

Documento

RENATO PALUMBO DÓRIA

A xilogravura em

**Maria Bonomi e
Renina Katz**

Em francês pp. 537

A XILOGRAVURA EM MARIA BONOMI E RENINA KATZ

Apresentação e entrevistas: Renato Palumbo Dória

Maria Bonomi e Renina Katz são artistas extremamente representativas de todo um período da gravura no Brasil, que remonta diretamente aos primeiros mestres: Lívio Abramo, Goeldi, Segall, Leskoschek, e chega até a produção gráfica contemporânea, realizada ela, em grande parte, por alunos das duas primeiras.

Bonomi (nascida em Meina, Itália, em 1935, e naturalizada brasileira), e Renina Katz (nascida no Rio de Janeiro em 1925), buscaram, cada uma a seu modo, e com diferentes resultados, plasmar em suas atividades artísticas a preocupação ética de que foram herdeiras: de um lado, a postura não tradicional de Maria Bonomi, a ânsia pelo diálogo com o público (expresso em suas obras em concreto e outros materiais), a quebra do mito do gravurista como “último romântico” das artes plásticas... De outro a militância gráfica de Renina Katz, presente em suas imagens e em sua atividade pedagógica como uma das mais importantes personagens da defesa da gravura brasileira.

A possibilidade de tê-las reunidas aqui, em duas entrevistas distintas mas realizadas sobre um mesmo roteiro de questões, nos oferece, de forma concentrada, o contato com conhecimentos e conceitos que se formaram em décadas de embate com a matéria da gravura.

Nesta apresentação limitamo-nos, deliberadamente, a observar alguns poucos aspectos das próprias entrevistas, clareando-os e indicando os critérios sobre os quais se fundou o roteiro das mesmas, ao invés de propôr uma análise da trajetória destas duas artistas, análise esta que certamente poderá ser enriquecida com as presentes entrevistas, agora publicadas pela primeira vez, e que, por sua eloquência, merecem ser tratadas com destaque, enquanto objeto de compreensão e instrumento de análise.

É preciso, antes de tudo, reconhecer a entrevista como documento ambíguo, que tanto pode iluminar a obra do artista (esta sim o “documento” essencial), quanto dificultar-lhe a compreensão. Aquilo que o artista diz , frequentemente, é menos importante de que aquilo sobre o qual ele silencia; o que o entrevistador registra, por mais imparcial que deseje ser, acaba por alterar-se de alguma forma na inevitável “edição” das palavras do artista.

Apesar das interferências e das intermediações dos registros existentes entre a fala concreta do artista e o texto diante do leitor, a entrevista permanece como um recurso, como um acréscimo positivo ao conjunto de dados que tornam inteligível determinado fenômeno estético. A edição desta entrevista, aliás, suscitou de início uma dúvida: manter o gosto das palavras ditas como são, ou “limpar” totalmente o texto, organizando-o de tal forma que não ocorresse a possibilidade de dúvida de seus sentidos? ¹

Mesmo havendo um roteiro bem definido (aprendizado, uso da cor, reprodução e edição, relação com a história, experimentalismos, etc...), a entrevista prosseguiu algumas vezes por caminhos inesperados e que acabariam por revelarem-se mais ricos que o mero cumprimento de um roteiro de perguntas. Sendo assim, optamos por manter a maior fidelidade possível as palavras que foram registradas, intervindo apenas no sentido de propiciar uma melhor leitura.

De acordo com o já exposto, convêm esclarecer que a ênfase das perguntas, estrategicamente, recaiu não sobre a obra de cada artista, mas antes sobre como este se relaciona com as questões mais pertinentes de seu meio de expressão.

Sendo assim, indagar acerca da história da xilogravura se justifica na medida em que, ao falarem da história eles estão, imediatamente, também falando sobre suas próprias obras, explicitando influências e opções formais. O interesse, nesta pergunta, não é propriamente a história mas sim as prováveis relações que se tecem entre o artista e esta.

Quanto ao questionamento em torno da edição de gravuras, é falso supor que este tema não possua uma relação significativa com o produto formal que se quer, prioritariamente, analisar, relação esta que é intermediada pela impressão das gravuras, onde as opções estéticas e as atitudes formais ainda se fazem presentes.

Assim também, tratar do tema do experimentalismo é relevante na medida em que faz parte do caráter da gravura o respeito por suas fronteiras técnicas e conceituais, e ao tratar do experimentalismo na xilogravura em realidade estamos permitindo que se produza um discurso pessoal sobre alguns dos pontos centrais da arte contemporânea: tranbordamento das fronteiras técnicas, desmaterialização do objeto artístico.

As perguntas formuladas são propositalmente simples. Funcionam assim mais como sugestões de temas, sobre os quais os artistas puderam discorrer livremente, produzindo, estes sim, uma argumentação que merece ser acompanhada.

¹ A doação das fitas contendo as presentes entrevistas está sendo negociada com o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Entrevista 1 - Maria Bonomi

Renato P. Dória: -É observável, frequentemente, uma postura de apêgo à tradição por parte de alguns xilógrafos...

Maria Bonomi: -Eu vou te falar sobre isto: vamos dizer que não se deseje prostituir a imagem, não se deseje prostituir esta técnica..., houve um momento em que eu precisei, numa certa fase da minha vida, de ter produtos de arte para vender... Este produto de arte muitas vezes derivava em coisas completamente diferentes: eu comecei a fazer reproduções da matriz em poliéster (foram as chamadas "solombras"), refazendo a matriz com silicone... Matriz aliás que é o único momento "original" da gravura...

RPD - É o único "original" que existe...

MB -Na realidade, o único original, porque o resto pode ser preparado, mais ou menos, "originalmente de acordo"... Porque o Lívio Abramo dizia:... "as gravuras não têm que ser iguais, elas têm que ser semelhantes"... Neste sentido, cada impressão é um original também.... Resultado: vários colegas, não cabe dizer o nome mas..., até hoje há um crítico reagindo a isto, não sei se talvez porque vendesse muito... Foi minha primeira tentativa de reproduzir o sulco, que é o que me interessa.

RPD -O sulco na madeira...

MB - Na madeira ou outro material que me dê a reação emotiva e afetiva e tecnicamente perfeita da madeira... Então alguns colegas disseram:... "Ah! Ela tá trabalhando com poliéster...". Quer dizer: não é "nobre"... Então existe uma visão de que há uma xilogravura nobre e uma xilogravura menos nobre... Ora, quem é o gravador nobre da xilogravura?... Nobre é Okusai, é Dürer...

Eu até me coloco um paralelo musical no Miles Davis: não estou tocando sempre a mesma musica mas "estou" tocando sempre a mesma musica... Porque a preocupação básica é o sulco, o "scrape", a abertura... É esta invasão da matéria contra uma resistência que não é tão resistente, porque há um ponto em que a matéria se abre... É nesta hora que você acontece, quando ela te dá um espaço...

RPD - Que você vai vencendo a matéria...

MB - É..., quer dizer: quando você me diz que "desenha" uma gravura... Eu nunca desenhei uma gravura... É impossível desenhar uma gravura porque você não vai ter aquele traço nunca, seria como tentar desenhar um filme... Veja os desenhos do Kurosawa: ele desenha a produção mas ele não está desenhando o filme, ele está desenhando coisas parecidas com o filme... É o mesmo tipo de enfoque... Gravura não vai ser desenhada, vai ser gravada. E eu não sei desenhar, eu sei gravar..., eu sei buscar a emoção desta linguagem, que não é uma emoção de desenho mas sim uma emoção de gravura.

RPD - E seu começo na xilogravura?

MB - O começo foi bem simples: eu vinha de uma percepção de pintura, eu pintava à óleo... Na III Bienal de São Paulo eu concorri como a mais jovem pintora, tendo trabalhado com o Karl Platner e a Yolanda Mohali... Eu mexia com isso e, muitas vezes, eu me encontrava raspando, raspando com pontas... Eu pintava papéis de preto e raspava o papel, tirava tiras com gilete, fazia coisas..., para ver a parte de dentro. Claro que aparecia uma coisa horrível, que era o papel por baixo... E um dia eu entrei numa exposição do Lívio Abramo... Foi um acontecimento revelatório, mágico... Entrei numa exposição dele e fiquei extremamente impressionada com aquilo. Foi uma revelação desta luz, desta intimidade,

destes pequenos planos... Eram pequenas superfícies que tinham uma importância enorme... É como se você estivesse entrando em paisagens infinitas... Aquilo era simultaneamente enorme e pequenino, era algo de transformação, de magia... Eu enlouqueci e fui procurá-lo, pedir para trabalhar com ele. Ele disse que não estava dando aula, que não dava aula e..., enfim, comecei a insistir... Afinal ele disse para que eu uma vez por semana aparecesse na casa dele e passei a frequentá-lo muito. Ele me jogando de cara, imediatamente, o problema técnico: eu afiei ferramenta e lixei madeira para ele durante meses, sem acesso à criação da gravura.... Eu não podia fazer a madeira: "...Não, porque você não vai conseguir segurar, porque não vai conseguir fazer..."... Ele achava que era uma missão tão grande, que era como se ele não quisesse que ninguém participasse do segredo, havia um "fechamento"... Eu procurando de todo modo mostrar que eu era ótima, que eu sabia, que eu gostava, que eu entendia... Aí eu fazia o traço..., e saía uma porcaria. Então eu continuei trabalhando e tentando, tentando... Aos poucos fui começando estas formas, a fazer grandes pranchas com vegetais, com flores... Isso em torno de 1956, quando então ele convidou-me para uma exposição, que o Lourival Gomes Machado apresentou... Neste ponto as coisas começaram a correr, eu começando já a me virar um pouco sozinha, indo parar com uma bolsa em Nova York, no Pratt Institute, onde fui trabalhar com um chinês, o Seong Moy, e na Columbia University, em um curso de gravura do professor Hans Muller, um alemão, permanecendo três anos lá e realizando uma exposição que foi muito bem recebida.

Este chinês foi que me levou para a cor, a mexer com as possibilidades da impressão, dos papéis, dando-lhes um outro valor... A minha imagem começou a ficar maior e eu consegui trabalhar com isso enquanto linguagem pura... Mas ainda era um ensinamento, a instrumentação, do Lívio... Aquilo que ele havia me dito me marca até hoje:... "Você têm um alfabeto: cada instrumento é uma letra, o traço que cada instrumento deixa é a linguagem..."... Você monta ou desfaz esta linguagem, e joga com isso... E a luz... Ele dizia que a gravura era como uma pulsação: você abrindo a luz, trabalhando ao contrário, com este processo peculiar de se pensar uma gravura... E eu nunca mais consegui fazer outra coisa, não consegui mais pintar. Foi algo tão envolvente que eu permaneci dentro deste processo até hoje...

Quando eu voltei para o Brasil em 1960, o Lívio estava montando o "Estúdio Gravura" e já me chamou para trabalhar como sua assistente. Isso seis anos depois de eu ter ido procurá-lo... Em 64 ele foi embora...

O início da gravura foi este: algo totalmente revelatório e mágico. A descoberta de uma afinidade, um período de coisas muito boas...

RPD - E este prazer da descoberta? Você ainda mantém ele...

MB - Este prazer eu tenho... É uma grande indagação, a grande pergunta viva. A pergunta... Dentro disso eu senti que não haviam limites internos. O único limite é o suporte, o papel... Papel molha, papel queima, papel racha, papel suja, papel fura...

RPD - Mas o papel é o sentido final da gravura?

MB - Se você considerar que o sulco pode ir para qualquer suporte..., o papel também não é o fim... A estampa diz apenas uma parte da emoção da gravura, que é a matriz... Então o que me interessa reproduzir é a matriz, e estampar é apenas uma das maneiras de reproduzir a matriz... A mesma matriz pode ser estampada, pode ser passada para o poliéster, pode ser passada para o concreto... Ela pode ser passada para qualquer suporte que reproduza sua emoção... Porque não é somente o branco, é o sulco... Esse branco que o Lívio dizia:... "olha a luz abrindo"... Eu abro uma luz... Eu posso abrir um volume quase.

RPD - Como foi o surgimento da cor em seu trabalho?

MB - A cor surgiu mal.... Eu vou te fazer uma revelação: eu não sei mexer muito com a cor... Eu nunca pesquisei muito. A cor me incomoda... Eu nunca penso uma gravura colorida, raramente... Têm umas coisas que eu consigo acertar e outras que eu não consigo, é na base da tentativa... Eu produzo uma gravura em branco e preto e depois eu vou começar a vê: ...“essa gravura, realmente, em vermelho...”, e começo a trabalhar a cor a posteriori, como um fundo musical... Eu não penso na cor antes, ela entra depois... Eu preciso te confessar isto.

RPD - Mas não chega a ser um problema...?

MB - Não, não é um problema... Por exemplo: as primeiras gravuras que eu fazia, coloridas, eram vermelhas... Então eu fazia as mesmas gravuras pretas, azuis... Mas não era um “uso” da cor... Certas formas eram mais azuis do que pretas, certas formas eram mais vermelhas, certas situações eram mais de uma cor do que de outra... Ou seja, aí eu acho que é mais importante falar da imagem... Eu fiz essa série da Iugoslávia... O que é? Qual a informação que eu tinha da Iugoslávia?... Eu conheci a Iugoslávia. Eu estive lá... Depois eu estou vendo essas coisas nos jornais..., isso me gerou um certo tipo de fantasia e eu parto para essa imagem em que acontecem coisas vermelhas, coisas roxas... Vamos dizer que a cor é “literária”, a cor é ponte... Não é feita antes... Ela acontece...quase como um “marketing” da gravura.

Eu sei que é algo muito sério... Os orientais exploraram isso num sentido completo, inclusive nas gravuras pintadas a mão, nas gravuras aquareladas... Existe toda a tradição da gravura colorida..., mas a grande gravura é branco e preto. Eu acho que a cor é acessório, até na gravura oriental.

RPD - Qual sua atitude diante da edição de xilogravuras?

MB - Eu sou de uma geração do “produto”: nós tínhamos de ter um produto de arte... Você entrava numa escola de arte era para ser pintor, ou desenhista, ou gravador, ou escultor... Você não tinha uma outra saída... Esse negócio de fazer o happening, fazer uma instalação... Isso daí é um negócio que, na minha cabeça, funciona mais como teatro, mas não como obra plástica... Obra plástica eu acho que é algo que você leva para casa, ou coloca no chão, ou pendura no teto..., ou não pendura, ou bota numa mesa... Mas o produto plástico, a fixação de uma imagem como emoção plástica, contém uma mensagem, contém uma lição, uma descoberta..., e isso têm que existir como um produto.

A obra única, para mim, era uma coisa muito chocante. Pensar que eu vou trabalhar um mês, dois meses, um ano..., em algo que vai parar na casa de uma pessoa que vai ficar olhando... Uma pessoa só!... Então o inerente social da gravura é ser uma coisa distribuível...O que eu gostaria era fazer tiragens de centenas de gravuras, porque socialmente não se justifica você produzir uma obra única... Mesmo que você faça uma tiragem enorme você sempre estará fazendo pouco a nível de comunicação. Em plano mundial uma gravura é sempre uma obra única... Essa coisa de entrar na rotativa eu acho perfeito, maravilhoso...No entanto, o resultado que eu alcanço, o requinte, com o sistema oriental em que eu imprimo com uma pequena colher de bambu... Mas não acho que se deva limitar de maneira alguma... Eu sou contra prova única, que se está fazendo muito... Eu acho que isso é coisa de pintor... Não é coisa de gravador e é socialmente errado.

RPD - Quais as características que você considera mais peculiares à xilogravura?

MB - A xilogravura não têm volta...: você perde definitivamente a linha malfeita, o traço malfeito, o corte... Não dá para voltar atrás, e eu acho esta sensação de limite muito boa, eu gosto muito disso... É a sensação do perigo, aquele momento único...,terrível... Porque em pintura existe um repesar, um refazer, um repensar, um repropor..., e a xilo não têm isso... Você inclusive cria um nojo pela coisa que não deu certo. Você abomina, elimina, joga fora, faz outro...

RPD - Quais é, em seu entender, o momento mais intenso da história da xilogravura?

MB - É o expressionismo em todas as suas manifestações: O Die Brucke, Nolde... Todo este momento da gravura expressionista é totalmente definitivo porque ele liberta... Ele teve a mesma importância que teve o impressionismo para a pintura... E o expressionismo liberta o sentimento da xilo: desmonta, dinamita aquela imagem submissa e começa a colocar ingredientes extremamente emotivos, extremamente fortes, de expressão, em detrimento da qualidade da linha, das regras do jogo, do fio contra fio..., de toda aquela disciplina que era a gravura.... E o oriente têm essas suas soluções: o Okusai, um grande momento da xilografia também...

...O pessoal me classifica muito como expressionista...

...E em 1967, na Bienal de Paris, a minha grande preocupação era tirar a gravura da ilustração, leva-la para a parede, fazê-la competir com o espaço do quadro... Então em Paris, na Bienal dos Jovens, em 67, todas as gravuras deviam estar nas mesas... Ora, a escultura havia saído do pedestal, a pintura havia saído do cavalete... Mas a gravura tinha de estar na mesa!... Foi uma briga grande minha... Se eu pudesse eu faria gravuras de dois por três metros mas fisicamente eu não consigo, é um esforço danado... E têm o problema que é você conseguir mantê-lo o rigor, o espírito de gravura, no talho, no corte, na emoção..., porque senão você começa apenas a fazer gigantismo... Essa foi a grande preocupação minha: conseguir criar para a parede...

RPD - E da parede?

MB - Da parede eu fui para os painéis de concreto em função do sentido social da distribuição... Porque se eu consigo ter uma parede de concreto na Av. Paulista, ou em outro lugar qualquer, num espaço coletivo..., eu consigo sensibilizar muito mais gente para o sulco do que se eu estivesse simplesmente fazendo uma gravurinha... O que eu quero, realmente, é sensibilizar a pessoa para este plano da emoção, esse plano das possibilidades plásticas... Daí que eu fui chegar nestes objetos de barro, onde eu abro no barro um cardápio de sulcos para a pessoa passar a mão, para a pessoa sensibilizar o sentimento do tato, da marca do homem... Qual a primeira coisa que o homem fez? Um buraco no chão, uma marca, uma pegada...

RPD - Quando você faz essa experiência de gravar no barro, fazer quase uma escultura da matriz.... Você considera aquilo ainda enquanto gravura?

MB - Não sei..., não acho que seja algo tão consciente... Eu vou sulcar e tenho uma resistência... A resistência da madeira me dá um tipo de sulco, a resistência do barro me dá outro tipo de sulco... Os críticos detestam..., desde as experiências com o poliéster... Dizem que eu estou fabricando "objetos de bom gosto"... Para onde eu estou indo?... Não sei..., a gente talvez esteja fazendo sempre a mesma coisa... Eu acho que o espaço-tempo que um homem de criação têm é tão pequeno, que ele não pode sair daquilo... Eu tenho que cumprir um certo processo dentro do que eu estou fazendo, mas eu também estou brigando com a minha artrite... Eu sei que certas coisas, daqui a uns tempos, eu não vou poder mais fazer... Uma coisa que é virtuosismo, certos tipos de linha... Então eu me aproximo de outras técnicas, esse trabalho no barro sendo também uma garantia de sulco numa superfície mais mole... A gente começa a pensar nestas bobagens... Ninguém precisa da xilo, ninguém... Mas eu acho que as imagens que eu produzo podem servir para dizer alguma coisa, falar sobre o que a gente está vivendo hoje... Essa responsabilidade de comunicar, através dos cortes, certas coisas, é o que eu preciso passar adiante, e é isso que eu estou tentando... Eu vou experimentar a vida inteira, mas há tanta coisa para experimentar sem sair do que eu estou fazendo... Eu experimento todo dia, as vezes com menos coragem, outras vezes com mais... Artista, quando chega a ter um nome, fica com medo de experimentar..., porque ele vai experimentar e vai se decepcionar... Não vai ter o mesmo resultado do que se fizesse as "coisas certas", os seus truques, o seu "cardápio de efeitos"... E a gravura é muito de

“efeitos”, se você bobear acaba se repetindo... Trata-se de mantêr a inovação dentro do seu trabalho, respeitando os limites técnicos..., porque o papel têm uma certa largura, o vidro também... Então você fica ligado à imagem, essa imagem que têm uma origem emocional e que pode valer a pena ou não... Hoje em dia te jogam aí na praça computadores que estão fazendo coisas tão fantásticas... Então você equilibra, administra a tua capacidade de criar dentro do sistema de uma linguagem que é antiga, que é medieval, que é... Eu fico com uma faquinha..., cavando madeira... Eu também não vou dizer que eu não me pergunto por quê... Para quê?..., mas eu não consigo não fazer... Eu não sei se eu que faço a gravura ou se é a gravura que está querendo ser feita... Inclusive têm outra coisa: você faz xilogravura e aí têm que explicar o que é isto... Até hoje eu tenho pessoas que têm reações muito estranhas quando sabem que é papel, elas não gostam de papel... “Por quê a senhora não pinta?”... Então você passa a ter um nome porque faz uma experimentação, mas ao mesmo tempo isso vira uma curiosidade...

RPD - Quais os nomes mais significativos na xilogravura contemporânea brasileira e qual seu lugar no panorama das artes plásticas?

MB - No Brasil nós temos o Samico, importante porque organizou aquela visão ingênua, fantástica... Outro genial mas que abandonou a xilogravura é o Roberto Magalhães... Lívio Abramo... O Segall têm uma gravura interessante... Toda a xilogravura do cordel eu acho muito importante, toda esta atitude... O Emanuel Araújo teve um momento de xilogravura muito bonito..., o Hansen Bahia tinha uma xilogravura muito bonita... A Renina é uma grande xilógrafa, ela fez xilogravuras incríveis, inclusive coisas menos preocupadas, soltas..., pequenas coisas que ela fez... Quem mais?... Têm muita gente fazendo..., inclusive encima das minhas, gente que faz uma coisa muito “chupada”, o que é chato porque você espera que desenvolvam o que você faz, e não que façam um “decalque”... Você trabalha para a pessoa perceber e levar adiante, e não acontece isto, o que me deixa um pouco aflita... Mas na xilogravura existem pessoas magníficas. Você vê... É uma maçonaria... Eu fui ao Japão muitos anos atrás e fui recebida por colegas gravadores de lá, e a gente frequentava os ateliês... Depois afastamo-nos durante anos e na volta foi como se tivéssemos nos visto ontem... Eles mostram as coisas novas mas no fundo ninguém fez nada de novo, porque é buril, goiva, faca, rolinhos² e colher de bambu... Incrível como a xilogravura resiste a uma inovação..., eu acho que estou usando os mesmos instrumentos que o Dürer usava... É terrível isto, a gente continua no instrumental, usando as coisas que eram usadas em 1500...

Agora..., forma-se um público... Hoje eu já sei que existe um público para a xilografia, um pessoal mais requintado, que está despertando uma outra sensibilidade... É como a música de câmara: o sujeito começa a perceber uma série de nuances, de tons... Ou ele está tão saturado de soco no olho... Começam a surgir coisas que são mais interiorizadas... A xilogravura acontece dentro de você e as outras artes muitas vezes acontecem fora... Dependendo do teu tempo, da tua postura, da tua vontade de recuperar certas coisas..., você percebe, mais ou menos, a xilogravura.

Quem chega aqui para conversar sobre xilogravura está com um certo processo interno que é muito importante... Não têm necessariamente que ser um gravador, um colega... Na hora em que você ilumina o universo da xilogravura, você está falando de outras coisas... Você não está falando de um fenômeno clássico, estetizante... Você está falando da postura do ser diante de toda uma sensibilidade.

² “rolo”: instrumento cilíndrico de borracha, couro ou plástico, utilizado na entintagem de matrizes.

Entrevista 2 - Renina Katz

Renato P. Dória: - Como foi seu começo na xilogravura?

Renina Katz: - Eu comecei pela descoberta dos gravadores japoneses, ainda aluna de pintura na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro... Vi umas estampas japonesas e fiquei fascinada... Comecei então a procurar as gravuras...: Franz Maserrel, que era um expressionista belga, Käthe Kollwitz, Munch, etc... Eram livros que eu arranjava nos sebos, com reproduções muito ruins, porque era o fim da guerra e não havia acesso a muita bibliografia... Nessa época havia no Rio um artista austriaco que dava aulas, chamado Axl Leskoschek, e que era um excelente xilogravador... Ele era um professor que transmitia uma tal paixão pela xilogravura que acabou contaminando todo o mundo. A Fayga também foi aluna dele... A partir daí eu comecei a achar que a xilogravura, naquele momento, era a linguagem adequada para o meu projeto artístico: eu estava numa fase de muito engajamento político, de denúncia..., enfim, todos aqueles arroubos juvenis e eu achava que a xilogravura, por causa dos cortes, das incisões...(eu trabalhava em preto e branco, sem cor alguma), me daria aquilo que eu precisava.

Tinha o Goeldi, que era um exemplo magnífico, tinha o Lívio Abramo, Segall, tinha o Munch..., enfim, um conjunto de gravadores que apontavam um caminho no qual eu poderia obter resultados artísticos que faziam parte do meu projeto... E aí eu me encantei totalmente..., fui ver os mexicanos, fui ver o Posada, o Leopoldo Mendez; que era um gravador excelente e que fundou o Taller de Artes Graficas do Mexico; que fazia um resgate da gravura popular nos moldes do Posada, dos tempos da revolução... Então com este conjunto de informações eu fui de corpo e alma, e fiquei fazendo praticamente só desenho e xilogravura, com algumas pequenas incursões na gravura em metal, de 1948 até 1956... Em 56 me deu uma espécie de crise: eu achava que minha gravura estava ficando numa elaboração extrema, num refinamento formal, e que ela estava perdendo a força de convicção do recado que eu queria dar... Porque era uma gravura muito comprometida com os recados... E nesse momento eu interrompi, recomecei a pintura, comecei a fazer outras técnicas, a serigrafia, um pouco de pochoir¹... A última xilo que eu fiz foi em 1956: era uma gravura grande, comprida, em topo... Chamava-se "O Parque"², que era o parque do Ibirapuera que estava inaugurando naquele ano, e com isso eu encerrei... Encerrei com uma festa, porque é uma gravura bastante festiva, não encerrei com uma gravura deprimida não... E aí eu mudei os rumos, partindo para uma outra coisa, que eu ainda não definia bem o que era, em que eu pudesse transmitir outros recados... E tudo isso estava envolvido também com a minha militância: em 56 eu já não era uma jovem militante... Algumas coisas estavam acontecendo que punham em xeque toda minha postura e isso se refletiu no meu trabalho, obviamente, e então eu mudei de assunto... Mas ficou uma paixão tão grande que, anos e anos depois, quando eu ensinei na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, eu conseguia introduzir sempre uma iniciação à xilogravura... O Rubens Matuck foi meu aluno e fez xilo lá, neste pequeno ateliê, o Hélio Vinci, o Feres Khouri, a Roseli Nakagawa... Uma série de artistas, que depois utilizaram a xilo como veículo... Eu deixei de fazer mas a paixão não desapareceu... Muitos anos depois eu fiz um pequeno albinho, com dez gravuras..., uma álbum bem pequenininho, as gravuras tinham dez por dez centímetros, e ele foi feito com uma "má intenção": eu estava querendo viajar, faltava um certo dinheiro e então eu resolvi fazer este álbum. Quem comprasse o álbum inteiro ganhava de presente uma matriz... Era um albinho muito interessante, preto e branco só, mas aí a poética já era outra..., tinha muito mais relação com a paisagem. Uma paisagem não natural mas uma paisagem inventada, uma paisagem lembrada... Daí nunca mais eu fiz e eu tenho uma série de matrizes lixadas, esperando um novo surto...

¹ Sistema de impressão que utiliza elementos vazados.

² A matriz desta gravura encontra-se na coleção particular José Mindlin, São Paulo.

RPD - Além da técnica do corte, a questão da tiragem teria uma influência na sua decisão de fazer xilogravura, como uma possibilidade de “socialização da arte”? O maior número de impressões lhe possibilitaria um alcance social maior... você tinha um pouco esta idéia?

RK - Tinha... Essa coisa da democratização da gravura, que é tão cantada e decantada e que, enfim, pode ser um dos aspectos... O fato de não ter uma prova única, de não ter um único exemplar... A escassez nem sempre me agrada. No começo, apesar disto, eu tirava poucas impressões... Eram cinco: ficava uma comigo, outra eu dava para o melhor amigo e as outras três eu tentava convencer as pessoas a comprar... Elas não compravam e aí eu também dava de presente para ver se elas se habituavam com o seu trabalho... Eram tiragens baixíssimas. Ninguém estava nem um pouco interessado nessa modalidade de arte. A numeração era uma coisa que não tinha a menor importância, muitas vezes as tiragens eram completadas depois... Livio Abramo fez muito isto. Só quando eu fazia os álbuns, como foi o álbum da favela, que eu tinha que fazer a tiragem completa..., mas eram apenas trinta... De certo modo era uma coisa meio contraditória: a atração da possibilidade de uma matriz de xilo poder ser reproduzida “ad infinitum”, ser restrita porque eu não tinha um número de pessoas interessadas nisso... E havia aquele proselitismo, de chegar e falar, de tentar informar as pessoas, era quase uma catequese... Tinha uma contradição: as tiragens eram pequenas, com a possibilidade de grandes tiragens..., e as tiragens eram sempre feitas à mão. Apenas uma vez eu fiz uma tiragem em prelo, que foi uma ilustração para um pequeno cartaz volante, uns folhetos para serem distribuídos, sem tiragem numerada... Mas as outras todas eram tiradas à colher, da maneira tradicional... Mas o público não era muito grande não... A possibilidade de multiplicação esbarrava na resistência do preconceito com a gravura preto e branco, e com a xilo especialmente.

RPD - Como você situa esta produção no conjunto de sua obra?

RK - Ela é parte integrante e um núcleo da maior importância, sem dúvida nenhuma... A partir desse momento, quando eu me concentrei na xilogravura, ali eu determinei inclusive outros modos de expressão... Anos depois, vendo as litografias e vendo alguns outros trabalhos, percebe-se nitidamente esta marca... A questão dos espaços, da luz, dos meio-tons... Toda essa coisa que a xilo, principalmente de topo, me oferecia, serviu como uma experiência e uma base de sustentação, que está me servindo até hoje. Ela é fundamental na minha formação... Agora eu estou muito encantada com a litografia..., a xilo fica uma coisa assim mais para mim mesma... A xilogravura no Brasil, como eu digo, é para os raros e para os loucos... Este trabalho do Rubem Grilo, em que ele obriga o espectador a uma aproximação para se poder vê-lo, é de um refinamento raro. Se você não tiver um olho preparado para vê-lo aquilo, você nem entende o que significa aquela miniatura, aquela vinheta... É assim um pouco com a gravura: no máximo se tolera a gravura, principalmente a xilo, como uma ilustração, mas ela, independente, não sendo um objeto de decoração, não têm o menor interesse para o grande público... Fica mesmo para os raros e para os loucos... É de novo a contradição: uma coisa que vem da possibilidade de multiplicação acaba ficando reduzida a um núcleo de apreciadores especiais.

RPD - O que você pensa da questão do uso da cor na xilogravura?

RK - Eu encaro muito bem... Você vê que a cor, na gravura do Goeldi por exemplo, reforça aquele ambiente soturno... Têm um momento em que certos amarelos e vermelhos funcionam como no “Grito” do Munch... Aqueles vermelhos e aqueles amarelos e alguns azuis-cobaltos que ele usa são elementos que reforçam a dramaticidade de que ele necessita. É um elemento fundamental da linguagem em Goeldi por exemplo. Em algumas xilos, às vezes, a cor dá chance para um território perigoso, que é o território da decoração, da estampa pela estampa... É com isso que é preciso ter cuidado... Na gravura japonesa a cor é absolutamente fundamental, ela constrói... Existe o perigo da cor ser usada como ornamento..., como existe também o perigo de você usar o veio da madeira de fio pelo veio da madeira de fio, o recurso da própria madeira que têm um enorme apelo de ornamentação... Esses são os perigos... Mas eu não tenho nada contra a cor... Se for fundamental para o projeto

artístico a introdução da cor como elemento de construção e reforço da imagem, está perfeito. Veja o caso de Maria Bonomi

RPD - O que seria característica marcante da xilogravura? Qual a qualidade que você vê nela de forma mais intensa?

RK - O impacto do alto contraste... Mesmo numa gravura em metal, o preto e o branco não têm a mesma contundência, o preto têm sempre um certo aveludado por causa das rebarbas, da aspereza típica do metal... É mais seca e mais direta, a xilogravura... Eu usava o topo porque eu gostava de passar do preto para o branco, construindo com essas duas pontas os cinzas óticos... Não têm mediação, não têm truque... Você têm o preto e o branco e vire-se... Você pode usar instrumentos que te dão preto e branco com estrias mais finas, e que óticamente vão te dar sensações de passagens de cinza, criando, digamos assim, um espectro de luz muito grande... Mas realmente o que continua é o preto e o branco... Você trabalha nos limites: a ponta mais escura e a ponta mais clara, o que é uma coisa muito reduzida... É como se você tivesse apenas duas notas e tivesse que fazer uma sinfonia com isso, o que não é fácil... Esse desafio me atraía muito: a riqueza que você consegue como resultado de uma xilogravura parte de coisas muito essenciais... É preto e é branco, que são os contrários... Com isso você têm que construir um universo de luzes, que te dá uma espacialidade diferente... Basta ver em toda a iconografia da xilogravura o que se fez em torno dela... E no entanto não têm outra coisa: é o preto e o branco, a escala mais alta de luz e a mais rebaixada... É preciso uma grande síntese para trabalhar isso, sem aquelas coisas rebarbativas, onde aparecem ornamentos, enfeites... É algo muito direto, atraente..., um desafio.

RPD - Quais seriam os momentos-chave da tradição xilográfica?

RK - Dürer, é claro, a estampa japonesa é um grande momento e o expressionismo é realmente o auge. É quando se descobriu que havia uma linguagem e uma técnica pronta para ser usada naquele projeto estético, com resultados maravilhosos... Algumas coisas que a gente têm no século XVII, como ilustrações, mas que não são tão fascinantes... As primeiras, aquela "Dança da Morte" de 1430, também são coisas para a gente prestar atenção... Mas o grande momento foi o expressionismo...

RPD - E o seu trabalho inclusive talvez tenha um diálogo com ele...

RK - É, ele têm relação com isso... Não é um trabalho tipicamente expressionista, nos padrões estéticos considerados como sendo expressionistas... E ele foi apelidado de várias maneiras: de realismo social, de realismo socialista, de realismo puro..., mas ele têm componentes expressionistas, não nos temas, mas no tratamento... Os temas se poderia dizer que eram mais ligados ao realismo mesmo... Têm algumas coisas que você diria:... "isso daí ela andou vendo em Courbet...", mas o tratamento e a dramaticidade das luzes e da construção dos espaços, eu acho que têm uma ligação com o expressionismo sim.

RPD - Você já se propôs algum uso experimental da técnica da xilogravura?

RK - Não..., eu não me consideraria uma artista que tenha utilizado a xilogravura com um caráter experimental. Era até um projeto bem fechado, onde esta questão não se colocava... Se colocava muito mais uma questão de postura ideológica, pelo tema e pelo tratamento, do que experimentações..., com propósitos formalistas... O que não quer dizer que em minhas últimas xilogravuras não houvessem certos desvios extremamente formalistas...: eu começava a trabalhar umas figuras de favela e umas cabras com uma elegância..., que elas viravam lhamas e as lavadeiras viravam grandes bailarinas... O próprio tratamento dava um tipo de refinamento extremamente marcado por um certo formalismo... Mas eu nunca fiz da xilogravura um instrumento de experimentação para vêr que tipo de recursos ela poderia me fornecer para além daqueles propósitos iniciais.

RPD - Você acha que a xilogravura, sendo um processo tão tradicional, permite algum tipo de experimentalismo técnico?

RK - Sim. A Maria Bonomi faz isso. O Alex Gama por exemplo faz umas coisas interessantes: a matriz nem sempre é cortada, ela é sulcada por um buril de ponta rombuda que "amassa" a madeira... Como ele trabalha com a cor e algumas transparências, para ele aquilo é suficiente... A Maria têm uma experiência, neste sentido, que até ultrapassa a xilogravura: o trabalho nas matrizes revelou para ela até a possibilidade de utilizar aqueles tipos de cortes em estruturas de escala urbana, como ela têm feito em murais que são grandes matrizes de concreto. Ela extrapolou a experimentação para além da própria xilogravura, abrindo uma perspectiva para além da natureza da madeira... Aí eu acho que é uma experimentação de fato, que teve desdobramentos muito interessantes...

RPD - Quais os nomes que você considera mais significativos na xilogravura brasileira?

RK - Têm os "clássicos"..., os nossos mestres: o Lívio Abramo, o Goeldi...Segall. Eu incluiria o Axl Leskoschek, ele têm uma obra muito significativa... Têm a Fayga, que têm uma gravura em madeira da melhor qualidade, onde ela utiliza a xilo em projetos experimentais de transparências e de cor..., e têm a Maria Bonomi... Têm Rubem Grilo, que é um artista maravilhoso, Marcelo Grassmann, que a gente não pode esquecer nunca, que têm uma xilogravura irrepreensível... Um artista que, lamentavelmente, deixou de fazer a xilo, no Rio de Janeiro, é o Roberto Magalhães, que tinha uma gravura muito interessante e deixou pela pintura, o que eu lamento muito... Têm também um grupo de gente jovem recuperando a xilogravura.

RPD - Haveria uma espécie de incompatibilidade entre a pintura e a xilogravura...?

RK - Nele, R. Magalhães, eu acho que sim. A xilogravura dele tinha uma força especial... A verdade é que ele deve têr mudado de rumo, porque ele têm uma coisa meio satírica na pintura e na gravura tinha uma coisa muito mais dramática..., que é com o que a xilo realmente acaba contaminando a gente, por causa desses pretos, desses recortes... Dos jovens têm o Hélio Vinci, Rubens Matuck, que fez umas experiências interessantes..., Feriz Khouri, Luise Weiss, que em certo momento trabalhou muito com uma gravura de natureza expressionista... Quem mais?... Têm o Scliar, que trabalhou não tanto com a xilo, mas com o linóleo... Têm o grupo do sul, que foi muito importante... O Danúbio, que fez uma série da "Charqueada", marcante, na época do Clube de Gravura, que foi o núcleo que o Scliar fundou...

RPD - Qual o lugar da xilo no panorama das artes plásticas brasileiras?

RK - É de primeira linha... Durante muito tempo a gravura, de modo geral, era de tão alto nível, que, frequentemente, as representações brasileiras em exposições internacionais eram quase só de gravuras... A gravura brasileira têm padrão internacional... Isso não é ufanismo... Os gravadores no Brasil, inclusive, trabalham na contramão...: nunca ninguém deu a menor importância, nunca se teve o menor estímulo..., e no entanto, de uma forma autodidata, por transmissão quase obrigatória de conhecimento (quem sabe passa para o outro, para criar realmente uma corrente de algum padrão)..., manteve-se uma qualidade irrepreensível... O conjunto da gravura brasileira é um conjunto muitíssimo bom... É pena que ainda não se tenha feito uma história da gravura brasileira, com uma análise mais aprofundada do que ela significou, principalmente dos anos trinta para cá...

RPD - E qual a origem desta força?

RK - É algo absolutamente desconhecido, eu nunca consegui pegar o fio... No começo você têm duas pessoas que fizeram a xilo, que são as origens da nossa gravura moderna: o Lívio e o

Goeldi... O Goeldi com uma tradição européia bem marcada..., e o Lívio talvez por uma ancestralidade, aquela coisa italiana... Mas eu não sei por que esta corrente se formou, é algo misterioso..., e por isso que é bom a gente estudar: para vêr onde é que estão as origens... Porque o Brasil não têm uma tradição de visualidade tão forte... A tradição vêm da Missão Francesa, vêm dos viajantes... É algo muito difuso, não têm uma marca, mesmo a coisa mais popular... É algo que não possui um quadro de definição muito claro..., e não têm um rastro histórico para a gente perseguir.

RPD - A xilogravura do cordel estaria afastada da corrente da gravura moderna no Brasil...?

RK - Eu até diria que ela poderia ser incluída, porque ela têm uma força incrível e ela nasce de uma necessidade: a necessidade medieval da reprodução... Não havia outra possibilidade, não havia ali nenhuma intenção "artística" propriamente definida... Acontece que algumas extrapolam completamente: elas são tão bem resolvidas e tão bem entendidas que a função da ilustração até fica em segundo plano. Ela é uma vertente... Mas ela não gerou uma série de artistas, a não ser, eu não havia mencionado, o Samico, uma das figuras que eu acho incríveis... Ele recupera algumas coisas da gravura popular do nordeste, com algumas propostas do armorial³, e faz uma xilogravura fantástica, muito pessoal e emblemática, maravilhosa...

RPD - Haveria uma desproporção entre o nível de qualidade que a gravura brasileira apresenta e o espaço que lhe é dado no circuito artístico?

RK - Sim, o gravador no Brasil é meio marginal: primeiro porque ele trabalha com papel, e há uma ignorância e preconceito muito grande em relação a isto. Acham que o papel não é durável...etc.

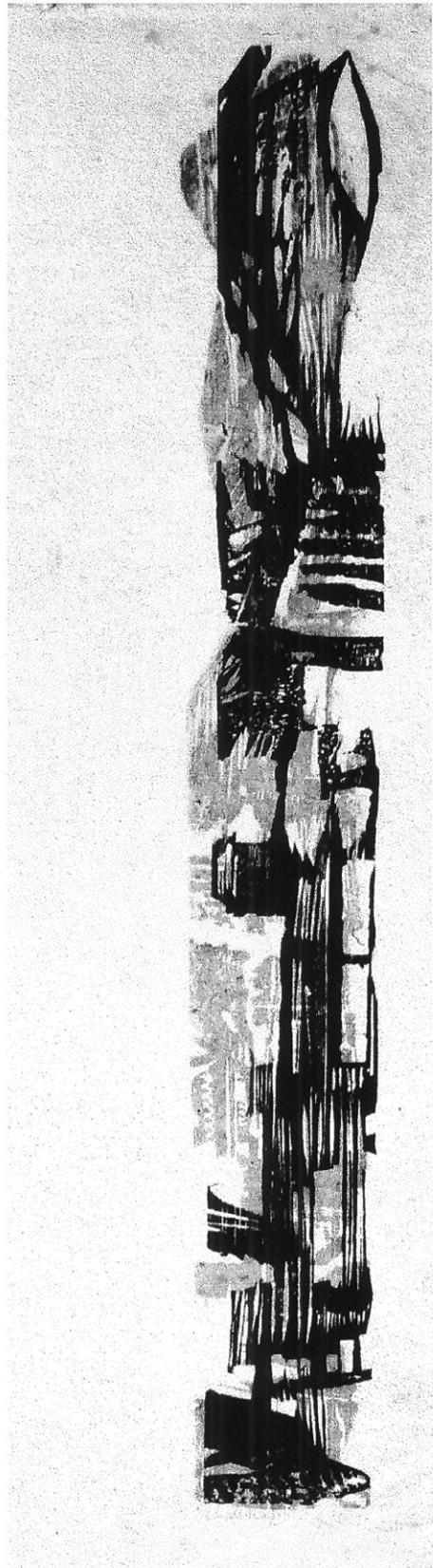
Entretanto, uma tela de boa qualidade e um papel de boa qualidade são feitos da mesma matéria: linho, algodão, fibras... A possibilidade de duração é igual e os cuidados também mas há um preconceito... Com a gravura o preconceito dobra porque ela gera uma multiplicação... A pintura, até como objeto de decoração, é única. O possuidor daquela tela é uma pessoa "diferenciada"... porque ele têm "aquela" tela da Tarsila do Amaral, "aquela" tela do Lasar Segall... Enquanto da gravura ele é "um dos" possuidores... Então ele acha que isso é uma desqualificação... eu acho que isso é uma má informação, ou uma falta de informação pelo menos... No Brasil isto é muito complicado, há um descompasso... A qualidade da gravura só é compreendida por um grupo de pessoas que prestam muita atenção, e é um grupo muito reduzido... Existem estes preconceitos todos...

Renato Palumbo Dória, Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

³ Verificar o conceito de Movimento Armorial, proposto por A.Suassuna.



Maria Bonomi, *A Vênus da Xilo*,
1994.



Maria Bonomi, *Crystal Thought*,
1958.



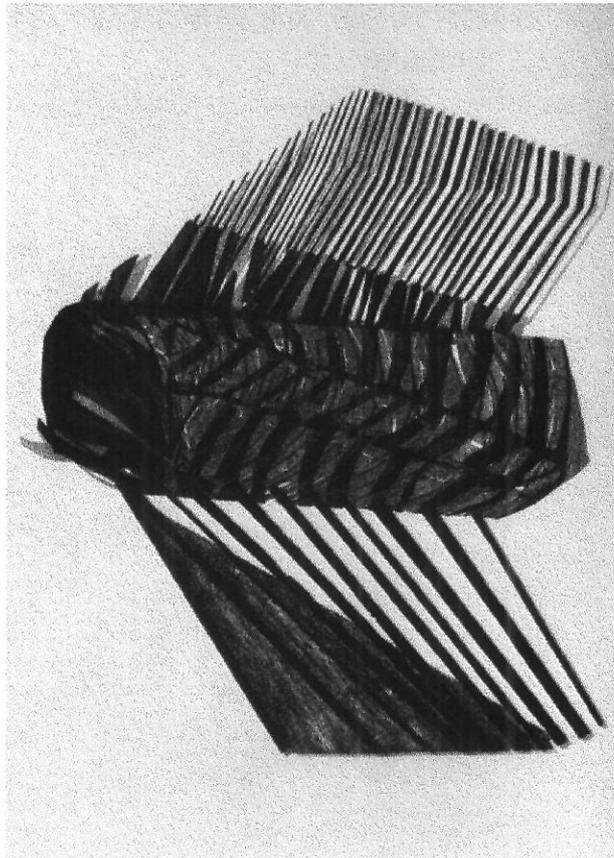
Renina Katz, *Retirantes*, s/d.



Renina Katz, *Trabalhadores*, s/d.



Renina Katz, 1956.



Maria Bonomi,
Buggy, 1985.