchas mais escuras se repetem ritmicamente, correspondendo às revoluções do pneu conforme a primeira camada de tinta aplicada de modo irregular percorre o papel (ROBERTS, 2013, p. 4).

²¹⁷ OSTROWER, 1995, p. 4.

²¹⁸ FREUD, 2010, p. 76.

Guimarães Dias, nas quais os lápis precisavam estar perfeitamente apontados e agudos para criar *dégradés*²¹⁹ nos mais variados tons. Assim, Claudia relaciona as escalas tonais à grafite com o descarregar linear da tinta da *matriz cilíndrica* sobre o papel; e relaciona também o apontar cuidadoso dos lápis com o formato e função que dou aos bastões de madeira usados para fazer xilogravura (FIGURA 54, pág. 67). A hipótese levantada pela professora Cláudia ganha ainda mais força se levo em conta as datas daqueles eventos: cursei Desenho I no primeiro semestre de 2005; Desenho II no segundo semestre de 2005; e Gravura no começo de 2006. Ao tomar tal hipótese como válida, posso chegar à especulação de que uma “expectativa inconsciente e vigilante” aguardava por oportunidades para dar continuidade a um procedimento que já vinha sendo desenvolvido.

3. O ACASO NA CONSTRUÇÃO POÉTICA

Guiado pela ideia de *conhecimento tácito* de Michael Polanyi (1891-1976), o subcapítulo a seguir – *O Conhecimento Gerado na Experiência* – trata do desenvolvimento dos experimentos que desenvolvi no período de retomada da pesquisa como as *matrizes cilíndricas*, no início de 2022. Ou melhor, analisa o labor com as *matrizes cilíndricas* no período em que não estive vinculado à UFES como aluno. Sendo que as gravuras de 2006-2007 foram feitas na graduação e que há ainda um subcapítulo reservado para os trabalhos artísticos relacionados à presente pesquisa – realizada durante o mestrado. 2022 é o ano em que começo a enxergar o processo criativo que desenvolvia como portador de um alargamento a ser explorado. Naquele momento, começava a vislumbrar caminhos a serem seguidos no interior da prática e a iluminá-los com a teoria. Aproveito, ainda, o *link* deixado pelo texto de Polanyi para apresentar a relação que enxergo entre as imagens que criei em 2022 com a minha *paisagem específica*, o bairro Santo Antônio, onde me criei. Ou melhor, apresento aquelas imagens como capazes de traduzir qualitativamente as especificidades cartográficas do lugar onde habitei na infância.

Em *A Ideia de Rastro* são definidos os conceitos filosóficos de *diferença* e *rastro* com o intuito de relacioná-los com o processo de criação que venho analisando. Em tal relação, o segundo é pensado como a síntese ou harmonização da experiência com o primeiro. O que se dá em três níveis: fenomenológico, processual e representativo.

Síntese/Harmonização da Diferença na Experiência Autoral apresenta os resultados práticos obtidos nestes quase três anos de mestrado, ou seja, é a contrapartida prática desta pesquisa. Assim sendo, acredito que as imagens que ali estão apresentadas correspondem a

²¹⁹ Termo francês para transição suave entre duas cores – no caso, o branco do papel e o escuro do grafite.

trabalhos em artes visuais capazes de plasmar o que chamei de harmonização da *diferença* na experiência autoral, o que corresponderia ao reconhecimento e admissão desta estrutura diferencial que acaba promovendo o alargamento dos limites formais, técnicos e imaginativos desta mídia gravada.

3.1. O CONHECIMENTO GERADO NA EXPERIÊNCIA

Reconsiderarei o conhecimento humano a partir do fato de que nós conhecemos mais do que conseguimos dizer.

Michael Polanyi²²⁰

Trago como epígrafe a frase Polanyi que expressa um fato que “parece óbvio; mas não é fácil dizer exatamente o que é que significa”²²¹. Este autor produziu contribuições importantes para a economia, físico-química, filosofia e quis avançar para além do paradigma crítico e racionalista dominante de seu tempo. Sua teoria do conhecimento tem por base a consideração de que todo o conhecimento é pessoal, conta com a participação indispensável do ser pensante, e que mesmo o conhecimento formal (especificável) se baseia sempre, em última análise, em mecanismos tácitos e pessoais.²²² Sua recomendação para a dificuldade constatada da conversão do conhecimento (em sua plenitude) em discurso é o ato de confiar no apontar para a coisa que tentamos comunicar.²²³

Dito isso, neste subcapítulo, continuarei o estudo do mesmo processo particular de criação, contudo, desta vez, tendo meu foco nas impressões e nas *matrizes cilíndricas* que fiz em 2022. Naquele ano, já vinha adquirindo alguma consciência de que elas continham, em tese, um alargamento e alguns outros atributos para serem explorados. As articulações prático-teóricas que iniciava – e que, agora, novamente, tento dar contornos – eram dirigidas aos atributos presentes nos artefatos compreendidos pelo recorte do processo de criação que elegi analisar.

Falar sobre o fazer e escrever sobre coisas de natureza tácita²²⁴ torna-se um pouco menos sofrível quando se é amparado pela leitura de Polanyi. Isso porque, segundo a explicação oferecida pelo autor, no processo de compreensão de uma ação, devemos prestar

²²⁰ POLANYI, 2010, p. 14.

²²¹ *Idem, Ibidem.*

²²² BEIRA *apud. Idem*, p. 5.

²²³ “Certamente, toda a definição de uma palavra que denota uma coisa externa deve, em última instância, confiar no apontar para tal coisa (*Idem*, p. 16)”.

²²⁴ Diz-se dos saberes mais difíceis de serem formalizados e transmitidos às outras pessoas, é adquirido na experiência. O termo *conhecimento tácito* foi cunhado pelo próprio Michael Polanyi.

atenção em um fato: há a separação entre sentido/significado e aquilo a que atribuo sentido/significado.²²⁵

Para ver mais claramente a separação entre um sentido ou significado, e aquilo que tem esse significado, podemos tomar o exemplo do uso de uma sonda [...] Qualquer um que usa uma sonda pela primeira vez sentirá o seu impacto nos dedos e na palma da mão. Mas à medida que vamos aprendendo a usar uma sonda [...] a consciência de seu impacto na mão vai-se transformando no sentir da sua ponta a tocar nos objetos que estamos a explorar. É assim que um esforço interpretativo transforma sensações sem sentido em sensações com significado. [...] Isto também é o que acontece quando usamos uma ferramenta.²²⁶

É por isso que um gravurista com experiência em xilogravura saberá quanta força deve aplicar para gravar uma taboa de peroba ou outra de cedro, ou, ainda, uma madeira de topo firme como o buxo. Ou seja, depois de muito atender à sensação sem sentido de uma goiva roçando resvalosa na madeira, ela se transforma na sensação com sentido de “devo inclinar mais a ferramenta para que ela incida corretamente e corte a matriz”. No entanto, se presto atenção a estes movimentos corporais elementares para atingir a realização da sua finalidade conjunta, ao me perguntar o que estou fazendo, direi que estou fazendo gravura, e daí sou incapaz de especificar esses atos elementares.

No exercício de uma competência ou habilidade, estamos cientes dos seus diversos movimentos musculares nos termos do desempenho para o qual nossa atenção está dirigida. Em geral podemos dizer que estamos conscientes do termo proximal de um ato de conhecer tácito pelo aparecimento do seu termo distal; estamos conscientes dele e é a partir daí que atendemos a uma outra coisa, na aparência dessa coisa.²²⁷

Ou seja, tomo consciência dos movimentos da mão (*termo proximal*) em função do seu significado (*termo distal*) localizado na ponta do formão. Da maneira que entendi, Polanyi usa a ideia de *termo proximal* para que isso não seja confundido como corpo ou a consciência do sujeito, por ser admitido que o *tremo distal* está localizado na ponta do formão – ou ainda mais distante, como no caso do uso de uma sonda. Assim, posso considerar que, para um artífice, sua ferramenta se transforma numa extensão sensível do seu corpo.²²⁸

Ontologicamente, o *conhecer tácito* estabelece uma relação significativa entre estes dois termos (*proximal* e *distal*) em uma única entidade compreensiva, na qual os dois constituem o conjunto. “Assim o termo proximal representa os *particulares* desta entidade, e podemos dizer que compreendemos a entidade confiando na consciência dos seus particulares

²²⁵ POLANYI, 2010, p. 24.

²²⁶ *Idem, Ibidem.*

²²⁷ *Idem, p. 22-23.*

²²⁸ “Podemos dizer que quando fazemos uma coisa funcionar com termo proximal do conhecer tácito, nós incorporamo-lo no nosso corpo - ou estendemos o nosso para o incluir - de modo a residir nele (*Idem, p. 29*)”.

para entender seu significado conjunto”.²²⁹ Deixando evidente a tendência de deslocar todo o sentido (significado) para longe de mim, ou seja, para o *termo distal* – tal qual acontece na percepção visual. Nas palavras de Polanyi: “a maneira como vemos um objeto é determinada pela nossa consciência de determinado esforço dentro do nosso corpo, esforços que não podemos sentir por si próprios [...] estamos a atender *a partir* destes processos internos para as qualidades das coisas exteriores”.²³⁰ E isso necessariamente porque “o nosso próprio corpo é a única coisa no mundo que normalmente nunca experimentamos como um objeto, mas experimentamos sempre em função do mundo a que estamos a atender”.²³¹

Conclui-se disto que a ideia de *conhecimento tácito* proposta por Polanyi não se restringe às manualidades que envolvem destreza e habilidades, mas trata de todas as perícias, como, por exemplo, a própria capacidade de perceber objetos externos através da visão – de examiná-los, de avaliá-los. Cabe ressaltar que tais processos de aprendizagem podem ser laboriosos e demorados. Também por isso, lancei mão desta noção de *conhecimento tácito*, posto que, para chegar a ver os atributos inerentes às *matrizes cilíndricas*, levou tempo. Em 2022, quando volto a pensar naquelas *impressões contínuas* da graduação, faltavam apenas alguns meses para o acirramento da pandemia do corona vírus. Com o isolamento, ficava recluso, com tempo livre, para escutar e para criar notas sobre os apontamentos feitos por outros artistas²³² a respeito das *matrizes cilíndricas* de 2006 e 2007.

Fico um ano e meio analisando o que me foi dito por meus iguais (artistas), faço um levantamento das leituras que eles me recomendaram, esbarro com mais outros escritos afins e vou interiorizando aquelas informações. Segundo Polanyi, a interiorização é um elemento central no *conhecimento tácito*, corresponde à identificação do sujeito com os ensinamentos que recebe/adquire, fazendo-os funcionar como *termo proximal*, da mesma maneira que um artífice confia em seu formão. Nas palavras de Polanyi: “confiar numa teoria para compreender a natureza é interiorizá-la. Porque estamos a atender da teoria para as coisas vistas à sua luz, e porque estamos conscientes desta teoria enquanto a usamos, em função do evento que ela explica”.²³³ Mas, o fato era que, se por um lado eu havia interiorizado algumas teorias, por outro já não criava uma matriz cilíndrica havia quinze anos.

²²⁹ POLANYI, 2010, p. 25.

²³⁰ *Idem*, p. 25-26.

²³¹ *Idem*, p. 28.

²³² Inicialmente do coletivo Ato Falho, em 2019, como comentado, e, em seguida, por outro grupo ainda maior, durante 2021. O outro grupo se chama Processos de Criação, nossas atividades de análise das inclinações poética individuais culminam com exposição *Arte & Processo de Criação*, com 39 artistas, ocorrida no MAC (Museu de Arte Contemporânea de Niterói), entre os dias 02 de dezembro de 2023 e 25 de fevereiro de 2024.

²³³ POLANYI, 2010, p. 30.

Este descolamento da prática pelo estudo da teoria, segundo Polanyi, gera outro fenômeno: o da “lucidez desenfreada” – que pode destruir a compreensão de matérias complexas.²³⁴ Tal fenômeno me remete aos relatos de vários colegas de graduação em Artes Plásticas que afirmavam ter escolhido aquele curso por gostarem de desenhar, mas que, ao entrarem, confrontados com todas as instruções recebidas, pararam de praticar o desenho logo nos primeiros semestres. Contudo, Polanyi admite que tal destruição pode ser revertida por uma nova interiorização dos particulares. “Mas é importante notar que esta recuperação nunca traz de volta o significado original. Mas pode melhorá-lo.”²³⁵

Isso porque o estudo dos pormenores, que tende a paralisar uma competência ou habilidade, pode melhorá-la, mas apenas quando seguidos pela sua prática. “O detalhar dos particulares, que por si destruiria o seu significado, serve como um guia para a sua integração subsequente e estabelece um significado mais seguro e mais exato desses particulares.”²³⁶ Assim, em 2022, retomo a pesquisa com as *matrizes cilíndricas* e realizo três novos trabalhos cujo processo de instauração apresentarei pormenorizadamente a seguir. Tais novos trabalhos artísticos foram mostrados nas exposições do grupo Ato Falho, realizadas nas cidades de Vitória²³⁷ e Rio de Janeiro²³⁸. As referidas obras eram dois dípticos em xilo e uma instalação com as matrizes. Suas fotos (Figura 79) foram publicadas²³⁹ no livro *Ato Falho*²⁴⁰.

²³⁴ “Prestando atenção nos dedos, um pianista pode temporariamente paralisar o seu movimento. Podemos perder de vista o padrão de uma fisionomia pelo exame das várias partes, sob a ampliação suficiente. (POLANYI, 2010, p. 31).”

²³⁵ “Os dedos do pianista usados outra vez com sua mente concentrada na música, as características de uma fisionomia e os detalhes de um padrão olhados novamente de relance e a maior distância: todos voltam à vida e recuperam seu significado e a sua relação compreensiva (*Idem, Ibidem*).”

²³⁶ “A decomposição de um texto, que pode matar a sua apreciação, pode igualmente fornecer o material para sua compreensão muito mais profunda (*Idem, Ibidem*).”

²³⁷ Exposição: Ato falho, 28 de abril a 28 de julho de 2022, Museu Casa Porto das Artes Plásticas, Vitória/ES.

²³⁸ Exposição: Ato falho, 15 de janeiro a 12 de fevereiro de 2022, Galeria OLugar Arte Contemporânea, Fabrica Bhering, Santo Cristo, Rio de Janeiro/RJ.

²³⁹ SOUZA, *et al.* 2022, p. 87-93.

²⁴⁰ Livro de artista vinculado às exposições mencionadas, que cumpriu a função de catálogo, contendo uma extensa conversa entre os artistas com debates coletivos a respeito de seus processos particulares de criação.

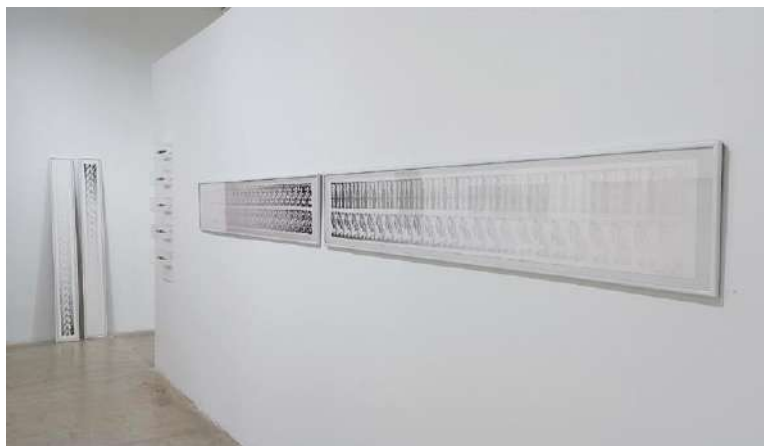


Fig79: André Magnago. Obras em exposição na Casa Porto das Artes Plásticas, Vitória, 2022. Fonte: SOUZA, et al. 2022.

Destarte, o *link* para alcançar a “reintegração dos particulares” e nova “interiorização” daquele *conhecimento tácito* era a memória do *know-how* desenvolvido quinze anos atrás. Desta maneira, entro em ação: encontro um cabo de vassoura sem grandes imperfeições, secciono-o e obtenho algumas matrizes. Mas, quando vou para o desenho, as coisas começam a mudar. Nem começo a esboçar a primeira das cinco matrizes utilizadas no conjunto de trabalhos mostrado acima (FIGURA 79) e já discordava do meu próprio método – o *quinto tipo*, do subcapítulo *Descoberta/Extravasamento e Assimilação*. As inquietações com meus próprios procedimentos ressurgem com a (re)interiorização. Assim, chego a uma nova estratégia para criar a *imbricação da imagem*, como aparece na sequência, desenho orientado por um diagrama (FIGURA 80).

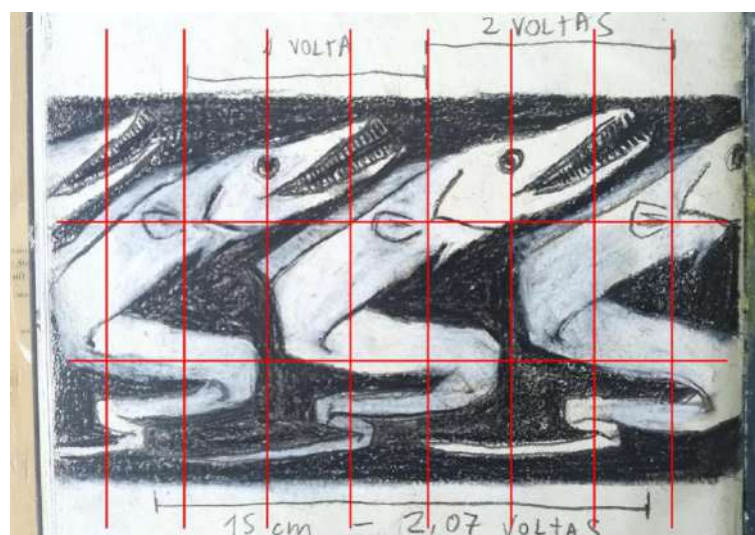


Fig80:Estudo em desenho com diagrama aplicado.Fonte: ilustração do autor.

O diagrama considera a área de impressão da matriz, planificando-a sobre uma folha de caderno e a dividindo em nove quadrantes de dimensões iguais. A grade resultante é repetida à esquerda e à direita, alongando o diagrama. Ao usá-lo, preciso considerar que o quadrante retangular no qual eu estou desenhando estará sempre em correspondência com

outros quadrantes. Os espaços correspondentes ficam três casas à frente e três casas atrás. Com isso, devo repetir os traços desenhados nos quadrantes correspondentes, como demonstro na ilustração a seguir (FIGURA 81).

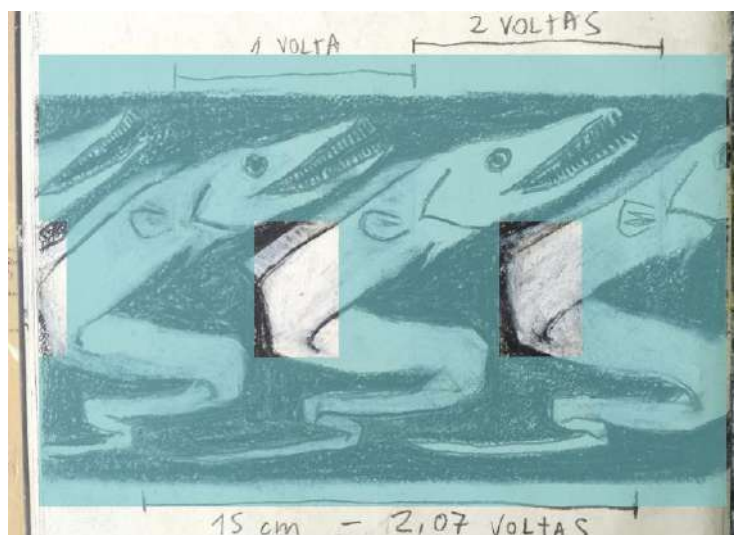


Fig81: Correspondência entre quadrantes para a imbricação da imagem na matriz cilíndrica. Fonte: Ilustração do autor.

Tal esquema de ordenação das formas me faz pensar novamente no *sentido de ordem*, explicado por Gombrich, mas, desta vez, em outro livro, o *História da Arte*, no qual o autor passa diversas vezes pelo tema, da antiguidade até o modernismo. Entre as ocorrências nas quais Gombrich evoca o seu *sentido de ordem*, destaco o estilo milenar egípcio que, como me pareceu, apresenta mais semelhanças procedimentais com a diagramação das figuras que acabo de expor (FIGURAS 80 e 81). Nas palavras do historiador da arte: “O artista egípcio iniciava seu trabalho desenhando uma rede de linhas retas na parede”²⁴¹ e não desenha “a natureza tal como se lhes apresentava sob qualquer ângulo fortuito”²⁴², mas “distribuía suas figuras com grande cuidado ao longo dessas linhas”²⁴³, como nas imagens a seguir (FIGURAS 82 e 83).

²⁴¹ GOMBRICH, 1972, p. 38.

²⁴² *Idem*, p. 34.

²⁴³ *Idem*, p. 38.

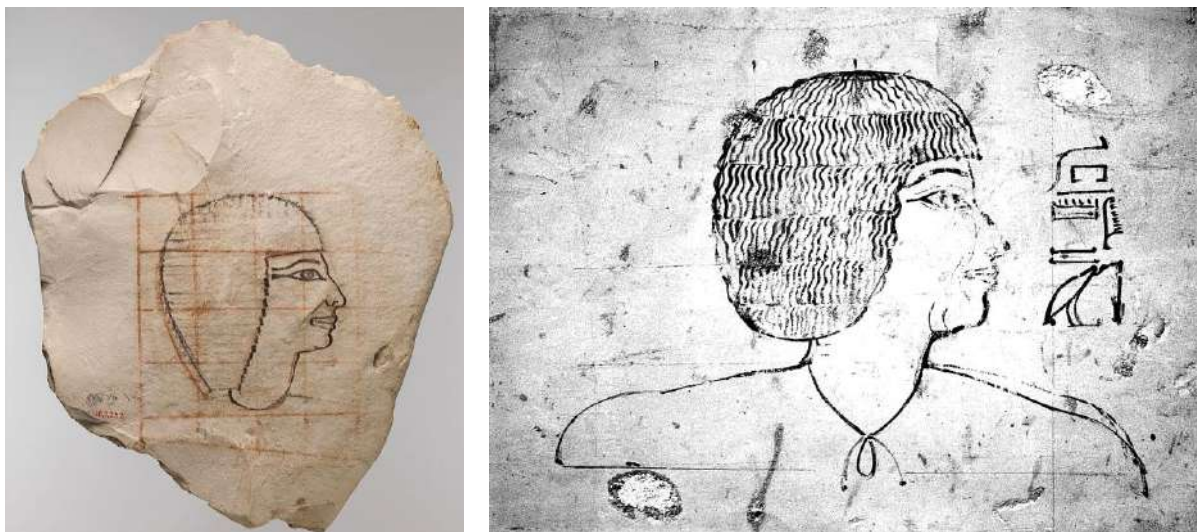


Fig82: Esboço em grade do retrato de Senenmut, 1479-1458 (22,5 x 18 x 3,3 cm) calcário e tinta.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547684>

Fig83: Desenho de Senenmut no corredor de sua tumba. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547684>.

De maneira semelhante, quando uso a trama, projetando a *imbricação da imagem* antes de sua aplicação ao redor da *matriz cilíndrica*, tampouco posso criar figuras vistas desde qualquer ponto de vista. Preciso ter atenção à relação entre os quadrantes para obtenção de figuras inteiriças e legíveis, cumprindo a meta de que elas deem voltas em torno da matriz.

Quanto às temáticas²⁴⁴ que utilizei nas gravuras que serão mostradas a seguir, não recorri às de 2006 e 2007, isso porque não houve uma interrupção da prática do desenho. Apenas o trabalho com as *matrizes cilíndricas* precisou ser (re)interiorizado. Os temas de 2022 diferiam muito dos trabalhos de quinze anos antes. Assim, naquela ocasião, criei novas matrizes com temas novos.²⁴⁵ Em lugar de apropriações de capas de álbuns de *rock'n'roll*: animais marinhos, mergulhadores em mar aberto, narrativas ligadas à vida junto ao mar e ao trabalho na peixaria – representações que passaram a ser recorrentes entre minhas imagens desde 2009.²⁴⁶

²⁴⁴ Representação dotada de *narrativa*.

²⁴⁵ O que corrobora o paralelismo que enxergo entre o desenvolvimento da linguagem (gravura) e o significado das imagens (narrativa); o que aparece em Gombrich como a distinção entre a *percepção da ordem* e a *percepção do significado*. Ideia já apresentada no segundo capítulo, na página 80.

²⁴⁶ Fui instigado a desenhar elementos do meu cotidiano na disciplina Desenho III, que cursei em 2006/1, com o professor Fernando (o mesmo da aula de gravura). De início, fui refratário à ideia, mas durante os semestres seguintes as imagens ligadas à vida marinha começam a aparecer. No conteúdo programático das aulas do Fernando estava o desenho como experiência surrealista e dadaísta – cadáver esquisito e o desenho cego, que me levaram posteriormente ao gesto automático, a decalcomania, etc. Tais experiências foram fazendo sentido para mim aos poucos, na medida em que eu lia sobre teoria da arte, elas reverberaram em minha maneira de desenhar. Entre 2009 e 2010, sob a orientação do professor de desenho Dr. Ricardo Maurício Gonzaga – que seria mais tarde meu orientador na graduação – chego a uma derivação daquelas estratégias, por meio da qual acreditava poder dar vasão a pulsões inconscientes, criando um método, que hoje sei possuir semelhanças ao desenvolvido por André Masson (1896-1987). Assim, como “aparições”, surgiam as primeiras imagens de peixes, mergulhadores, pescadores, peixeiros e cenas de grandes profundidades imaginadas. O que estabeleceu um vocabulário dotado de imaginação material primordialmente aquática. O método desenvolvido exigia uma

Concluída uma *matriz cilíndrica* dotada de *imbricação da imagem* (FIGURA 84), ponho-me a pensar sobre qual outro atributo das experiências pregressas eu deveria explorar.



Fig84: Magnago. Matriz cilíndrica de madeira. Fonte: coleção do autor.

Escolho perfazer o experimento do descarregamento da tinta rolando a matriz até que a tinta acabe totalmente e a expressão do suporte reapareça. Decorre desta escolha que se altere também o formato das xilogravuras, que não mais ficariam contidas no formato A3, demandando uma folha de papel bem mais extensa. Com o arrefecimento do isolamento social motivado pela pandemia do Corona vírus, volto ao ateliê onde dava aulas²⁴⁷ – por ser bem mais espaçoso, comportava o projeto. Para minha primeira tentativa de impressão, tento me valer da memória do *know-how* de 2007 (FIGURAS 56, pág. 68), obtenho como resultado uma gravura de dois metros de comprimento por 18 centímetros de largura (FIGURA 85), mas que apresentava alguns problemas.



Fig85: André Magnago. P.E. (prova de estado), 2022 (18 x 200 cm) xilogravura. Fonte: coleção do autor.

No resultado impresso surgiram “ruídos” que me incomodaram. Os ruídos são, neste caso, os elementos que desviam minha atenção da operação central da proposição visual instaurada pela xilogravura acima: que é o gradual apagamento da imagem. Por exemplo: o leve arqueado na faixa horizontal impressa e as imperfeições na passagem de tons não me

postura de emergência, velocidade e volição: consistia em riscar o papel com garatujas, livre de modelos ou de imagens mentais para serem reproduzidas, aguardando que do emaranhado emergisse uma figura identificável e inesperada, para só então assumi-la e delineá-la antes de dar o desenho por concluído. A duração da feição de um desenho obedecendo a este método deveria durar no máximo três minutos. A imagem das gravuras feitas em 2022, no entanto, não se vale de tal estratégia, mas herda seus temas.

²⁴⁷ Um galpão/ateliê multilinguagens, no Instituto Fênix de Ensino e Pesquisa, no Centro Histórico de Vitória.

permitem ver com clareza um desaparecimento gradual. Ambos “ruídos” resultam da imprecisão da rolagem manual da matriz, que, para uma impressão tão longa, demanda que eu solte a matriz algumas vezes. Ou seja, fui rolando o cilindro por debaixo das pontas dos dedos e avancei até os cotovelos. Quando cheguei neste ponto, precisei erguer os braços, desarrimar a matriz com cuidado, para então repetir o mesmo movimento, o número de vezes necessárias, para que a tinta acabasse. Tais movimentos causaram variações de direção, velocidade e pressão, e ocasionaram os “ruídos”.

Assim, tive que encontrar em outra maneira de executar o serviço. Em uma segunda tentativa, crio com refugos de madeira uma espécie de carrinho (FIGURA 86) ou rolo-compressor, que possuía dois rodízios de mobiliário como rodas traseiras e a *matriz cilíndrica* como roda dianteira.



Fig86: André Magnago. *Carro impressor*, 2022, madeira, cola e parafusos. Fonte: coleção do autor.

Imaginei de início que seria possível empurrá-lo com as mãos, como um brinquedo, e controlar a pressão, a velocidade e a direção, estando debruçado sobre este veículo, para obter uma impressão perfeita. Contudo, tal tarefa demonstrou-se difícil. Mesmo sem ter mais que interromper o movimento de impressão, a pressão exercida pela matriz e sua direção sobre o papel continuaram variando, deixando “ruídos” evidentes nas provas de estado²⁴⁸ obtidas. Depois disso, insisto no experimento costurando alguns sacos de areia para utilizar como lastro (FIGURA 87), eles ficavam apoiados sobre o “carro” visando estabilizar a pressão durante todo o percurso da matriz sobre o papel.

²⁴⁸ “As primeiras impressões em papel de uma gravura, as quais costumam ser chamadas de provas de estado (PE) e são numeradas com algarismos romanos em ordem crescente, segundo a matriz é modificada. Há tantas provas de estado quanto modificações forem feitas. As PE são uma documentação de primeira mão, do processo criativo do gravurista enquanto transforma e aprimora a composição da matriz com mais entalhes ou, inclusive, com correções, como, por exemplo, colar o mesmo tipo de matéria da matriz em áreas previamente entalhadas, visando a apagá-las (ALVAREZ, 2017, p. 15).



Fig87: André Magnago. *Carro impressor com sacos de areia*, 2022. Fonte: coleção do autor

Os sacos de areia solucionaram a questão da constância da pressão, contudo, o “carro” falha novamente em criar uma estampa perfeitamente reta. Segui inventando adaptações até converter “veículo impressor” em uma engenhoca fixa a uma mesa. Ao desistir do protótipo com rodas que se deslocava sobre o papel, defino que seria o papel quem deveria passar por debaixo do protótipo, que passaria a sustentar a matriz. Com isso, a grande tira de papel precisaria ser puxada e o atrito entre ela e a *matriz cilíndrica* deveria garantir que as revoluções necessárias ocorressem. A nova tentativa apresenta alguma aproximação com a *rotogravura* (FIGURAS 40 e 41, p. 53), uma vez que a *rotogravura* também é uma técnica de impressão direta, na qual o papel passa pela matriz cilíndrica de cobre, que rola sobre um eixo fixo. Meu aparato de madeira (FIGURA 88) pode ser visto no *frame*²⁴⁹ que segue.



Fig88: *Aparato de impressão – máquina 01*, 2022. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zVUejuVFoGA&t=292s>.

²⁴⁹ Extraído do trabalho audiovisual *Ascendente e Descendente*, 2023, mp4, 6'51", realizado com recursos do prêmio da Convocatória de Programação do Museu Vale.

Como pode ser observado acima, é uma engenhoca de tração humana: sou eu quem puxa a cama²⁵⁰ – tira de fibra de madeira comprida e estreita – onde o papel fica posicionado e aderido.

Desta vez, funcionou!

Ao puxar, faço um movimento lento e o mais constante possível – pois a variação de velocidade também pode provocar “ruídos” na gradação resultante –, a cama desliza debaixo da engenhoca, a matriz rola/imprime sobre o papel até sua tinta se esgotar. Tal movimento cuidadoso (horizontal), somado à pressão constante fornecida pelos sacos de areia (vertical), dão conta de garantir passagens tonais satisfatórias, que avançam do negro da tinta gráfica até o branco do papel. A xilogravura *Descendente e Ascendente* (FIGURA 89) é a celebração do primeiro êxito daquela máquina.

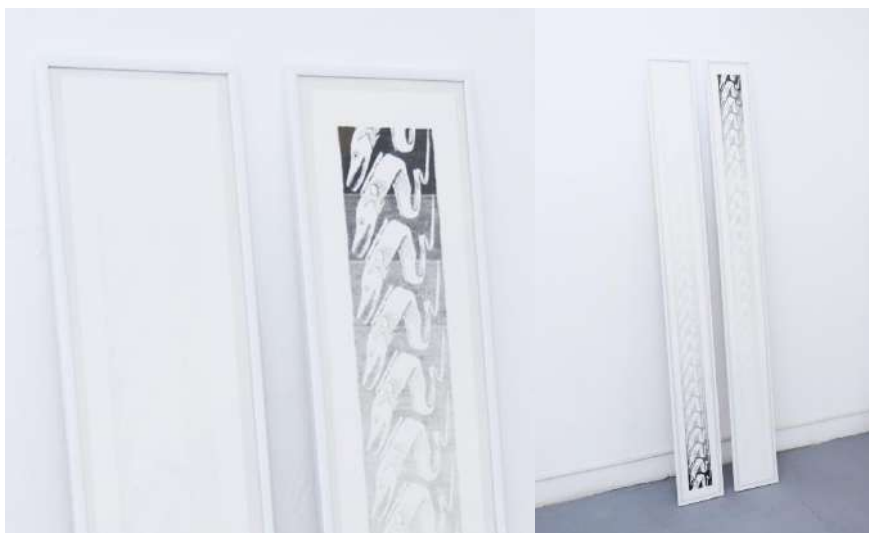


Fig89: Magnago. *Descendente e Ascendente*, 2022 (200 x 22 cm, cada um) xilogravura. Fonte: SOUZA, et al. 2022.

Pouco tempo depois crio uma variação para aquela engenhoca que é capaz de imprimir duas estampas lineares perfeitamente paralelas sobre o mesmo suporte, que aparece no *frame* abaixo (FIGURA 90).

²⁵⁰ A palavra “cama” faz alusão a uma peça das prensas de gravura do tipo torculo: uma placa onde repousam matriz e o papel, que se move, conduzindo-os na impressão entre os cilindros compressores.



Fig90: Aparato de impressão – máquina 02, 2022. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=qcdgw4w_42c&t=31s.

Crio mais quatro matrizes para serem acopladas na nova máquina e executo, com elas, outro díptico. São as xilogravuras *Aparição* (FIGURA 91) e *Evanescência* (FIGURA 92).



Fig91: Magnago. *Aparição*, 2022 (35 x 200 cm) xilogravura. Fonte: SOUZA, et al. 2022.

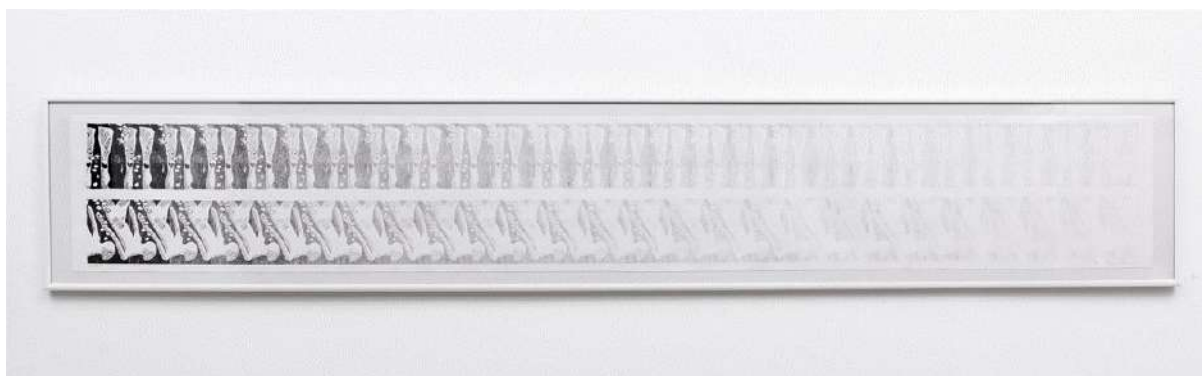


Fig92: Magnago. *Evanescência*, 2022 (35 x 200 cm) xilogravura. Fonte: SOUZA, et al. 2022.

Os dois dípticos e a totalidade das matrizes – instaladas na parede em caixas de acrílico – constituem o conjunto das obras da fotografia (FIGURA 79, pág. 103) tomada na exposição do grupo Ato Falho, no Museu Casa Porto das Artes Plásticas. Deste novo conjunto

de xilogravuras surge um dado novo, seus títulos passam a se referir à sensação visual de movimento que elas causam e, conseqüentemente, cessam de se referir às figuras contidas nas estampas. O título *Descendente e Ascendente*, por exemplo, foi a inversão do nome de uma gravura de Escher – para fazer alusão a ela. Em sua litografia *Ascendente e Descendente* (FIGURA 93), aparecem dois grupos humanos caminhando em direções opostas em um complexo de escadarias que se unem em suas extremidades, formando, assim, um *objeto impossível*.

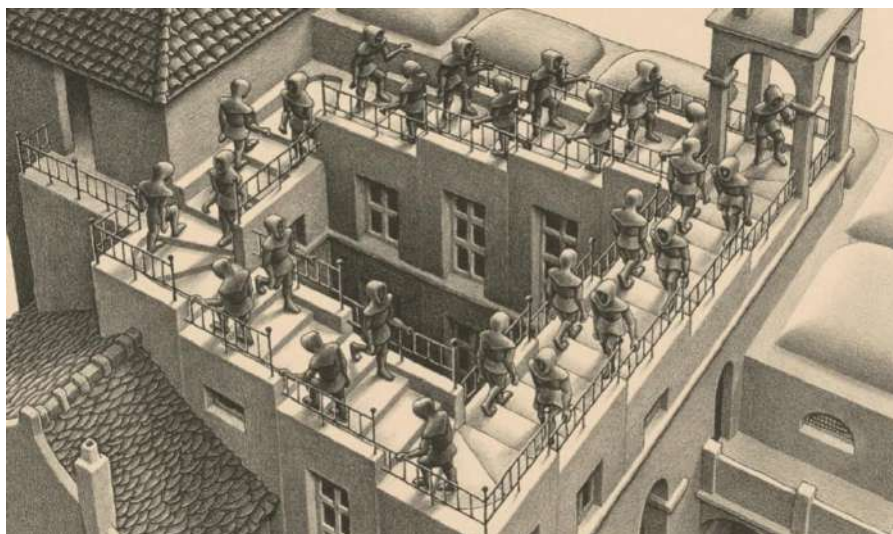


Fig93: Detalhe da gravura de M.C. Escher. Fonte: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076s51v>.

Dessa maneira, para um grupo, a escada é uma perpétua descida e para o outro grupo uma perpétua subida. Nos dois casos – o meu *Descendente e Ascendente* e o *Ascendente e Descendente* do Escher– os títulos se referem aos movimentos de descensão e ascensão. No meu caso, a sensação de movimento é sugerida pelo descarregamento da tinta – tal qual em *Aparição e Evanescência*, que, por sua vez, dão ideia de aparecer e esvanecer. Em todas essas imagens, minhas e do Escher, a sensação de movimento se destaca mais do que a representação, estática, dotada de *narrativa*, de um peixe-espada²⁵¹, um mergulhador ou de monges encapuzados, por exemplo.

Cabe esclarecer que: 1) A sensação de movimento em *Descendente* é dada pela imagem que vai se intensificando, ganhando contraste em relação ao papel, enquanto a impressão avança para baixo. 2) Em *Ascendente*, o movimento percebido é contrário e surge na medida em que a imagem ganha contraste ao avançar para cima. 3) Em *Aparição*, a sensação de movimento é dada pelo surgimento da imagem, que ocorre da esquerda para a direita. 4) Em *Evanescência*, a ideia de movimento também se dá da esquerda para a direita, contudo, com o desaparecimento da imagem sobre o suporte.

²⁵¹ *Lepidopuscaudatus*

Outra vez, encontro em Ostrower uma explicação para um fenômeno da percepção visual, desta vez, a sensação de movimento comentada acima. Conforme explica a autora: “[...] numa área que contenha mais contrastes visuais, aumenta a densidade espacial e, concomitantemente, diminui a velocidade do movimento visual. A ausência de diferenciação torna as áreas mais leves e velozes”²⁵², o que pode ser constatado na ilustração a seguir (FIGURA 94), na qual um trecho cheio parece maior do que o mesmo trecho vazio.



Fig94: Ritmo da imagem e os intervalos de tensão espacial. Fonte: OSTROWER, 1995.

Cada uma das peças dos dois dípticos - *Ascendente* e *Descendente* (FIGURA 89, pág. 109) e *Aparição* e *Evanescência* (FIGURAS 91 e 92, pág. 110) – apresentam uma passagem gradual entre os exemplos expostos na ilustração acima (FIGURA 94), o que, para além da sensação de movimento, pode causar uma sensação de aceleração ou de desaceleração.

Incluo de minha parte que a percepção da direção das comentadas sensações de movimento é influenciada por questões culturais, como o sentido da escrita linear ocidental. Para além de a escolha dos títulos das gravuras que compõem ambos os dípticos atenderem a esta lógica, a ordem pela qual os chamo também atende. Por exemplo, quando na galeria vejo/leio primeiro *Ascendente* (à esquerda) e depois *Descendente* (à direita). Percebo ainda, algum tempo depois, que me senti mais confortável por inverter o título da gravura do Escher, ao me apropriar dele. Creio que tal sensação de conforto esteja relacionada ao fato de que, com a inversão, o título do meu trabalho passaria a concordar com o *Credo dos Apóstolos* - que tantas vezes escutei repetido nas missas católicas. Em sua quinta estrofe diz o seguinte: “Desceu ao reino dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia”; e continua na sexta estrofe: “Subiu ao Céu, está sentado à direita de Deus Pai todo-poderoso”. Suponho que, por isso, me pareceu mais confortável descer primeiro e subir em seguida.

Aquela sensação de movimento me faz pensar outra vez no *sentido de ordem* de Gombrich, que afirma que nossa orientação espacial (que rege nossos movimentos) é instintiva. “Deve implicar a percepção de relações ordenadas tais como mais próximo e mais distante, mais alto e mais baixo, contínuo e separado, não menos que as categorias temporais antes e depois.”²⁵³ Para ele o *sentido de ordem* é inato aos organismos e está em constante atualização por vias de seus aparatos perceptivos durante as atividades se exploratórias (sobrevivência) empreendidas sobre seu entorno imediato²⁵⁴. Sendo assim, parece-me correta

²⁵² OSTROWER, 1995, p. 177.

²⁵³ *Idem*, p. 20.

²⁵⁴ *Idem*, p. 16.

a inferência de que, para Gombrich, as noções adquiridas pelo sujeito ao lidar com o mundo influenciam nos processos criativos que ele possa realizar.

Em 2023, em um artigo²⁵⁵, tangencio a inferência de Gombrich quando investigo a hipótese de que as imagens daqueles trabalhos de 2022 (FIGURA 79, pág. 103) poderiam traduzir qualitativamente a imagem mental que possuo da minha *paisagem imediata*. Tal imagem mental corresponderia ao conhecimento adquirido de maneira empírica e apriorística ao me relacionar com o lugar em que vivi e trabalhei com minha família, do meu nascimento até a juventude. Trata-se de um recanto do bairro Santo Antônio, próximo às margens do desembarque do Rio Santa Maria: um braço de mar que dá contornos à ilha que abriga a cidade de Vitória, no Espírito Santo. No artigo, tomo como ponto de partida uma apresentação daquela *paisagem imediata* e, em seguida, elaboro um dispositivo teórico para cercar a hipótese por duas frentes: uma que tratava *do que se pode dizer*—por meio do *método discursivo*—e outra que tratava *do que não se pode dizer*.

A parte do artigo que penso ter contato com o argumento de Gombrich é aquela que trata *do que se pode dizer*. Nela, trago a ideia de um sujeito criador de imagens dotado de um desenho mental individualizado, construído do lado de dentro da bolha fenomenológica na qual está incondicionalmente inscrito – em baseado na *Teoria do Umwelt* de Jakob Von Uexküll (1864-1944). Aquela orientação do sujeito no espaço é influenciada pela experiência empírica com sua *paisagem imediata* – ou *Umwelt*, ou bolha fenomenológica – que é o segmento ambiental de um organismo, definido por suas capacidades de percepção e de operação, enquanto *ente* situado em seu interior, e, ainda, a realidade pela qual tal organismo é condicionado.²⁵⁶

Uexküll investiga processos objetivos - físicos e químicos - diretamente acessíveis ao observador e exteriores ao mundo subjetivo dos seres vivos - portanto, algo demonstrado pelo método científico. Indemonstrável, no entanto, era a hipótese da tradução qualitativa da minha paisagem imediata pelas proposições visuais que criei. Assim, *o que se pode dizer* deveria restringir-se em comparações entre os atributos observáveis em uma coisa e na outra (entre a paisagem e as minhas imagens). Eu deveria me restringir a descrições desprovidas de expectativas por elucidações, conforme proposto por Ludwig Wittgenstein (1889-1951)²⁵⁷. Como, por exemplo: em minha *paisagem imediata* pode ser observado o fenômeno diário das marés²⁵⁸; e nas xilogravuras de 2022 (FIGURA79, pág. 103) é observada a sensação de quatro

²⁵⁵ MAGNAGO, 2023.

²⁵⁶ UEXKÜLL, 2021, p. 22.

²⁵⁷ WITTGENSTEIN, 1975, p. 11.

²⁵⁸ Movimento regular e periódico das águas do mar responsável pela sua subida e descida.

movimentos: *ascender*, *descender*, *aparecer* e *esvanecer*. Ao comparar os movimentos presentes nas duas coisas; é obtida, ao final, uma *tautologia* visual, e não uma *contradição*.²⁵⁹

O que não se pode dizer estaria centrado em questões apriorísticas – como a intuição – e investiga representações ficcionais criadas pelo sujeito e/ou tidas a partir da influência de *relatos estrangeiros*. Levava em suas considerações a ideia de *sublime matemático* – proposta por Immanuel Kant (1724-1804) e retomada por Schopenhauer. Para Schopenhauer, o *sublime matemático* seria a capacidade humana ficcional de criar metafísicas, de meditar a respeito de séculos passados e vindouros, de imaginar lugares que nunca vistos – como as profundezas dos oceanos²⁶⁰. Depois dele, Hans Vaihinger (1852-1933) considera que a ficção pode ser redimida e deixar de ser considerada um obstáculo à razão, desde um ponto de vista não lógico. Tal ponto de vista compreende as ficções como aparências a serem investigadas, artifícios que auxiliam a razão no cumprimento de suas finalidades. Como é com os cálculos diferenciais da matemática, os modelos atômicos das ciências exatas e as ideias da filosofia; sobre as artes, contudo, o autor escreve o seguinte: “A arte é a criação consciente da aparência estética; entendida neste sentido, a arte se baseia no “anseio primordial pela aparência”.²⁶¹

Na casa que vivi funcionava a peixaria dos meus pais, os barcos de pesca chegavam até o quintal fronteiro com o mar, chegavam também veículos de comerciantes de pescado, que iam até lá vender e comprar frutos-do-mar. Tal fluxo de pessoas de diferentes cidades e Estados promovia um intercâmbio de narrativas pessoais que me fornecerem substâncias imaginativas distintas das que adquiri por vias empíricas. Por exemplo, poucas vezes fui navegar em mar aberto, mas tenho acessíveis em minha imaginação diversos pontos de pesca espalhados pela costa do sudeste e nordeste do Brasil. Tais relatos intercambiados constituem um conhecimento apriorístico capaz de expandir e transportar minha imaginação para além dos limites impostos por minha bolha fenomenológica.

O texto crítico publicado no livro *Ato Falho* intitulado *Para um sonho de água e profundidade...* escrito pelo professor Dr. João Wesley de Souza, a partir da observação daquelas xilogravuras de 2022 (FIGURA 79, pág. 103) parece concordar com a hipótese do artigo comentado.

Uma expressão artística que investiga o contraste de luminosidade que um mergulhador percebe quando desce mais fundo em um ambiente aquático.

²⁵⁹ Cabe adicionar que, no caso daquela *paisagem imediata*, as marés ocorriam em um braço de mar, um canal, no qual a maré enchente empurra as águas do mar para dentro do Rio Santa Maria (para o interior do continente) e a maré vazante traz de volta a água salgada, empurrada pela água doce (para fora do continente). Isto criava movimentos de descida e de subida; deslocamentos horizontais em ambos os sentidos. Criava ainda os movimentos verticais de subida e descida do nível da água.

²⁶⁰ SCHOPENHAUER, 2005, p. 278.

²⁶¹ VAHINGER, 2011, p. 634

Neste sentido, podemos dizer que as imagens de André Magnago traduzem, com certa precisão, a impregnação de sentidos que vem acumulando na sua existência, ao habitar por longos anos, literalmente, a falha geológica de Vitória [...] jogo entre um baixar e um emergir das profundezas de um real líquido, onde os contrastes de luz revelam aparições e desaparecimentos de imagens.²⁶²

Acabo de expor conteúdos que creio serem suficientes para expressar a ideia de conhecimento gerado na experiência – seja ela com a teórica e com a prática nas artes visuais, ou mesmo com o simples lidar com o mundo. Para expressar isso nos termos de Polanyi, quando interiorizamos “fazemos uma coisa funcionar como o termo proximal do conhecer tácito, nós incorporamo-lo no nosso corpo - ou estendemos o nosso corpo para o incluir - de modo a residir nele”.²⁶³ Concluo este subcapítulo enfatizando que: residem no meu corpo mais do que as goivas e os conceitos filosóficos por meio dos quais dou sentido ao mundo e ao processo criativo que desenvolvo. Velo incorporado, uma máscara de mergulho, uma linha de náilon com um anzol na ponta, a faca da peixaria e histórias contadas por outrem sobre uma pescaria no Banco das Bananeiras²⁶⁴ – um lugar onde nunca estive. Estas coisas que levo comigo influenciam na criação de imagens em vários níveis, como o procedimental e o imaginativo.

3.2. A IDEIA DE RASTRO

Conforme foi mostrado, em uma certa altura do processo criativo, passo a reconhecer e introduzir nele a diferença engendrada pelo *acaso* e, assim, são obtidas novas configurações visuais (FIGURA 79, pág. 103). Se refletir sobre o que explanei no capítulo anterior, em *A Diferença Engendrada por um Ato Falho*, notarei que tal diferença não pode ser entendida como uma simples novidade ou dissemelhança. Ela tinha um sentido mais radical do que o significado de origem grega²⁶⁵ (ou latino), que posso encontrar em um dicionário. Tal entendimento levou-me a relacioná-la com o conceito derridiano de *diferença* (*différance*²⁶⁶), visto que, se dava segundo a lógica da “diferença entre o mundano e o não-mundano, o fora e

²⁶² SOUZA, *et al*, 2022, p. 86.

²⁶³ POLANYI, 2010, p. 29.

²⁶⁴ Um pesqueiro, para fora da costa do município da Serra, no Espírito Santo, em mar aberto, mas que possui apenas setenta metros de profundidade, devido a uma formação montanhosa ali submersa. O nome “banco” se refere às elevações do fundo do mar que se aproximam ou tocam a superfície, no caso uma montanha submersa. Já o nome “Bananeiras” se deve às semelhanças das algas marinhas – que vêm presas nas âncoras e equipamentos de pesca naquela região – com as folhas de uma bananeira.

²⁶⁵ Que remonta a Aristóteles, que “estabeleceu claramente essas distinções, as coisas diferem em gênero se têm a matéria em comum e não se transformam uma na outra (p. ex., se são coisas que pertencem a diferentes categorias); diferem em espécie se pertencem ao mesmo gênero (ABBAGNANO, 1998, p. 276)”.

²⁶⁶ Neologismo derivado da palavra francesa *différence* em que se substituiu com um ‘a’ a segunda letra ‘e’ do nome, causando assim alteridade gráfica e semelhança fonética, dotando a palavra um caráter polissêmico.

o dentro, a idealidade e a não-idealidade, o universal e o não-universal, o transcendental e o empírico, etc.”²⁶⁷ conforme exemplificado pelo autor.

No entanto, ao adotar a ideia de *diferença* proposta por Jacques Derrida (1930-2004), preciso flexibilizar aquela maneira “esquemática” com a qual tratei de polos conceituais opostos no capítulo anterior – *programado e não programado; tradicional e experimental; planar e volumétrico*, por exemplo. Isso porque, para o filósofo: “a *différance* não é uma distinção, uma essência ou uma oposição, mas um movimento de espaçamento, um “devir-espaço” do tempo, um “devir-tempo” do espaço, uma referência à alteridade, a uma heterogeneidade que não é primordialmente oposicional.”²⁶⁸ Conforme entendo agora, a “dureza esquemática” de minhas explicações – além de cumprir uma função didática – tem como origem (provável) o hábito do modelo dialético essencialmente associado a Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Enquanto estudante, a duras penas, tive que assimilar tal modelo dialético; não é de se estranhar que o estivesse levando comigo, ao nível de *termo proximal*, interiorizado²⁶⁹. Cabe lembrar que Hegel trabalhava com termos absolutos, como, por exemplo, o “ser” puro e indeterminado, ou, ainda, o “nada” que é, por sua vez, entendido como o conceito oposto ao “ser”. Ou seja: abstrações, elementos da metafísica hegeliana, ideias que não podem ser observadas na concretude do mundo.

A relação que penso ser possível estabelecer não é de simples demonstração, uma vez que o conceito de *diferença* posto por Derrida resiste ao didático. Ele seria “algo que não se deixa simbolizar e que excede a representação”²⁷⁰, como foi descrito por Elisabeth Roudinesco (1944). Para a autora: “A *différance* seria a ‘anarquia improvisadora’. Ela seria portadora de uma negatividade, mas também de uma alteridade que escaparia ao mesmo e ao idêntico.”²⁷¹ Um dado pelo qual aquela ideia de *diferença* “excede a representação” é que ela precisa ser pensada além de qualquer limite: seja ele cultural, nacional, linguístico ou mesmo humano. Derrida afirma que existirá *diferença* quando houver algum *rastro* de vida, “uma relação de vida/morte ou presença/ausência”²⁷².

Desta maneira, a *diferença* engendra a ideia *rastro* (*trace*²⁷³). Como podemos observar na seguinte frase do livro *Gramatologia* (1967), “a diferença, nós a

²⁶⁷ DERRIDA, 1973, p. 9.

²⁶⁸ *Idem*, p. 34.

²⁶⁹ Tal qual visto em Polanyi.

²⁷⁰ DERRIDA, 2004, p. 33.

²⁷¹ *Idem*, p. 33.

²⁷² *Idem*, p. 33.

²⁷³ Substantivo francês que se refere a marcas deixadas pela passagem ou por uma ação de um ser, ou de um objeto.

experimentaremos progressivamente, não é pensada sem o rastro”.²⁷⁴ Apesar de poder ir para além do limite humano, a *diferença* precisa ser experimentada por alguém. Como investigo um fenômeno, penso poder entender o *rastro* como o que sobra para a imaginação do sujeito depois da experiência da *diferença*. Ou seja, o rastro seria o aprendizado que um sujeito-artista visual obtém a partir do *fenômeno*²⁷⁵. Dito isso, neste subcapítulo, tentarei discorrer um pouco sobre como se dá tal aprendizado – *rastro* –, adquirido na lida com a *diferença*, no desenvolvimento do processo de criação em questão.

Primeiramente, preciso repensar a relação entre o *tradicional* e o *experimental* fora da “dureza esquemática” comentada. Ao fazê-lo, parece-me correta a ideia de que, em relação às linguagens artísticas *tradicionais* – xilogravura, no meu caso –, o campo *experimental* corresponderia a “uma certa inscrição do mesmo, que não é o idêntico, como *différance*”²⁷⁶ – para usar as palavras de Derrida. Dentro desta nova perspectiva, o *rastro* poderia ser constatado no fato de que já não posso mais ser o mesmo que era antes, após ter vivenciado ambas as alternativas: o *tradicional* e o *experimental*. Com isso, o *rastro* poderia ser entendido como aquilo que fica impregnado no sujeito que experimentou tal amplitude de possibilidades.

Contudo, penso ainda que, para além do aprendizado do sujeito, posso perceber o *rastro* nos artefatos artísticos produzidos por ele. Assim, seria possível constatar o *rastro* também nas xilogravuras que apresentei (FIGURA 79, pág. 103). Para tanto, bastaria observar que são xilogravuras experimentais, feitas de maneiras diferentes e com materiais alternativos, mas que, concomitantemente, trazem visíveis em seus resultados o domínio e o respeito pelos fundamentos do entalhe, da impressão, do acondicionamento (saberes tradicionais). Constatado isso, parece-me correta, ainda, outra inferência: a de que o *rastro* também pode ser entendido como síntese ou harmonização da *diferença*. Algo que surge, sim, de um diálogo entre dois extremos, mas que, como tal, não pode ser confundido com a totalidade do sentido do conceito proposto por Derrida, uma vez que, para o autor, “estas oposições somente têm sentido a partir da possibilidade do rastro”.²⁷⁷

Tendo em mente o *rastro*, observo no processo de criação que evidencio a oposição entre um “dentro” que se refere e acontece nas intenções formais, técnicas e conceituais programadas (projeto estético) e um “fora” que trata das possibilidades fenomenológicas

²⁷⁴ DERRIDA, 1973, p. 69.

²⁷⁵ Fenômeno aqui entendido como um novo conhecimento gerado na própria experiência, desde então, um conceito situado no arcabouço teórico da Fenomenologia.

²⁷⁶ DERRIDA, 2004, p. 34.

²⁷⁷ DERRIDA, 1973, p. 57.

surgidas diretamente da prática – entre as quais está o *acaso*, objeto da dissertação. Assim, vejo que o reconhecimento e a admissão dos elementos gerados por tal estrutura diferencial também corresponderiam ao *rastro*, ou seja, à harmonização da *diferença*. De igual maneira, o *rastro* também seria próprio alargamento dos limites formais, técnicos e imaginativos apresentados no segundo capítulo, em *Descoberta/Extravasamento e Assimilação*.

Para além do entendimento de que o *rastro* pode corresponder ao aprendizado e ao alargamento alcançado, vejo o *rastro* representado no conjunto de gravuras de 2022 (FIGURA 79, pág. 103). Tal nova perspectiva contraria a descrição feita por Roudinesco, na qual a *diferença* que “excede a representação”.²⁷⁸ Contudo, se aceito que as representações de uma maneira geral não dão conta de todos os detalhes e nuances daquilo que é representado, mesmo sendo advertido pela autora, me permito a explicação. Aquelas gravuras que apresentei no subcapítulo anterior podem “ilustrar” a *diferença* e o *rastro* porque elas apresentam escalas tonais que se desenvolvem do preto da tinta gráfica até o branco do papel. Ou seja, um *rastro* experimentado progressivamente, em uma situação de *diferença*.

Tal representação do *rastro* me faz lembrar o artista romeno Roman Opalka (1931-2011). Opalka teve a ideia de materializar uma enorme série de pinturas chamada *OPALKA 1965 / 1 - ∞*, uma empreitada que o ocuparia pelo resto de sua carreira. Trata-se de escrever com tinta branca sobre telas uma sequência de números sucessivos (FIGURAS 95, 96 e 97).



Fig95: Detalhe de uma pintura da série OPALKA 1965/1 - ∞. Fonte: <http://www.neurokunst.com/2017/04/01/time-in-art/>.

²⁷⁸ DERRIDA, 2004, p. 33.



Fig96: Roman Opalka. *Detalhe 993460–1017875, OPALKA 1965/1 - ∞, 1965–2011 (196 × 135 cm) Acrílico sobre tela.*
 Fonte: https://levygorvy.com/wp-content/uploads/2014_10_06_Roman_Opalkas_Numerical_Destiny_Hyperallergic.pdf.

Fig97: Roman Opalka. *Detalhe 4988006–5006015, OPALKA 1965/1 - ∞, 1965–2011 (196 × 135 cm) Acrílico sobre tela.*
 Fonte: https://levygorvy.com/wp-content/uploads/2014_10_06_Roman_Opalkas_Numerical_Destiny_Hyperallergic.pdf.

Sempre que uma tela era totalmente coberta pelos números, o pintor começava outra nova, dando continuidade à mesma sequência. Assim, Opalka avançou do número 1 até o 5.607.249. Ele conseguiu fazer com que cada tela nova que começava sofresse um gradual esmaecimento em relação à anterior. Era adicionada tinta branca lentamente à mistura com a qual era pintado o fundo de suas telas. De modo que suas telas inicialmente escuras, com o passar dos anos, foram se tornando cada vez mais claras. Contudo, como seus quadros iam ficando cada vez mais claros, pela adição do branco na cor de base, ocorria diminuição do contraste entre os números (sempre brancos) e o fundo. Opalka procedeu assim até que seus quadros alcançassem um aspecto branco monocromático, com os números ficando quase indistinguíveis.

O fato de as pinturas da série *OPALKA 1965 / 1 - ∞* serem numerosas e de estarem distribuídas por várias coleções me faz ligá-las ainda a impossibilidade da observação e/ou suposição de um *rastro-original*. Tal impossibilidade de um *rastro-original* distingue o pensamento de Derrida do pensamento filosófico pré-crítico.

O rastro não é somente a desapareção da origem, ele quer dizer aqui - no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos - que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem.²⁷⁹

Pensando nas qualidades que o filósofo atribui ao *rastro*, cogito poder tomar com “ilustrações” delas as xilogravuras *Aparição* (FIGURA 91, p. 110) e *Evanescência* (FIGURA 92, p. 110). Da maneira como estavam instaladas no contexto da exposição da Casa Porto das Artes Plásticas (FIGURA 79, 103), as duas xilos inviabilizavam tanto a percepção de um começo (passado) quanto a de um fim (futuro). Derrida afastava-se dos conceitos metafísicos

²⁷⁹ DERRIDA, 1975, p. 75.

de tempo em geral, para ele o presente, o passado e o futuro, em sua evidência clássica, não podem descrever adequadamente a estrutura do *rastro*.

É preciso começar *de onde quer que estejamos* e o pensamento do rastro, que não pode não considerar o fato, já nos ensinou que seria impossível justificar absolutamente um ponto de partida. *De onde quer que estejamos*: já num texto em que acreditamos estar.²⁸⁰

Os conceitos de *diferença* e de *rastro* poderiam seguir sendo relacionados a outros pares conceituais que tangenciam de alguma maneira o processo de criação que conduzo. Se observar a vivência do sujeito-artista visual em sua *paisagem específica* e a tradução qualitativa delas em suas imagens, como vimos no subcapítulo anterior, por exemplo, posso refletir a respeito das relações diferenciais: *montante* (água empurrada “rio acima”) e *jusante* (água que desce “rio abaixo”); enchente e vazante (movimento periódico das marés); entre a água-doce (rio) e água-salgada (mar); “*dentro*” e “*fora*” do continente (a vida junto a foz de um rio); “*dentro*” e “*fora*” da bolha fenomenológica (o empírico e o apriorístico); entre outras. Outros pares conceituais poderiam ser pensados entre o conhecimento *tácito* e o conhecimento *explícito* (ou formal especificável), entre *o que pode ser dito* e *o que não pode ser dito* (pelo método discursivo), mas extrapolariam, no entanto, o nosso objeto. Em suma, a importância de tais análises é sempre a de se chegar a novas harmonizações ou sínteses.

3.3. SÍNTESE/HARMONIZAÇÃO DA DIFERENÇA NA EXPERIÊNCIA AUTORAL

A harmonização da *diferença* na experiência autoral corresponderia ao reconhecimento e admissão desta estrutura diferencial, que acabou promovendo o alargamento dos limites formais, técnicos e imaginativos desta mídia gravada. Isto significa dizer que: na medida em que vou experimentando uma mídia, já tradicional, e exaustivamente dominada, vou adquirindo liberdade perceptiva, ou seja, um olhar esgarçado pela diminuição de conceitos pré-estabelecidos, para o qual, um universo novo de possibilidades se abre. Assim, o alargamento da mídia da xilogravura é germinada pelo reconhecimento e admissão de um *acaso*, que se constitui no próprio objeto que coloco em questão neste esforço dissertativo. O presente subcapítulo trata de analisar os trabalhos em artes visuais que desenvolvi durante mestrado, momento em que acredito já ser possuidor de alguma *liberdade perspectiva* para avançar.

O que chamo de *liberdade perspectiva* não é, de maneira nenhuma, algo exclusivo do processo de criação que desenvolvo. Como exemplo de aquisição de *liberdade perspectiva*, comentarei duas obras de Betsabeé Romero. Esta artista mexicana produziu muitos entalhes

²⁸⁰ *Idem*, p. 199.

sobre pneus de diferentes tipos de veículos, inicialmente ela os imprimia sobre suportes planares, como pode ser visto em *Red Line* (FIGURA 50, pág. 59). Romero não se filiou, no entanto, à obrigatoriedade de imprimir todos os seus pneus entalhados, permitindo-se, também, expô-los como objetos. Contudo, quando observo a instalação *Espiral sin fin* (FIGURA 51, pág. 59), entendo que o interesse de Romero se desloca da possibilidade da impressão para a espacialidade de seus pneus. Assim, o que a princípio eram matrizes de gravura passou a ser material expressivo para a criação de uma enorme espiral. A espacialidade comentada é um dado surgido no interior do processo criativo dela – na lida com suas matrizes –, percebido e explorado por ela. Romero não renuncia a entalhar todos aqueles pneus antes de criar sua instalação, mas, com a diminuição dos conceitos preestabelecidos, deixa de imprimi-los e contraria a lógica de que a intenção de quem faz carimbos seja a de carimbar.

Entendido isso, retomo o processo de criação do ponto que o interrompi no subcapítulo *O conhecimento gerado na experiência*, ou seja, tratarei da produção em artes visuais posterior ao conjunto de obras do primeiro semestre de 2022 (FIGURA 79, pág. 103) que também está relacionada com a questão das *matrizes volumétricas*. Não as analisarei tão detalhadamente, minha abordagem será feita no sentido mesmo da síntese e da harmonização das diferenças. Indicando, por exemplo, quais escolhas e conceitos pré-estabelecidos vou deixando ou flexibilizando para o surgimento de novas configurações visuais.

A primeira coisa que precisei repensar foi a obrigatoriedade do uso da xilogravura. A escolha por essa técnica balizou e orientou o começo da pesquisa (em 2006) e a sua retomada (em 2022) das experiências com as *matrizes cilíndricas*. No segundo semestre de 2022, apresenta-se uma questão: por que não utilizar materiais diferentes da madeira de fio? Este questionamento aparece durante a disciplina *Laboratório de Artes* do PPGA/UFES, quando ministrada pelo professor Dr. Aparecido José Cirilo. Isso acontece porque, nas aulas, o professor Cirilo determinou que os alunos desenvolvessem algo no *métier* da escultura por subtração, mas especificamente, um objeto em gesso. O que precipitou a seguinte peça (FIGURA 98).



Fig98:Magnago, Sem título, 2022 (35 x 10 x 10 cm) cilindro com relevo esculpido. Fonte: Acervo do autor.

Comparado aos cabos de vassoura, o novo material possibilita o aumento da escala da *matriz cilíndrica*, que agora só se restringiria ao tamanho do molde necessário para a sua fundição. Elevar a escala dos cilindros (matrizes), na xilogravura, envolveria a aquisição de madeira de lei e as despesas de serviço de um torneiro. Quanto ao suporte para a impressão da nova peça (FIGURA 98), ocorreu-me a argila ou algum tipo de massa autofraguante – uma vez que, naquelas aulas, estávamos reunidos em um galpão próprio para trabalhar com esculturas – e não em um ateliê gráfico. Imaginado o suporte para impressão da nova matriz, tomo o cuidado de criar nela entalhes mais profundos e conchavados, pensados para serem preenchidos pela massa que, disposta sobre uma mesa em forma de lâmina, deveria ceder à pressão. Para entalhar o gesso, as goivas e formões da xilogravura funcionaram muito bem.

A ideia de imprimir sobre algum tipo de massa era conhecida por mim: havia visto algumas impressões feitas por museus com os selos cilíndricos mesopotâmicos – como mostrei na *pesquisa de antecedentes* (FIGURA 34, pág. 48). O *know-how* para trabalhar com tal materialidade na escala que precisaria, no entanto, eu não tinha. Já havia previsto que o resultado da impressão seria certamente um relevo registrado sobre uma placa de massa relativamente grande, com quase um metro de comprimento por cinquenta centímetros de largura e apenas um ou dois centímetros de altura. Com isso, decidi procurar a ajuda de Bianca Vidal, uma ceramista experiente que possui vários tipos de fornos em seu ateliê, localizado em Meaípe, Guarapari. Bianca me orientou e interveio no momento de abrir uma placa a partir de um tablete de dez quilogramas de argila, para depois queimá-la de uma só vez em alta temperatura. Esta parceria (FIGURA 99) garantiu que a argila deveria estar perfeitamente sovada e sem bolhas de ar, para que não se danificasse no forno.



Fig99: Magnago. Trabalho em processo no ateliê da Bianca Vidal, 2023. Fonte: Acervo do Autor.

Com a ajuda de Vidal, a placa de argila secou corretamente, tendo sido queimada em alta temperatura, no evento da queima inaugural de um forno grande e raro que ela construiu em seu ateliê, o *anagama*²⁸¹. Por fim, a peça de cerâmica apresenta uma rachadura que – depois de muito pensar sobre ela – resolvo assumi-la e incorporá-la. O trabalho concluído recebe uma moldura (FIGURA 100) para ficar exposto na parede, posição em que, conforme me pareceu, melhor evidencia seu relevo pela incidência da luz. Desta maneira, posso observar melhor a *imbricação da imagem* contida na placa cerâmica – evidenciada pela ilustração que segue (FIGURA 101).



Fig100: Magnago. *Sem título*, 2024 (101,5 x 53,7 x 5 cm) cerâmica, madeira e minério de ferro. Fonte: Acervo do autor.

Fig101: imbricação da imagem evidenciada. Fonte: ilustração do autor.

Em um dos encontros das aulas com o professor Cirilo, em um momento de trocas entre professor e aluno, ele me sugeriu que eu imprimisse minha matriz de gesso diretamente

²⁸¹ Um modelo de forno em forma de túnel inclinado, cuja invenção é atribuída aos chineses, surgindo da variação de outros tipos de fornos há pelo menos 17 séculos.

sobre o chão, sobre um caminho forrado por saibro²⁸², no campus universitário. Sou relutante à ideia, nunca havia desenvolvido nada que pudesse ser tão efêmero, que ficasse exposto à ação do tempo e dos transeuntes.

Contudo, estando alguns dias em Meaípe envolvido com a produção da peça que mostrei (FIGURA 110, pág. 121), ouvi de moradores que a estreita faixa de areia de sua praia seria ampliada por uma enorme dragagem. O objetivo da drástica alteração daquela paisagem era impedir as ondas que avançavam sobre as ruas e o comércio, erodindo e afetando o terreno, afastando os turistas. As notícias e as pessoas acusavam a ressaca (comportamento anormal do mar) como culpada pela degradação causada pelo mar. Em profunda discordância, minha desconfiança sempre apontou o píer do Porto de Ubú como o motivo. Conheci umas poucas pessoas que acreditavam na hipótese de que tal estrutura de pedras – localizada no final da enseada – estivesse alterando – por décadas – a maneira como as ondas se propagavam sobre a praia e, conseqüentemente, causando destruição. Decido-me, assim, por aceitar a sugestão do professor Cirilo à minha maneira e parto para fazer algumas interferências na paisagem.

Ali, nas areias do balneário de Meaípe, me senti mais inclinado para fazer uma intervenção na paisagem, creio que isso porque posso entendê-la como parte da minha *paisagem específica*. Passei muitos finais de semana por lá, desde a infância, com minha família. O assunto da dragagem remoía na minha mente e me empurrou para a ação, para a denúncia, para fazer um registro. Denúncia de uma tragédia ambiental anunciada, na qual era preferível alterar a paisagem a repensar as soluções dadas para viabilizar a exportação de minérios. Registro de uma paisagem afetiva que seria desfigurada para sempre.

Assim, no dia seguinte à conclusão da placa de argila (FIGURA 110, pág. 121) no ateliê de Bianca Vidal, vou para a praia com minha *matriz de cilíndrica* de gesso. Encontro por lá Izabel Vidal, mãe de Bianca, que é artista visual, e a solicito que fotografe e filme as intervenções que pretendia fazer. Realizo algumas impressões longilíneas próximas às espumas das ondas, isso porque, *in loco*, descubro que a areia molhada e fina registra os relevos da matriz de gesso com maior riqueza de detalhes do que a areia seca. Outra descoberta foi que tal proximidade com a água torna o relevo impresso mais efêmero do que ele seria no caso da utilização do saibro, como sugerida pelo professor Cirilo. Assim surge *Rastro #1* (FIGURA 102) – no qual se pode observar que basta uma onda mais forte para que a impressão registrada na paisagem desapareça.

²⁸² Material avermelhado, arenoso e argiloso, muito utilizado como assoalho para quadras de tênis e que também é usado na construção civil.



Fig102:Magnago. *Rastro # 01*, 2023, tríptico fotográfico, registro de intervenção na paisagem, praia de Meaipe, Guarapari.
Fonte: Acervo do autor.

Ainda que não queira me aprofundar em análises específicas, adiciono aqui brevemente que com o tempo passei a relacionar as experiências de tomar a areia da praia como suporte com uma história local do século XVI. Conta-se que o padre jesuíta José de Anchieta (1534-1597) escrevia poemas nas areias das praias desta região e os deixava para que o mar os apagasse. Posteriormente, me foi apresentada ainda a obra do artista Glayson Arcanjo, que também envolve a escrita e o apagamento pelas ondas do mar (FIGURA 103).



Fig103: Glayson Arcanjo. Circulo de areia. Fonte: <https://www.glaysonarcanjo.com/2013/11/casas-de-areia.html>.

Com mais essa liberdade perspectiva adquirida – a admissão do efêmero como resultado –, decido-me – durante a mesma ação/intervenção – em repetir a experiência registrada em *Rastro #1* (FIGURA 102) de uma maneira mais radical. Desta vez, ao invés de imprimir na areia úmida e aguardar pela ação das ondas, resolvo imprimir avançando em

direção a elas. Com isso, obtenho o conjunto de fotografias das quais escolhi duas para compor o díptico fotográfico *Rastro #2* (FIGURA 104).



Fig104: Magnago. *Rastro #2*, 2023, díptico fotográfico, registro de intervenção na paisagem, praia de Meaípe, Guarapari.
Fonte: Acervo do autor.

Se a impressão longilínea que aparece em *Rastro #1* (FIGURA 102) é feita paralelamente às ondas, para que logo em seguida seja apagada, lateralmente, pelas águas; em *Rastro #2* (FIGURA 104), a impressão avança perpendicular às ondas, sendo interrompida quando a matriz encontra as águas. Deste modo, o que é radicalizado é a fugacidade/efemeridade da intervenção, mostrada pelo díptico fotográfico acima (FIGURA 104). Na imagem da direita, o relevo criado sobre a areia surge e desaparece no mesmo clique. Ou pode parecer, também, uma tentativa de continuar imprimindo por debaixo das ondas.

Conforme penso, continua flagrante em *Rastro #1* e *#2* (FIGURA 103 e 104) o sistema de coordenadas *ascender*, *descender*, *aparecer* e *esvanecer*— que relacionei anteriormente com o *sentido de ordem* de Gombrich, algo adquirido de modo “instintivo”, que capacita o sujeito a situar objetos determinados no mundo, para sua sobrevivência.²⁸³

Outra determinação prévia sobre a qual acabei me questionando foi o conceito de *matriz volumétrica*. Em tal questionamento, no entanto, escolho não explorar os limites estabelecidos pela ideia preestabelecida, mas repensá-la. Assim, sem recorrer a possibilidades exteriores, me pergunto: por que a matriz volumétrica precisa ser um cilindro? Não existem diversos outros sólidos geométricos? Depois disso, elegi o cone com a segunda forma sobre a qual eu viria a criar uma matriz volumétrica.

²⁸³GOMBRICH, 1980, p. 16 e 20.

De pronto, começo a imaginar como seria a matriz cônica e sua impressão. As estampas teriam formato circular? Ficariam parecidas com mandalas? Seria possível, com um cone, desenvolver uma gravura que fosse uma *reprodução contínua*? No momento em que fui acometido por estas dúvidas, peguei papel e caneta e comecei a projetar cones regulares, chegando rapidamente a três esboços diferentes (FIGURA 105).

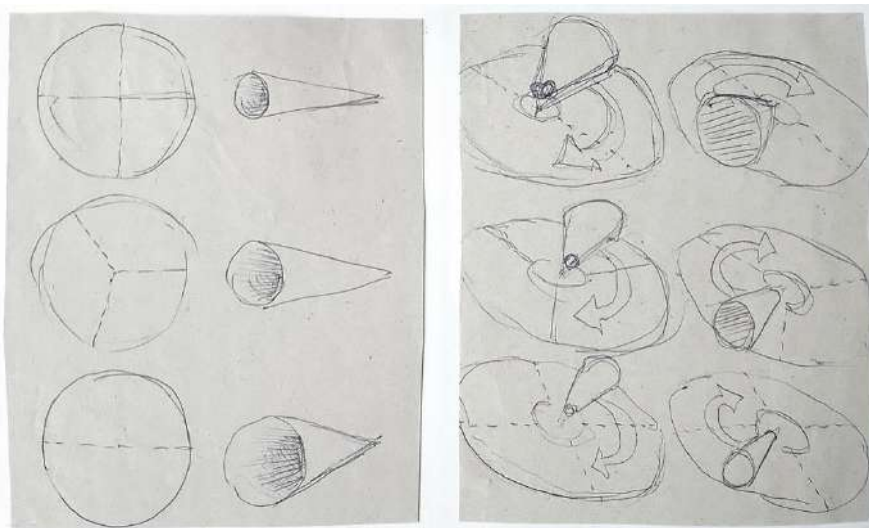


Fig105: Magnago. Projeto para as matrizes cônicas, 2023, desenho sobre papel. Fonte: Acervo do autor.

Na figura da esquerda, mostro o ponto de partida para o projeto: uma coluna com três círculos que apresentam, em linhas tracejadas, três possíveis divisões em partes iguais de suas superfícies. Na coluna seguinte, imaginei ter cortado, extraído e enrolado uma parte de cada círculo, assim obtendo cones de comprimento idêntico, mas com as aberturas de suas bases de tamanhos diferentes. Baseado em minha experiência anterior (FIGURA 98, pág. 120), concluí que deveria produzir fôrmas nas proporções exatas dos cones ocios obtidos, para então fundir as matrizes em gesso. Na folha da direita, fico imaginado o movimento que deveria ser feito pelas matrizes ao imprimir.

Assim, a planificação da área de impressão do cone/matriz de base mais robusta corresponderia à metade de um círculo; a planificação da área de impressão do cone/matriz de base intermediária a terça parte de um círculo; e a planificação da área de impressão do cone/matriz de base mais estreita corresponderia a um quarto de círculo. Ou seja: a impressão do cone mais largo completaria um círculo ao cumprir duas revoluções; a impressão do cone intermediário completaria um círculo ao cumprir três revoluções; e a impressão do cone mais estreito completaria um círculo ao cumprir quatro revoluções.

Faço outros estudos recortando e colando papéis (FIGURA 106) para ter noção do volume: são os protótipos de fôrma que precisarei para fundir as matrizes. Eles contêm as proporções que cada um dos cones seguirá.

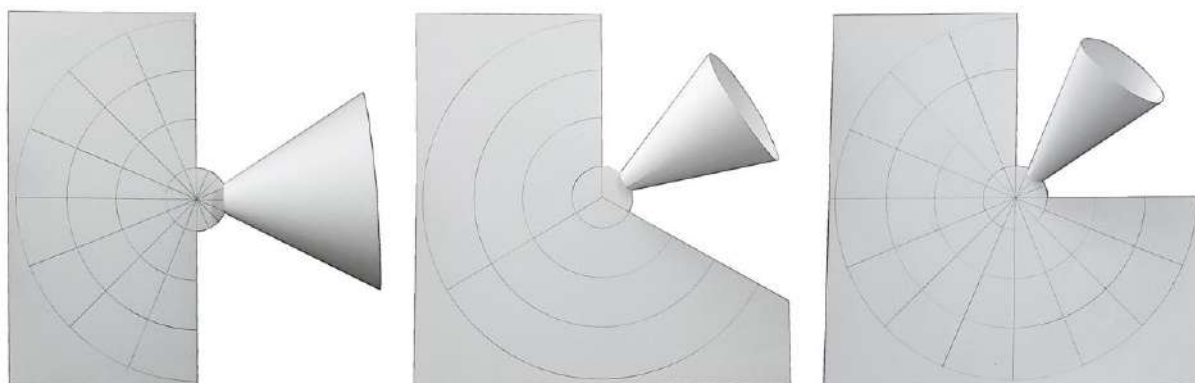


Fig106: Magnago. Estudos para as matrizes cônicas, 2023, desenhos recortes e colagens em papel. Fonte: acervo do autor.

Em seguida, começo a preparar o molde para a fundição do primeiro cone em gesso rápido. Pareceu-me conveniente seguir utilizando o mesmo gesso rápido – porque já havia ganhado alguma intimidade com ele – a arriscar tentar outro material – também pelo tempo que estava escasso, devido a todas as atividades do mestrado. Empenho-me, então, na construção de uma fôrma que me garantisse um cone com o mais regular possível e cheguei ao protótipo (FIGURA 107) que aparece abaixo.



Fig107: Magnago. Fôrma para fundir gesso, 2024 (29 x 40 x 40 cm) chapa de fibra de madeira, madeira e PVC em folha. Fonte: acervo do autor.

As noções adquiridas na lida com o gesso me levaram a eliminar a parte mais aguda do cone, para diminuir o grau de dificuldade da fundição e possibilidade de fratura da matriz – devido à fragilidade do material, que poderia não resistir ao desmolde ou não resistir a pressão necessária para imprimir. A estrutura à esquerda é feita de chapas de fibra de madeira (dessas de fazer divisórias para escritórios), cabos de vassoura, cola e parafusos. O cone ao centro é de folha de plástico PVC de 0,8mm de espessura. À direita, aparecem ambas as peças encaixadas e, nesta configuração, elas podem garantir um cone bastante regular. Isso porque, quando verto o gesso em estado líquido para o interior do molde cônico, o peso do próprio

gesso misturado em água pressiona a peça de PVC para baixo, ajustando-o contra os vazados circulares da estrutura que o suporta. Como tomei o cuidado de cortar tais vazados com bastante precisão, o ajuste dá contornos circulares ao cone de gesso que surgirá em três níveis.

Escolho fazer primeiro o cone de base mais robusta, aquele cuja área de impressão corresponde à metade de um círculo (FIGURA 96, pág. 126, à esquerda). O desenvolvimento da *imbricação da imagem* sobre ele demandou uma adaptação da trama que vinha utilizando para projetar as matrizes cilíndricas (FIGURA 80, p. 103). Assim, as linhas que eram traçadas na orientação vertical/horizontal, adaptadas à superfície do cone (FIGURA 108), passaram a ser traçadas na orientação radial/circular concêntrica.

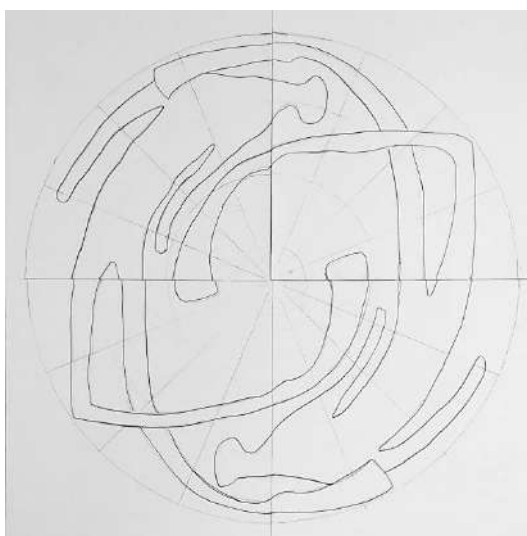


Fig108:Magnago. Sem título, 2024 (87,5 x 65,5 cm) grafite sobre papel. Fonte: acervo do autor.

Uma boa notícia era que a trama se adaptou perfeitamente ao cone. Para a realização do desenho evidenciado acima (FIGURA 108), bastava que eu repetisse o que ia desenhado nos quadrantes correspondentes, localizados do lado oposto da grade – tal qual o estudo que fiz para a *matriz cilíndrica* (FIGURA 81, pág. 104). A ilustração seguinte (FIGURA 109) demonstra a adaptação da grade ao formato cônico.

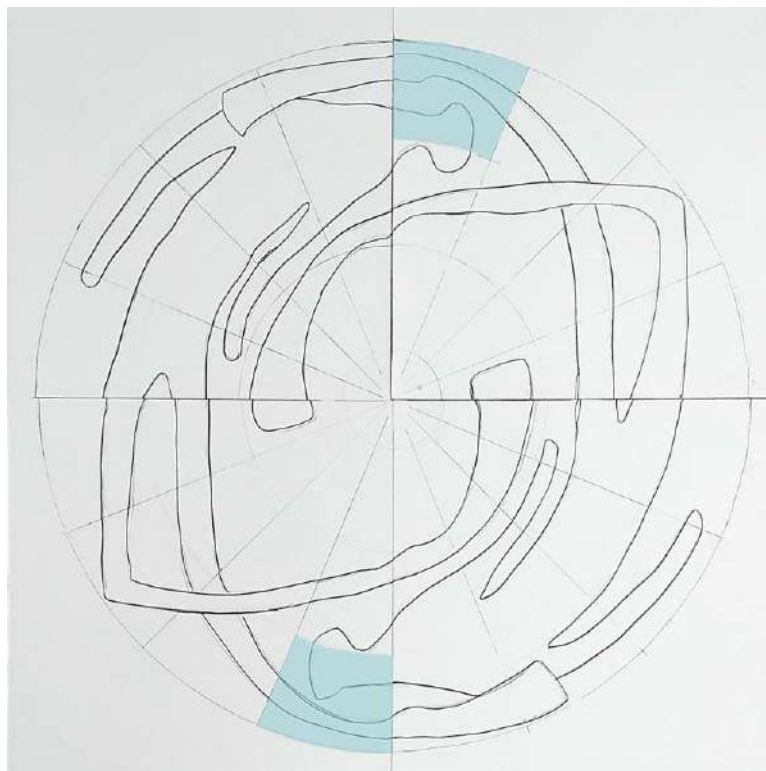


Fig109: Correspondência entre quadrantes para imbricação da imagem na matriz cônica. Ilustração do autor.

Cabe, no entanto, dar créditos a Escher. O gravador holandês foi um mestre também no trabalho com a *imbricação da imagem* em composições circulares. Ele explorou esta possibilidade de diversas maneiras ao aplicar seus conhecimentos de divisão regular do plano no interior dos círculos. Mostro, a seguir, algumas de suas composições, nelas, as áreas dos círculos foram divididas em ângulos de 120° (FIGURA 110) e 90° graus (FIGURA 111) e 60° (FIGURA 112) e, ainda, outras divisões ainda mais complexas, irregulares e/ou multicoloridas (FIGURA 113).



Fig110: M.C. Escher. *Cobras*, 1969 (55 x 47 cm, o suporte) xilogravura em laranja, verde e preto, três matrizes.
Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61294.html>.

Fig111: M.C. Escher. *Peixe, vinheta*, 1956 (14 x 11 cm, o suporte) gravura em madeira de topo.

Fonte: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076s23p>.

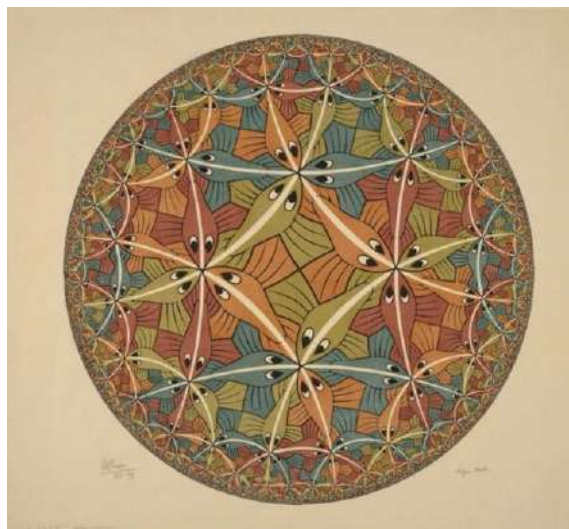
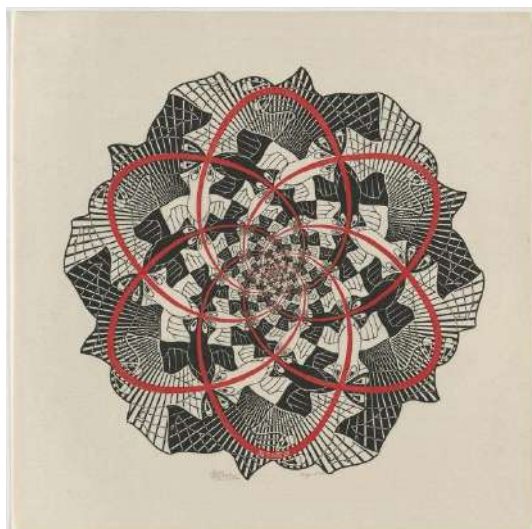


Fig112: M.C. Escher. *Caminho da vida III*, 1966(47 x 47cm, o suporte) xilogravura em vermelho e preto, duas matrizes.

Fonte: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076t156>.

Fig113: M.C. Escher. *Círculo Limite III*, 1959 (46 x 52 cm, o suporte) xilogravura em tom laranja, oliva, azul, marrom e preto, cinco matrizes. Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61280.html>.

Ainda que as matrizes de Escher fossem planas, é um engano crer que ele precisava entalhar cada uma das figuras – as quais são vistas imbricadas e/ou justapostas em tesselações – estampadas em suas composições de formato circular. Na verdade, ele entalhava apenas alguns tacos de madeira cortados em formato de “fatias de pizza”. Os ângulos internos de tais fatias variavam de gravura para gravura – 120° , 90° , 60° –, de acordo com a divisão regular do círculo que ele escolhia aplicar. Assim, foi feita a xilogravura *Círculo Limite III* (FIGURA 113), por exemplo. Em outros momentos, como na xilogravura *Cobras* (FIGURA 110, p. 128), Escher usou matrizes de outros formatos, simultaneamente com as matrizes em forma de “fatias de pizza” - sem perder a vantagem de não precisar entalhar todas as figuras a serem impressas.

Como explicarei a seguir, Escher construía suas imagens por meio de impressões sequenciais que eram orientadas por um intrincado sistema de registro²⁸⁴. Só consegui entender melhor como funcionavam seus registros quando pude observar as matrizes (FIGURA 114) e provas de estado (FIGURAS 115, 116 e 117) correspondentes à xilogravura *Círculo Limite III*(FIGURA 113).

²⁸⁴ Sistema de marcações e coordenadas pelas quais o impressor de gravuras consegue “um encaixe perfeito quando se faz uma gravura colorida (ALVAREZ, 2017, p. 87)”.



Fig114:M.C. Escher. Matrizes usadas na gravura *Círculo Limite III*, 1959 (aproximadamente 45 x 45 cm, cada uma) madeira gravada. Ilustração do autor. Fonte:https://www.nga.gov/collection/artist-info.2492.html?artobj_artistId=2492&pageSize=30&pageNumber=17.

Posso observar nas provas de estado (FIGURAS 115, 116, 117) como a obra *Círculo Limite III* (FIGURA 113) foi impressa. A partir delas, posso imaginar que tal registro servia mesmo como um mapa, fornecendo a sequência precisa das impressões sequenciais de matrizes.

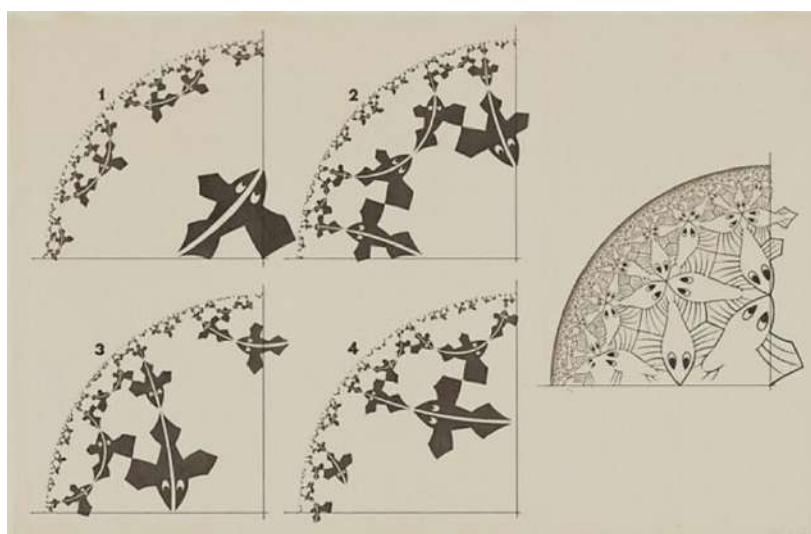


Fig115: M.C. Escher. Prova de estado parcial de cada uma das cinco matrizes, 1981 (50,5 x 77 cm, o suporte) xilogravura. Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.64580.html>.

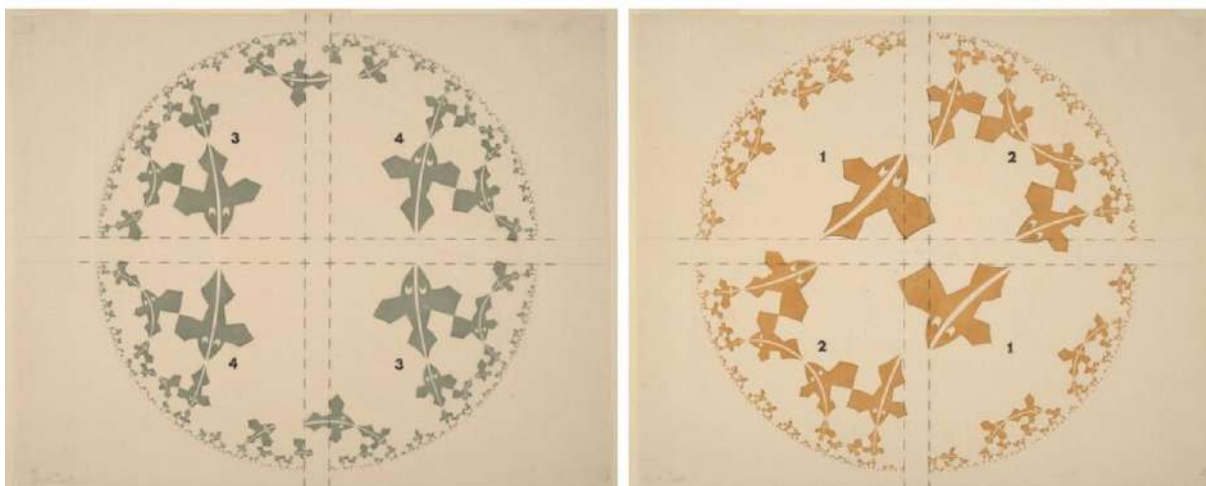


Fig116: M.C. Escher. Prova de estado das duas primeiras cores, 1981, xilogravura. Fonte: https://www.nga.gov/collection/artist-info.2492.html?artobj_artistId=2492&pageSize=30&pageNumber=16.

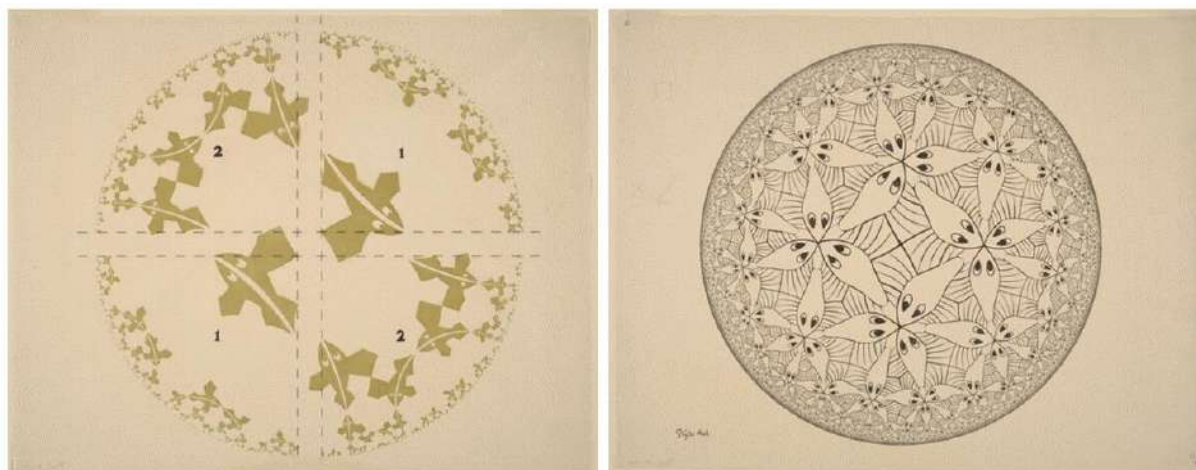


Fig117: M.C. Escher. Prova de estado das duas cores seguintes, 1981, xilogravura. Fonte: https://www.nga.gov/collection/artist-info.2492.html?artobj_artistId=2492&pageSize=30&pageNumber=16.

Entendo que a liberdade perspectiva adquirida por Escher quanto ao formato das matrizes de suas gravuras de composição circulares pode ser observada nas ilustrações a seguir: tanto nos *frames* de uma filmagem dele imprimindo (FIGURA 118), à esquerda, quanto na imagem da gravura com algumas sinalizações inseridas por mim (FIGURA 119), à direita.

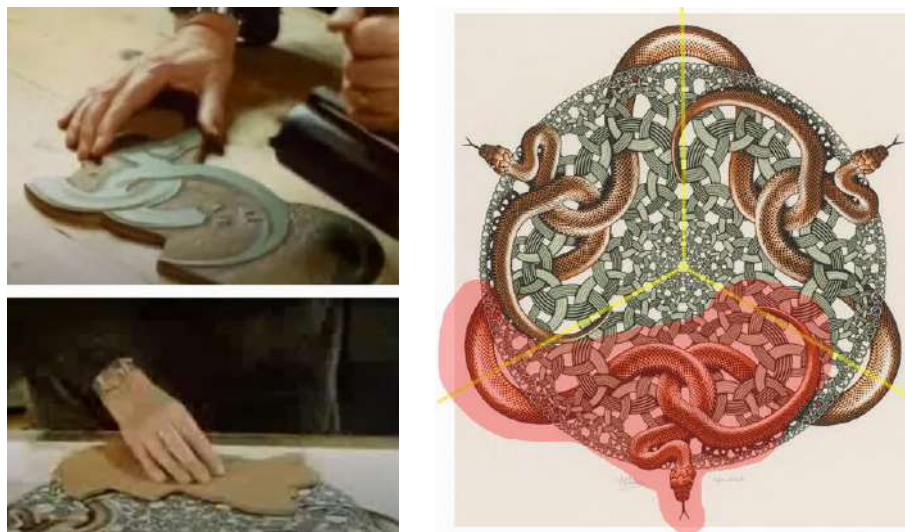


Fig118: Escher imprimindo a cor marrom da xilogravura Cobras.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=AmLaM6NkTDS&t=11s>.

Fig119: Indicação do formato da matriz que imprime em marro. Ilustração do autor.

Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61294.html>.

A partir do que expus sobre o processo criativo presente nas composições circulares de Escher, creio poder inferir que há semelhanças entre as estratégias usadas por ele e as que uso para chegar à *imbricação da imagem*. Penso que, se fosse possível enrolar os tacos de madeira feitos por ele e conformá-los ao formato de cones, teríamos algo parecido com a matriz que executo em gesso (FIGURA 120), no segundo semestre de 2024.



Fig120: Magnago. Matriz cônica feita em gesso, 2024 (25 x 33 x 33 cm) gesso e cera. Fonte: acervo do autor.

Seguiu até a conclusão da matriz cônica mostrada acima a produção prática que consegui desenvolver durante o mestrado acadêmico como discente no PPGA/UFES. No presente momento, tento me decidir sobre qual material devo imprimi-la. Com isso, “fico devendo” uma imagem de sua impressão. Creio, no entanto, ter logrado reestabelecer a interiorização necessária, no que diz respeito à prática, indo e vindo de minhas incursões pela teoria, para, ao final, conseguir plasmar, por meio de configurações artísticas, uma noção do que veio a ser a síntese e/ou a harmonização da diferença no interior de uma experiência autoral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerro o presente esforço dissertativo com a consideração de que cumpro os objetivos gerais enunciados na introdução: o estudo sistemático do processo de criação em gravuras, a partir de alguns eixos conceituais e procedimentais.

No que diz respeito à busca por entendimento acerca da natureza do *acaso* ocorrido no processo criativo pessoal, posto tudo que foi levantado a esse respeito até aqui: considero tratar-se de um *acaso não programado*. Dito isso, devo tentar, mais uma vez, melhor compreender algo em artes visuais por meio da jurisprudência. Posso entender a partir do relato que fiz no começo do subcapítulo *Descoberta/Extravasamento e Assimilação* que o encontro com o material alternativo (cabo de vassoura) se deu na ausência de um projeto apriorístico, como se passa, por exemplo, com a instauração de um *ready-made*. A antítese disso é o *acaso programado*, que é a realidade do *objet trouvé* surrealista, um deslocamento estatizante (da banalidade do cotidiano para o meio estético), que possui necessariamente um projeto apriorístico. Insistindo nesta diferenciação, posso imaginar Kurt Schwitters (1887-1948) saindo de seu ateliê para encontrar objetos para aderir a sua *Merzbild*, ele precisa de algo como cartão, tecido, papelão ou seja lá o que encontre para adicionar um “colarinho” nasilhueta da figura humana representada de perfil em sua *Merzbild 1ª* (FIGURA 121) de 1919 – o que configura um *acaso programado*.



Fig121: Kurt Schwitters. *Merzbild 1A (O psiquiatra)*, 1919 (48,5 x 38,5 cm) Óleo, assemblagem e colagem de objetos sobre tela. Fonte: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/schwitters-kurt/merzbild-1a-psychiatrist>

Caso eu o compare com o *acaso* que investiguei, percebo que naquela manhã eu esperava mais encontrar mais nada: portanto, é um *acaso não programado*.

Não posso me esquecer, no entanto, da busca frustrada por uma tábua de madeira pouco tempo antes do ocorrido que se liga àquele *acaso não programado* por meio da

hipótese de um *ato falho*. Avanço por tal hipótese e recorde, ainda, que para Freud nada ocorre verdadeiramente por *acaso*, assim, haveria uma “expectativa inconsciente e vigilante” que aguardou por uma oportunidade para dar continuidade aos procedimentos que já vinham sendo desenvolvidos nas aulas de desenho. Havia ainda, contudo, outro procedimento similar e anterior sendo desenvolvido por mim em paralelo com o curso de Artes na Universidade (e bem anterior ao dele): o trabalho com as facas na peixaria. Creio poder pensar em todos estes procedimentos (tratar peixes, apontar lápis, esculpir matrizes cilíndricas) como treinamentos específicos com movimentos corporais bastante semelhantes. Ou seja, um *saber de ordem tácita*.

Tomando emprestados os termos de Polanyi, creio que posso fornecer outra roupagem para a hipótese de um *ato falho*. Para tanto, preciso recapitular algumas noções. 1) O *conhecer tácito* estabelece ontologicamente uma relação significativa entre estes dois termos (o *proximal* e o *distal*) em uma única entidade compreensiva. 2) O *termo proximal* representa os *particulares* da entidade compreensiva. 3) Que há a tendência de deslocamento de todo o sentido (significado) para longe do sujeito, ou seja, para o *termo distal*. Assim, acredito que, para haver similaridade entre os procedimentos que comentei acima, há a necessidade de que o *termo proximal* tenha sido mantido (ou pouco alterado) na execução de cada uma daquelas atividades que percebo como distintas. Quer dizer, noto que há a manutenção dos *particulares* (*termo proximal*) e a mudança do *termo distal*, ou seja, do significado da ação – formando novas entidades compreensivas.

Considero ao final que, em tese, os *particulares* da habilidade de tratar peixes com facas encontram novas significações ao formarem novas entidades compreensivas unindo-se a outros *termos distais*. Assim, os *particulares* do ofício de peixeiro se transformaram na boa desenvoltura em apontar os lápis de desenho²⁸⁵ e, já interiorizados e transladados para o fazer artístico, logo atenderiam, ainda, a outro *termo distal*: a confecção de *matrizes cilíndricas*. Faltaria, no entanto, explicar ainda o fato que nomeei mais acima como *acaso não programado*. É muito diferente quando recebo uma tarefa e uma instrução de um professor – “aponte o lápis da seguinte maneira!” – do que ter um *insight* a partir do encontro com um objeto *ao acaso*. Este fenômeno, no entanto, também é contemplado pela teoria de Polanyi e, nela, é chamado de *projeção*.

Os filósofos modernos têm argumentado que a percepção não envolve projeção, dado que não estamos previamente cientes dos processos internos que é suposto termos projetado nas qualidades das coisas percebidas. Mas

²⁸⁵ Apontados de maneira ao ficarem bem pontiagudos, sem que as pontas de grafite (bastante expostas para fora da madeira) não se quebrassem.

nós estabelecemos que uma projeção deste tipo está presente em vários casos de conhecer tácito. [...] Podemos por isso ariscar estender o âmbito do conhecer tácito para incluir os traços neurais do córtex do sistema nervoso. Isto coloca os eventos que vão acontecendo dentro do nosso cérebro na mesma base que as contrações musculares subliminares[...].²⁸⁶

A hipótese acima não explica como a percepção acontece em conjunto com o sistema neural, ela “simplesmente aplica o princípio de que onde quer que algum processo no nosso corpo cause consciência, o nosso conhecer tácito do processo fará o seu sentido em função de uma experiência que estamos a atender”.²⁸⁷

²⁸⁶ POLANYI, 2010, p. 27.

²⁸⁷ *Idem*, p. 28.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Tradução de Alfredo Bosi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ALVAREZ, Fernando Gómez. Gravura. Vitória: UFES, Secretaria de Ensino a distância, 2017.E-book.
- BATAILLE, Georges. Manet, Paris: Skira, 1955.
- BURCKHARDT, Titus. Art of Islam: language and meaning. Commemorative ed. Indiana: World Wisdom, 2009. E-book.
- CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DESCARTES, René. Discurso do Método. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- DERRIDA, Jacques, Gramatologia. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro, tradutores. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. De que amanhã. Tradução André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. Ed., 2004.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. Idade Média: o nascimento do Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias à psicanálise. *In*. Obras completas, volume 13: Tradução: Sergio Tellaroli.São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FREUD, Sigmund. A psicopatologia da vida cotidiana. *In*. Obras psicológicas completas (Edição Standard Brasileira). Rio de Janeiro: Imago. 1977. E-book. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=5152272&forceview=1>. Acesso em: 19 jan. 2024.
- FREUD, Sigmund. O inconsciente (1915).*In*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das Letras, 2010.
- LEOPOLDO, Franklin et al. Notas sobre a intuição em Pascal e Bergson. Discurso, n. 12, p. 113-126, 1980.
- GELABERT, Lino Cabezas. La perspectiva, entre neoclasicismo y romanticismo. D'art, p. 181-202, 1994.
- GOMBRICH, Ernst Hans. A história da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. El sentido de orden: estudio sobre lapsicología de las artes decorativas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. 1980.
- KANDINSKY, Wassily. Olhar no Passado. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MARTINS, Roberto de Andrade. A Maçã de Newton: História, Lendas e Tolices. *In*: SILVA, Cibelle Celestino. Estudos de História e Filosofia das Ciências. São Paulo. Editora Livraria da Física, 1ª ed., 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. Além do bem e do mal. Tradução de Márcio Pugliesi. São Paulo. Hemus editora limitada, 2001.
- NIETZSCHE, Friederich. A gaia ciência. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- OLIVEIRA, Leonel Moreira. Moderna Enciclopédia Universal. Vol. 2,15. In: M. Oliveira (dir. lit.). Lisboa: Círculo de Leitores, 1986.
- OTTO, A.; SCHERZ, E.R.; TAAPOPI, G. HAAR, Mythos Haar. Ethnographische photographien aus alten sammlungen südwest afrikas. Windhoek, Namibia: Gamsberg Macmillan, 1992. E-book.
- OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- POLANYI, Michael. A Dimensão Tácita. Tradução de Eduardo Beira. Braga (Portugal), Inovatec, 2010.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. Dicionário de Psicanálise, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SCHNÁDELBACH, Herbert. Filosofía en Alemania, 1831-1933. Madrid: Colección Teorema, 1991.
- SESC GLÓRIA centro cultural. O Mundo Mágico de Escher. Vitória: SESC, 2014.
- SCHOPENHAUER, Arthur. O Mundo como Vontade e Representação (Tomo I). Trad. Jair Baborza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- SOUZA, João Wesley et al. Ato Falho. Vitória. Edição dos autores, 2022.
- TERRA, Fernanda. Mestres da Gravura. Coleção Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: FBN – Centro Cultural dos Correios. 2011.
- VAIHINGER, A filosofia do como se. Trad. Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.
- VILLAS-BOAS, André - Produção Gráfica para Designers, Rio de Janeiro: 2AB, 3ªed, 2008.
- VITRUVIUS, Marcus Pollio. The Architecture. Trad. Joseph Gwilt. Londres: Jonh Weale, 1860.
- YOURCENAR, Marguerite. O Cérebro Negro de Piranesi In: Museu Lasar Segall. Cárceres a Duas Vozes: Piranesi e Ana Maria Tavares. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2015. E-book.

Artigos em publicações periódicas e anais de eventos

- ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. Relatividade e relativismo: Einstein e a teoria social. In: Revista Tempo Brasileiro, n. 175, 2009, pp. 113-134.
- BALDUS, Herbert. Os Carimbos dos Índios do Brasil. In: Revista do Museu Paulista, São Paulo: Nova Série, Vol XVIII, 1961.
- LÆRKE, Mogens. Quatro coisas que Deleuze aprendeu de Leibniz. In: O Manguezal: Revista de Filosofia. Estudantes de filosofia da UFS. São Cristóvão/SE, v.1, n. 17, 2023.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: Gávea, Revista da Pós-Graduação em História da Arte e Arquitetura no Brasil - PUC/RJ, número1, 1985.
- LEDDINGTON, Jason P. Oscar Reutersvärd's Impossible Triangle. In: Bloomsbury Contemporary Aesthetics Case Studies. Londres, 2020.
- LEPCALIUC, Anamaria. The Oldest Object that Proves the Existence of a Method of Calculation. In: International Journal of Social and Educational Innovation (IJSEIro), Romênia, No.2/ 2014.

- MAGNAGO, André Alves. Considerações sobre um Ato Falho na impressão xilográfica. In: XI Poéticas da Criação, ES, 2022, Vitória. Saber viver juntos: um dilema da contemporaneidade. Vitória: Proex-UFES, 2022.
- MARTINS, Roberto de Andrade. Arquimedes e a coroa do rei: problemas históricos. Caderno Brasileiro de Ensino de Física v.17, n.2, p.115-121, ago. 2000.
- MARTON, S. Nietzsche e Descartes: filosofias de epitáfio. In: MARTON, S. Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche, São Paulo, Discurso editorial e Editora Unijuí, 2001.
- MOTA, Thiago. Nietzsche e as perspectivas do perspectivismo. In: Cadernos Nietzsche 27, São Paulo: GEN, 2010.
- PANDA, Sasanka Sekhar. Nagas in the Sculptural Decorations of Early West Orissan Temples. In: OHRJ, Vol. XLVII, Nº. 1, p. 16-37, 2004. Disponível em: <https://magazines.odisha.gov.in/Journal/journalvol1/pdf/orhj-4.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2024.
- PASCHOAL, A. E. Da crítica de Nietzsche ao sujeito ao sujeito de sua crítica. In: Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v.39, n.1, 2018.
- PENROSE, L. S.; PENROSE, R. Impossible Objects: a Special Type of Visual Illusion. In: British Journal of Psychology, 49(1), 1958, pp. 31-33.
- ROBERTS, Sarah. Automobile Tire Print, Rauschenberg Research Project. In: San Francisco Museum of Modern Art, 2013. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/essay/automobile-tire-print/> Acesso em: 03 de dezembro de 2024.
- SUGIHARA, Kokichi. Family Tree of Impossible Objects Created by Optical Illusions. In: The Bridges conference. Aalto University & University of Helsinki and Espoo. Helsinque, Finlândia, 2020, pp. 329-331.
- UEXKÜLL, Thurevon. A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. Galáxia (PUC-SP). 7: 19-48. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1369>. Acesso em: 18 jul. de 2020.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações Filosóficas. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

Dissertações e Teses

- CALIXTO, Ronaldo. Max Bill e a Unidade Tripartida. Dissertação de mestrado (Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-14102016-140347/publico/2016_RonaldoCalixto_VOrig.pdf Acesso em: 17 de dezembro de 2024.
- OLIVEIRA, Leandro Vilar. A guardiã dos mortos: um estudo do simbolismo religioso da serpente em monumentos da Era Viking (sécs. VIII-XI). 2020. Tese (Doutorado em Ciência das Religiões), Universidade Federal da Paraíba, 26 de junho de 2020. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18507?locale=pt_BR Acesso em: 03 de dezembro de 2024.

Trabalhos não publicados

MAGNAGO, André Alves. Para uma dinâmica entre as Marés de Santo Antônio e do Resto do Mundo. 2023 (apresentação), IV Encuentro de Ciencias Humanas y Tecnológicas para la integración en la América Latina y Caribe organizado pela Red Académica Diálogos em Mercosur e pelo OPIA – Observatorio del Pensamiento Iberoamericano, trabalho aguardando para ser publicado.

MORGADO, Juliana. Portfólio (seleção de trabalhos). 2020, Portfólio profissional cedido pela artista para esta dissertação, trabalho não publicado.

Webliografia

BANCO de la república. Colección Arqueológica de los Museos del Oro. Colômbia: Museo do Ouro Quimbaya. [2024]. Disponível em: https://colecciones.banrepcultural.org/document/rodillo/63a069165d96b8790f349294?pa_geld=6357a765e27d753f221c6160&v=mosaic&pos=197&pgn=13. Acesso em: 18 dez. 2024.

BARISON, Maria Bernadete. Geométrica GD aula sobre Perspectivas. In: Departamento de Matemática. Universidade Estadual de Londrina. 22 dez. 2024. Disponível em: http://www.mat.uel.br/geometrica/php/gd_t/gd_2t.php#:~:text=PERSPECTIVA%20AXONOMETRIA%20CAVALEIRA&text=%C3%89%20tamb%C3%A9m%20conhecida%20como%20axonometria,triângulo%20como%20plano%20do%20quadro. Acesso em: 22 dez. 2024.

CLARK, Lygia. 1964 Caminhando. In: LYGIA CLARK. Caminhando. Associação Cultural Lygia Clark, [2021a]. Disponível em: <https://portal.lygiacklark.org.br/acervo/189/caminhando>. Acesso em: 05 dez. 2024.

CLARK, Lygia. 1965 O Dentro é o Fora. In: LYGIA CLARK. Textual: o dentro é o Fora. Associação Cultural Lygia Clark, [2021b]. Disponível em: <https://www.portal.lygiacklark.org.br/acervo/7082/o-dentro-e-o-fora-0785311-texto>. Acesso em: 05 dez. 2024.

CASTRO, Adler Homero Fonseca de. Bateria. In: Dicionário do Patrimônio Cultural (PORTAL IPHAN). 2024. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Bateria%20Dicion%C3%A1rio%20IPhan.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2024.

ERIK DEMAINE. Computational Origami. Massachusetts, [2013]. Disponível em: <https://erikdemaine.org/curved/MoMA/> Acesso em: 18 dez. 2024.

PHILADELPHIA Museum of Art. Étant donné: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage... (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas...). Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, [2024]. Disponível em: <https://philamuseum.org/collection/object/65633>. Acesso em: 20 dez. 2024.

SANDERS OF OXFORD. Modern Moral Subjects, A Catalogue of Hogarth's Satirical Sets. 2018. E-book. Disponível em: https://issuu.com/sandersofoxford/docs/modern_moral_subjects. Acesso em: 07 dez. 2024. E-book

THE METROPOLITAN museum of art. Cylinder seal and modern impression: animal combat and sphinx. Nova Yorque: MET Museum, [2000a]. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/325831>. Acesso em: 18 dez. 2024.

THE METROPOLITAN museum of art. Prayer Wheel and Xylographic Folio Page. Nova Yorque: MET Museum, [2000b]. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/32640>. Acesso em: 18 dez. 2024.

Videografia

ATHOS, 100 ANOS. Direção: Sérgio Moriconi. Roteiro: Betania Veiga. Brasília: TV Justiça, 2018. vídeo (29:04 min). You Tube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=nmurOHM2Z7U&t=1262s>. Acesso em: 16 de dez. 2024.

UNED. La mirada contemporánea de Piranesi. You Tube. 5 jul. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CciSI9wYE9U&t=753s>. Acesso em: 13 dez. 2024.