

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica
Mestrado em Comunicação e Semiótica

Regiane A. Caire da Silva

Acessibilidade aos Documentos
do Processo de Criação de Renina Katz
proposta de arquivo

São Paulo

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Regiane A. Caire da Silva

**Acessibilidade aos Documentos
do Processo de Criação de Renina Katz
proposta de arquivo**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, sob orientação da Professora Doutora Cecília Almeida Salles.

São Paulo

2009

BANCA EXAMINADORA

Aos meus queridos Beto, Lucas, Leo
e aos meus pais Ronald e Leontina

AGRADECIMENTOS

Foram muitos os que me conduziram e ajudaram a concluir este trabalho, agradeço de coração a Cecília Salles, Renina Katz, Patrícia Mota, Fabiola Rodrigues, Roberto Silva, Lucas Caire, Cristina Westphal, Rosana- CEDOC, a todos do Grupo de Pesquisa em Processo de Criação e aos meus queridos e inseparáveis amigos.

Uma verdadeira viagem de descobrimento não é encontrar novos temas, mas um novo olhar.

Proust

Acessibilidade aos Documentos do Processo de Criação de Renina Katz proposta de Arquivo

Regiane A. Caire da Silva

Resumo

A dissertação pretende discutir a questão da preservação e do acesso às informações contidas nos documentos do processo de criação artística da artista plástica e gravadora Renina Katz. A pesquisa apresenta também uma proposta de arquivamento do material estudado.

O corpus da pesquisa são as gravuras litográficas da gravadora Renina Katz que estão disponibilizadas na editora/atelier Glatt&Ymagos, local onde a artista criou e imprimiu suas gravuras desde os anos 70 até hoje.

O primeiro capítulo apresenta teorias e meios utilizados para criar procedimentos para a elaboração de arquivos, relacionar esse conhecimento com os documentos encontrados no processo de criação da artista, propondo o arquivo dos mesmos. A referência estudada é o Arquivo Público Estadual de São Paulo como organismo físico de guarda de documentos.

O segundo capítulo enfoca o atelier Ymagos como espaço físico e produtivo, as técnicas de gravuras usadas por Renina e a descrição dos documentos encontrados do processo de criação da artista.

O terceiro capítulo faz um acompanhamento teórico-crítico, com fundamentação na crítica de processo de base semiótica de linha peirceana, do processo de criação de Renina Katz a partir de documentos encontrados. Analisa o material e formula as ações que se inter-relacionam em rede, com o objetivo de compreender os mecanismos da criação da artista, pondo em evidência a ação e o movimento que envolve seu gesto criador. Este capítulo inclui a proposta de arquivo do objeto pesquisado sob a forma de fluxograma.

A dissertação tem como objetivo discutir, sob o ponto de vista das relações comunicacionais, como oferecer acesso público aos dados de arquivos digitais de criação, ao propor uma forma disponibilizá-los pela internet.

Palavras-chave: Comunicação, crítica de processo, processo de criação, arquivo digital, gravura litográfica.

Abstract

The dissertation will discuss some issues around the preservation and access to documents containing information about the process of artistic creation of the artist and engraver Renina Katz.

This essay will also propose an archive system of all the materials studied for the purpose of this research.

The body of the research/The research will study Renina Katz's lithographic prints, which are placed at the studio Ymagos & Glatt, where the artist has been creating and printing her pictures since the 70s till date.

The first chapter presents theories and ways used to create procedures for the elaboration of archives

The documents regarding Renina Katz's artistic creation will be studied in light of the theories reviewed in this chapter. Moreover, an archive system for these documents will be proposed.

The documents studied are located at the Arquivo Publico Estadual de Sao Paulo. It is the governmental legal body responsible for the custody of these documents.

The second chapter focuses on the Ymagos gallery as a physic and productive space, the techniques used by Renina's pictures and description of the documents found in the process of creation of the artist.

The third chapter is a theoretical-critical monitoring, with reasons in criticism of the basic process of semiotic peirceana line, the process of creating Renina Katz based on documents found. It examines the material and makes the actions that are inter-linked in a network, aiming to understand the mechanisms of creation of the artist, highlighting the action and movement that involves her artistic creation. This chapter includes the proposal of archive of the object searched under the flowchart form.

The dissertation's objective is to argue, under the point of view of the communicational relations, how to offer public access to the data of digital archives of creation, proposing a way of making this data available on the Internet.

Keywords: File. Communication, critics of process, process of creation, digital archive, lithographic engraving.

Lista da Figuras

Fig. 1.1	Anotação do Élsio Mota	25
Fig. 1.2	Gavetas do artista Burle Marx	26
Fig. 1.3	Patrícia e Fabiola trabalhando	27
Fig. 1.4	Impressora digital	28
Fig. 2.1	Prensa de xilo	38
Fig. 2.2	Etapas e materiais usados na impressão da xilogravura	39
Fig. 2.3	Xilogravuras da Série Favela 1948/56	40
Fig. 2.4	Prensa de metal	40
Fig. 2.5	Etapas de impressão gravura metal	42
Fig. 2.6	Gravuras em metal / Renina	42
Fig. 2.7	Prensa litográfica	43
Fig. 2.8	Etapas da impressão da litografia	43
Fig. 2.9	Litografias de Renina Katz	44
Fig.2.10	Impressora serigráfica	45
Fig. 2.11	Etapas de impressão em serigrafia	45
Fig. 2.12	Serigrafias do mestrado de Renina	47
Fig. 2.13	Imp. – digital	47
Fig. 2.14	Etapa da impressão da digigravura	47
Fig. 2.15	Renina e Patrícia trabalhando numa gravura digital	48
Fig. 2.16	Mapotecas da gráfica	51
Fig. 2.17	Estoque das gravuras	51
Fig. 2.18	Fichas de anotações do Elsio e de Fabiola	53
Fig. 2.19	Ficha atual e procura das gravuras no estoque	53
Fig. 2.20	Anotações	54
Fig. 3.1	Atelier Ymagos 1988	57
Fig. 3.2	Det. de lito de Renina, texturas produzidas com crayon e tusche	60
Fig. 3.3	Téc. mais usadas para transferência do desenho para a pedra	61
Fig. 3.4	Técnicas usadas	61
Fig. 3.5	Técnica do lápis ou crayon litográfico usada por Renina	61
Fig. 3.6	Série o vermelho e o negro	62

Fig. 3.7	Série os cárceres	63
Fig. 3.8	Aquarelas de Renina	65
Fig. 3.9	Renina no atelier em 1988	67
Fig. 3.10	Cadernos de anotações de Renina	67
Fig. 3.11	Esboços da série o vermelho e o negro	68
Fig. 3.12	Xilogravura série Os Retirantes	69
Fig. 3.13	Estudo com esferográfica e hidrocor/1979	71
Fig. 3.14	Estudo lápis de cor e esferográfica	72
Fig. 3.15	Estudo grafite	72
Fig. 3.16	Estudos com lápis de cor s/d	72
Fig. 3.17	Esponjador	74
Fig. 3.18	Impressores	74
Fig. 3.19	Prova de Impressão PI	76
Fig. 3.20	Desenho grafite s/d	82
Fig. 3.21	Detalhe do desenho de Renina	83
Fig. 3.22	Tese de doutorado de Renina em litografia	83
Fig. 3.23	Litografia Fabula	84
Fig. 3.24	Litografia A Ilha do Tesouro	84
Fig. 3.25	Lito O vermelho e o Negro	85
Fig. 3.26	Litografia Icaro	85
Fig. 3.27	Rumo ao porto do futuro	85
Fig. 3.28	Ao mesmo tempo	86
Fig. 3.29	O templo	86
Fig. 3.30	A fonte	87
Fig. 3.31	O muro	87
Fig. 3.32	S/T	87
Fig. 3.33	S/T	87
Fig. 3.34	Fluxograma I	93
Fig. 3.35	Fluxograma II	94
Tabela 3.1		77

Sumário

Apresentação

Capítulo 1 - O Arquivo 04

1.1 Sobre Arquivo	04
Arquivo Público do estado de São Paulo	06
Gestão de documentos	12
Gestão de documentos no Brasil	13
1.2 Arquivo Digital	15
Patrimônio arquivístico digital	17
Banco de dados	20
1.3 O Arquivista	23
Procedimentos arquivísticos da Glatt&Ymagos	25

Capítulo 2 - O território da criação e sua materialidade 29

2.1 A gravura como produção gráfica e artística	30
2.2 Gravura artística e técnicas usadas por Renina Katz	34
• Xilogravura	38
• Gravura em metal	40
• Litografia	43
• Serigrafia	45
• Digigrafia	47
2.3 Atelier colaborativo: Ymagos	48
Espaço compartilhado	50
O arquivamento das gravuras na Glatt&Ymagos	51

Capítulo 3 - Documentos do processo de criação: Rastros de Renina Katz

3.1	Campo de experimentação	56
	Modo de ação	58
	Poética visual	64
	Tendências visuais	65
	Erros e acasos	72
	O tempo da criação	79
	Diálogos com a literatura	80
	Mercado	88
3.2	Proposta de arquivamento dos documentos do processo de criação	90
	Considerações Finais	95
	Referências	98
	Notas	103
	Anexo	104

Apresentação

Em 1990 conheci Élsio Mota fundador, em 1973, da Glatt&Ymagos reconhecidamente um dos maiores e mais importantes espaços de produção e distribuição de gravuras do Brasil.

O nome Glatt&Ymagos é uma junção de dois setores específicos da gráfica: Glatt é associado à editora, a parte da empresa que cuida da distribuição e comercialização e Ymagos o atelier coletivo onde os artistas criavam e imprimiam suas gravuras. Estas duas atividades aconteciam em dois espaços físicos distintos, no período de 1973 a 2003, atualmente ocupa apenas um imóvel.

Usaremos durante a dissertação três maneiras de nos referir a editora:

Glatt&Ymagos quando falamos da empresa como um todo,

Glatt para a distribuidora e acervo (onde as gravuras estão armazenadas) ou

Ymagos para o atelier coletivo e tudo que envolve o processo de impressão.

Comecei a editar gravuras em serigrafia no ano de 1989, procurei a Glatt no ano seguinte por saber que era uma distribuidora importante e reconhecida no mercado pela sua ótima reputação. Élsio Mota comprava a edição inteira o que era, para nós artistas, um procedimento louvável e, muitas vezes, vital. Não precisávamos nos preocupar com a venda. Tínhamos que apresentar gravuras impressas com qualidade, antes de fazer a tiragem eu levava uma arte final muito próxima do que seria a impressa, se ele gostasse era só produzir a edição.

Meu primeiro contato com a gravura foi na faculdade, comecei aplicando meus conhecimentos em impressões gráficas para o mercado publicitário. Alguns anos depois, por influência das várias edições que fiz para a Glatt e para outros artistas, passei a interessar-me por impressões serigráficas artísticas pesquisando materiais e possibilidades. O papel passa a ser meu suporte preferido como pesquisa, produção (atualmente faço aquarelas), arquivamento, conservação e restauro.

A escolha do tema da dissertação partiu da vontade de pesquisar sobre processo de criação de um artista envolvido com a técnica da gravura, e de preferência que tivesse produzido no atelier Ymagos. Não optei pela técnica da serigrafia para a pesquisa porque a editora não fazia esse tipo de impressão, era terceirizado, a produção principal da Glatt sempre foi gravuras litográficas.

Renina Katz foi escolhida por fazer parte da história da gravura brasileira e da própria Glatt&Ymagos, está há mais de trinta anos trabalhando com a editora. Tem uma produção muito fértil e constante o que nos possibilita encontrar no seu percurso artístico uma quantidade significativa de documentos do seu processo criativo. Elegeu o papel como suporte preferido, usado em quase toda sua extensa carreira artística, esse dado também contribuiu para a nossa escolha.

Usamos a Crítica Genética e o conceito de rede como metodologia na dissertação por dedicar-se a pesquisa do processo de criação das obras de arte, dando-nos o apoio teórico-crítico necessário. Completamos a base teórica com a Semiótica Peirceana.

Os documentos encontrados são índices do percurso criativo, o crítico genético observa as escolhas do artista, as relacionam e procura entender os mecanismos da criação artística. A base semiótica nos dá a certeza da incerteza e do inacabamento do processo criativo que está em constante movimento, não existe começo nem fim. Por isso para o geneticista não há conclusão única, obra acabada. Ao fazermos as relações entre os índices usamos sempre as hipóteses.

O processo de criação, com o auxílio da Semiótica Peirceana, pode ser descrito como um movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de idéias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial nem final (SALLES, 2006, p.15).

A proposta da dissertação é analisar os documentos do processo de Renina Katz, fatores internos e externos que contribuem para seu percurso criativo e também pensar em como arquivar esses documentos, gerando informação e acesso para outros pesquisadores.

O primeiro capítulo é dedicado aos processos arquivísticos para podermos compreender como funciona um arquivo e suas ações. A Glatt&Ymagos também está organizando um arquivo digital do acervo, descrevemos esse processo nesse capítulo por acharmos importante como conteúdo e conhecimento para a pesquisa como métodos de arquivo de obras de arte.

No segundo capítulo descrevemos todos os documentos encontrados referentes ao processo de criação de Renina Katz. Tudo que possa contribuir para a pesquisa, informações encontradas dentro e fora da editora, matéria-prima, técnicas usadas, livros, depoimentos, vídeos, anotações, enfim os rastros deixados pela artista.

No terceiro capítulo as relações são feitas entre os documentos já descritos, onde procuramos encontrar as conexões entre eles, estabelecer nexos para tentarmos entender como funciona o pensamento criador da gravadora.

Renina Katz (RJ- 1926) cursou pintura na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e licenciou-se em desenho pela Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil.

Em 1950, estudou gravura em metal com Carlos Oswald, no Liceu de Artes e Ofícios, e xilogravura com Axl Leskoscheck, na Fundação Getúlio Vargas, foi militante política ativa. Mudou-se para São Paulo em 1951, lecionou desenho e gravura no Museu de Arte de São Paulo, de 1952 a 1955, e publicou seu primeiro álbum de gravuras em xilografia, *Favela*, em 1956. Entra em crise, a partir de então, com a temática figurativa o *realismo social*, abandonando esse tema nos anos 60 passa para o abstrato como expressão poética.

De 1956 a 1988, deu aulas de programação visual na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU /USP). Aposentou.

Sua produção artística compreende de gravuras em xilogravura, metal, serigrafia, litografia e digigrafia. Passou pela pintura em telas por pouco tempo.

Atualmente mora no bairro de Pinheiros-SP lê muito e pinta aquarelas, técnica pictórica que nunca deixou de produzir.

Capítulo 1 - O arquivo

1.1 Sobre arquivo

Muitas questões iniciais giraram em torno do que é arquivo.

Como é feito o arquivo de documento? Qual a legislação? Como pensar em arquivo de documentos de processo de criação? A arquivologia daria suporte para a seleção dos documentos de processo? Arquivologia ou Arquivística ? O arquivo digital é utilizado com frequência e eficiência? Quais outros meios de arquivamento usados? O que é Ciência da Informação? O que é banco de dados? Como a Glatt&Ymagos arquiva suas gravuras?

Começaremos através da ajuda do Dicionário de Terminologia Arquivística (2004) com a dúvida: Arquivologia ou Arquivística ?

As duas formas são admitidas no Brasil, ambas significando a disciplina que tem como objeto " o conhecimento da natureza dos arquivos e das teorias, métodos e técnicas a serem observados na sua constituição, organização, desenvolvimento e utilização ".

No mesmo dicionário encontramos o que é arquivo:

- 1- Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independente da natureza dos suportes;
- 2- Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e o acesso a documentos;
- 3- Instalações onde funcionam arquivos;
- 4- Móvel destinado à guarda de documentos.

Outras perguntas surgiram quando fui ao Arquivo Público do Estado de São Paulo em uma mesa redonda intitulada *Meios e Formas de Acesso em Arquivos Permanentes* em junho de 2008, um primeiro passo para tentar entender o que é arquivo e o direito ao acesso.

O tema da mesa girava em torno da disponibilidade ao público em geral à documentos históricos, antigos e às vezes já fragilizados pela ação do tempo.

Para discutir esta questão foram convidados representantes de algumas instituições como Alessandra Mafra do Centro de Memória da Amazônia/PA, Julián Prior do Archivo Histórico Nacional de España, Leandro Lopes Pereira de Melo da Fundação Energia e Saneamento/SP e Sonia Troitiño do Arquivo Público do Estado de São Paulo/SP. A coordenação da mesa foi de Maria Blassioli Moraes da Fundação Energia e Saneamento/SP.

O objetivo do encontro era conhecer as diferentes práticas destas instituições para facilitar o acesso dos seus arquivos ao usuário. Cada participante apresentou a sua própria experiência na área, que abrange atividades relacionadas à organização, conservação e divulgação do seu acervo. Para ilustrar comentaremos apenas duas como o Centro de Memória da Amazônia e o Arquivo Histórico Nacional da Espanha (Madri).

O Centro de Memória da Amazônia (CMA) reuni um acervo de documentos inativos do Tribunal da Justiça (civil e criminal) desde o Séc. XIX até 1970. Esses documentos quase foram incinerados pela visão estreita de um juiz local que não tinha noção do que era preservação documental histórica, agora esses documentos estão alocados na Universidade Federal do Pará. Devido à falta de recursos as condições de conservação e preservação são precárias, no entanto os documentos estão disponíveis à pesquisa para qualquer cidadão. Por exemplo, os documentos dos processos criminais onde estão relatados vários tipos de homicídios, o que dá ao pesquisador interessado no assunto informações históricas sobre a violência em épocas passadas, como também informações para encontrar referências sobre testamentos, escrituras, certidão de adoção.

No Arquivo Histórico Nacional de Madri/ PARES- Portal do Arquivo Espanhol (pares.mcu.es), na Espanha, Julián relatou os problemas com o espaço físico que estava saturado, possuem arquivados documentos desde o Séc. IX ao XX, e a falta de verbas para manter o ativo de funcionários. A solução foi investir em um site onde o acesso aos documentos, com mais de 50 anos, estão disponíveis para todas as pessoas. Um item interessante comentado foi a

disponibilidade total da documentação do período de 1939-1945 época da ditadura de Franco, documentos sigilosos.

Para aprofundar nossa pesquisa, começamos com um estudo sobre *arquivo* usando como referência para a análise o Arquivo do Estado de São Paulo, local onde o encontro foi realizado, despertando muita curiosidade sobre seu funcionamento.

Arquivo Público do Estado de São Paulo¹

Como funciona um arquivo público?

Como é seu acervo, a acessibilidade às coleções, sua função como instituição?

Para respondermos essas questões escolhemos o Arquivo Público do Estado de São Paulo. Este foi criado em 1721 com o intuito de guardar toda a documentação administrativa existente na província, é a repartição mais antiga de São Paulo. Sua função é recolher, tratar e disponibilizar ao público todo o material de caráter permanente, produzido pelo poder executivo paulista. Em 1891, a instituição transformou-se na Repartição de Estatística e no Arquivo do Estado. A partir de então, passou a receber documentação de origem e natureza bastante diversificada, proveniente tanto das secretarias de Estado, quanto do Poder Judiciário, dos cartórios, de municípios e de natureza privada, que acabaram compondo um riquíssimo acervo para pesquisa. Por esta razão, a instituição tornou-se uma referência importante na preservação da memória e produção historiográfica.

¹O Arquivo Público do Estado de São Paulo fica na Rua Voluntários da Pátria, 596 – Santana – São Paulo – SP.

Faz parte do corpo estrutural do Arquivo Público do Estado de São Paulo o **Centro de Arquivos Intermediários, Centro de Arquivos Permanentes, Textuais Públicos, Textuais Privados, Acervo Iconográfico e Hemeroteca.**

O que seriam esses arquivos? Responderemos com base no Dicionário de Terminologia da Arquivística (2004).

Arquivo permanente: conjunto de documentos preservados em caráter definitivo em função de seu valor. Também chamado de arquivo histórico.

Arquivo intermediário: conjunto de documentos originários de arquivos correntes, com uso pouco freqüente, que aguarda destinação.

Todos estes com a função de guarda e acesso à pesquisa. Documentos que variam do Séc. XVI ao Séc. XX. Como, por exemplo, os **Textuais Públicos** que compreendem conjuntos documentais que obedecem a diferentes formas de organização adotadas durante a trajetória do Arquivo Público. Assim, alguns conjuntos são definidos pela procedência — seguindo a estrutura administrativa do Estado — outros pela tipologia, ou pelo assunto.

Os conjuntos documentais mais significativos — por sua dimensão ou por serem os mais pesquisados — são os relativos à Agricultura e Imigração (1812-1948), os Maços de População (1765-1850), os Registros de Terras, Sesmarias e Tombamentos de Bens Rústicos (1602-1856), Instrução Pública (1793-1944), Autos Crimes (1717-1913), Inventários e Testamentos (1578-1801), Ofícios Diversos (1603-1913) e DOPS (1924-1983).

Como material de informação privado temos os **Textuais Privados** dos quais o Arquivo Público do Estado de São Paulo recolheu, desde o início do século XX, diversos conjuntos documentais produzidos ou acumulados por pessoas ou entidades de caráter privado, fruto de doações ou compra. Somam 52 conjuntos documentais vinculados às duas linhas de recolhimento de acervos de origem privada: “Memorial dos Governantes” e “Memória Paulista”. Podem ser destacados os arquivos privados de Júlio Prestes, Washington Luís e Adhemar de Barros. Através desses documentos é possível recuperar várias facetas da vida

política e do cotidiano de São Paulo, desde o início do século XIX até o final do século XX.

Dois acervos muito interessantes que enfocam conteúdos de base artística e de informação/comunicação são os acervos Iconográficos e a Hemeroteca.

O **Iconográfico** coletado de material público e privado reúne cerca de 1 milhão de imagens, entre negativos, cópias fotográficas, postais, caricaturas, ilustrações, mapas e plantas. Podem ser destacados dois conjuntos de imagens de foto-jornalismo: os acervos Samuel Wainer, com fotografias do jornal Última Hora e Aqui São Paulo (parcialmente tratado), e Diários Associados (este ainda não organizado).

O Núcleo de Acervos Iconográficos define-se, estruturalmente, pelo tratamento dado à documentação não-textual. Ele é o responsável pela organização, guarda e disseminação da informação contida nesse gênero de documentos.

A **Hemeroteca** onde o Estado guarda uma grande coleção de jornais que datam do século XIX aos dias atuais, totalizando mais de 1200 títulos. O acervo é composto por títulos como Correio Paulistano (1854-1949), Folha de São Paulo (antiga Folha da Manhã) (1925-2008), O Estado de São Paulo (antiga Província de São Paulo) (1875-2008), Cidade de Santos (1893-1987), O Movimento (1975-1981), Opinião (1972-1977), Pasquim (1969-1989), Última Hora (1953-1970) e Jornal do Commercio (1842-1920). Nesse acervo encontra-se também a coleção de diários oficiais: Diário Oficial do Império do Brasil (1871-1889), Diário Oficial do Brasil (1889-1899) e Diário Oficial do Executivo do Estado de São Paulo (1891-2004).

Além dos jornais, o Arquivo têm sob sua guarda um diversificado acervo de revistas composto por cerca de 1.000 títulos que datam das primeiras décadas do século XIX aos dias atuais. É possível encontrar revistas de variedades e cultura, revistas femininas, de artes, religião, humor, esportes, clubes e moda, que revelam

a pluralidade de temas e a efervescência política, econômica e social de São Paulo, de outros Estados e também do exterior.

Destacam-se títulos como: Revista Feminina (1915-1925), Eu Sei Tudo – Magazine Semanal Ilustrado (1927-1948), Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (1839-1986), Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1895-1995), Revista da Faculdade de Direito de São Paulo (1893-1994) e Veja (1968-2008). Existem 94 títulos de revistas digitalizadas; entre estas, destacamos: A Careta (1922-1944) e Revista da Semana (1907-1945), ambas do Rio de Janeiro, e A Cigarra (1914-1936) de São Paulo. Algumas obras raras completam o acervo, como a coleção do primeiro periódico brasileiro - o "Correio Braziliense", de 1808, editado em Londres.

Somando aos acervos citados outros fazem partes de projetos do Arquivo do Estado, que tiveram e têm apoio financeiro de órgãos internacionais e empresas privadas, como:

- *Memória e Cidadania: preservação dos conjuntos documentais, Autos Crimes de São Paulo.*

Autos Crimes é o nome genérico dado a parte dos documentos cartoriais e judiciais sob a guarda do Arquivo Público do Estado. Esses processos passavam por diversas instâncias, tais como o juízo municipal, o juízo de direito, a secretaria de polícia e as delegacias de diversas localidades. Hoje estão acondicionados em 219 caixas-arquivo, totalizando cerca de 17 mil processos, com datas-limite de 1717 a 1913.

- *Preservação da documentação do Juízo dos Resíduos*

A documentação produzida pelo Juízo dos Resíduos integra os testamentos, que são um dos segmentos documentais mais procurados pelo pesquisador que recorre ao Arquivo Público do Estado.

- Preservação e microfilmagem do jornal O Correio Paulistano

A consulta em microfilme, reprodução em imagens fotográficas de um documento em formato altamente reduzido, compreende o período de 1854 (ano de início da publicação) a 1963. O Arquivo pode disponibilizar a coleção completa do jornal ao público pesquisador, preservando os originais.

- Democratização da memória histórica da criança e do adolescente: preservação e organização do conjunto documental Juízo dos Órfãos

Os processos informam sobre questões relacionadas a embargos e habilitações à herança, gerenciamento de bens, tutelas, usurpações, prazos de pagamentos de dívidas, prestações de contas, contratos de trabalho, fugas, apreensões, questões de pátrio poder, crimes, pobreza, abandono, entre outras questões, permitindo resgatar a história da criança e do adolescente, desde os primeiros momentos do período Colonial às primeiras décadas do século XX. A disponibilidade do fundo Juízo dos Órfãos ao público possibilita retirar do silêncio e do anonimato a violência, a humilhação e as carências cotidianas impostas pela sociedade às crianças e adolescentes (incluindo os escravos e interditados) e as suas relações com a Justiça.

- Última Hora - Preservação e Acesso ao Acervo Digitalizado

O projeto consiste na digitalização de todos os exemplares do jornal Última Hora – Rio de Janeiro – sob guarda do Arquivo Público do Estado e a sua disponibilidade gratuita ao público pela Internet. Na primeira etapa do projeto (outubro/2007 a março/2008), seriam digitalizadas 36.000 páginas correspondentes a 60 meses de jornal. As ações que envolvem o projeto incluem varias etapas e procedimentos como: pesquisa e seleção do material a ser limpo, isto é, uso das normas de conservação e acondicionamento do papel, a digitalização dos exemplares do jornal, seleção de esquemas de metainformação, escolha da plataforma tecnológica, elaboração da arquitetura do programa de busca do site, digitalização dos microfilmes, classificação e cadastramento de imagens.

De todo o material de acesso do Arquivo Público o único digitalizado e disponibilizado na internet é do jornal Última Hora que ainda esta em andamento. É o primeiro projeto pensado em novas formas de arquivamento com os recursos tecnológicos digitais. Ainda está longe de chegar aos seus objetivos, alguns problemas que encontramos no seu acesso:

- 1- A pesquisa é feita por ano, mês e dia não dando a possibilidade de pesquisa por temas ou artigos.
- 2- As letras estão em péssima qualidade de leitura, muitas vezes o texto está totalmente desfocado;
- 3- A ampliação de 100% não corresponde ao tamanho original do jornal, o que dificulta a leitura mesmo ampliando mais vezes.
- 4- Ocorrem problemas de navegação em alguns momentos.

A estrutura e o funcionamento do Arquivo Público do Estado de São Paulo nos dão uma idéia do arquivo como guarda de material, local onde estão documentos administrativos, históricos e privados de várias épocas, para consulta aberta. A catalogação, conservação e restauro de um volume documental de tal porte como do Estado de São Paulo, exige uma grande infra-estrutura de pessoal especializado e manutenção. Sem a ajuda financeira de parceiros, de instituições privadas nacionais e internacionais muitos projetos não teriam sido concluídos e não teríamos outros em andamento. O apoio Governamental ainda é deficitário.

Além das questões estruturais e físicas precisamos conhecer um pouco a base teórica, normas e conceitos. A Arquivologia é a ciência que estuda os métodos e meios de arquivamento (ação arquivística). Disciplina que estuda as funções do arquivo e os princípios e técnicas a serem observados na produção, organização, guarda, preservação e utilização dos arquivos.

Todo documento público produzido deve ser arquivado?

Durante a pesquisa encontramos o termo Gestão de Documentos como meio eficaz de arquivamento aplicado em alguns países inclusive no Brasil.

Gestão de Documentos

Conjunto de procedimentos e operações técnicas referentes à produção, tramitação, uso, avaliação e arquivamento de documentos em fase corrente e intermediária, visando sua eliminação ou recolhimento para guarda permanente. Também referida como administração de documentos (ARQUIVO NACIONAL, 2004).

A gestão de documentos teve sua teoria formalizada após a Segunda Guerra Mundial, nos EUA e Canadá, mas já possuía raízes no final do Séc. XIX, em função dos problemas então detectados, nos dois países, no que se referia ao uso e guarda dos documentos públicos.

Durante esse período as instituições arquivísticas públicas caracterizavam-se pela sua função de órgão estritamente de apoio a pesquisa, comprometidos com a conservação e acesso aos documentos considerados de valor histórico, deixando de fora os documentos administrativos, cuja responsabilidade ficava na competência dos órgãos da administração pública.

Segundo o historiador norte americano Lawrence Burnet (Apud JARDIM, 1987)

(...) a gestão de documentos é uma operação arquivística, o processo de reduzir seletivamente a proporções manipuláveis a massa de documentos, que é característica da civilização moderna, de forma a conservar permanentemente os que têm um valor cultural futuro sem menosprezar a integridade substantiva da massa documental para efeitos de pesquisa.

Por outro lado, alguns concebem a gestão de documentos como a aplicação da administração científica com fins de eficiência e economia, sendo os benefícios para os futuros pesquisadores considerados apenas meros subprodutos.

Existia, assim, uma dicotomia na teoria de gestão de documentos: o arquivo como instrumento único para pesquisa histórica e o arquivo de documentos administrativos.

O conceito de gestão de documentos passa a ser ampliado tornando-se não apenas guarda documental histórica, mas começa a preocupar-se com o acesso da informação governamental, a qual deve estar no lugar certo com o menor custo possível.

Para resolver o problema a legislação americana determinou que gestão de documentos seria:

O planejamento, o controle, a direção, a organização, a capacitação, a promoção e outras atividades gerenciais relacionadas com a criação de documentos, sua manutenção, uso e eliminação, incluindo o manejo de correspondência, formulários, diretrizes, informes, documentos informáticos, microformas, recuperação de informação, fichários, correios, documentos vitais, equipamentos e materiais, máquinas reprográficas, técnicas de automação e elaboração de dados, preservação e centros de arquivamento intermediários ou outras instalações para armazenagem (JARDIM, 1987, p.42).

Sob tal perspectiva, a gestão cobre todo o ciclo de existência dos documentos desde sua produção até serem eliminados ou recolhidos para arquivamento permanente, ou seja, trata-se de todas as atividades inerentes às idades correntes e intermediárias.

De acordo com o Dicionário de Terminologia Arquivística, do Conselho Internacional de Arquivos, a gestão de documentos diz respeito a uma área da administração geral relacionada com a busca de economia e eficácia na produção, manutenção, uso e destinação final dos mesmos (IDEM).

Na Europa a tradição arquivística desenvolve-se sobre tudo a partir das características dos arquivos como fonte de pesquisa retrospectiva, do papel histórico dos arquivos nacionais, cuja origem identifica-se com uma atuação mais passiva de custódia dos documentos.

Gestão de Documentos no Brasil

O Brasil tem uma profunda influência arquivística européia, exerce a gestão de documentos como está descrito na Legislação de Arquivos elaborado pelo CONARQ-Conselho Nacional do Arquivo e pelo órgão central SINAR-Sistema Nacional do Arquivo. Estes dois órgãos, vinculados ao Arquivo Nacional, são partes integrantes da Casa Civil da Presidência da República, ambos têm por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, bem como

exercer orientação normativa visando à gestão documental e à proteção especial aos documentos de arquivo.

A Lei Nº. 8.159, DE 08 DE JANEIRO DE 1991 dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Determina que “A gestão documental e a proteção dos documentos devem servir de apoio à administração, a cultura, ao desenvolvimento científico como elementos de prova e informação” (CONARQ).

Essa Lei nos leva a supor que no Brasil seguimos a gestão de documentos tanto para a preservação de assuntos administrativos como para os científicos e culturais, sendo assim, uma soma das teorias dos procedimentos arquivísticos americanos e europeus.

O CONARQ determina que sejam arquivados documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, qualquer que seja o suporte da informação ou natureza do documento (LEI Nº. 8.159, 1991). Achamos interessante a citação *qualquer que seja o suporte*, isso abre um pressuposto que um arquivo público não deva apenas guardar documentos em papel ou em formato parecido, mas também em suportes variados o que amplia muito o conceito de arquivo na guarda e nos tipos de documentos. Relacionando com a crítica genética, os documentos produzidos no processo de construção da obra artística estariam, então, amparados pela legislação do CONARQ. Podemos refletir que um arquivo público poderia conter, além dos documentos e coleções que já descrevemos, os documentos referentes ao processo de criação desde que estes estivessem devidamente relacionados objetivando o conhecimento científico da criação artística e a sua acessibilidade a pesquisadores.

Além dos arquivos públicos nos interessa muito os arquivos pessoais, são registros importantes do desenvolvimento e percurso criativo.

(...) documentos desempenham dois grandes papéis ao longo do processo criador: armazenamento e experimentação. Os artistas encontram os mais diversos meios de armazenar informações que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra em que nutrem o artista e a obra em criação (SALLES, 1997).

1.2 Arquivo Digital

O arquivo digital é um procedimento de guardar documentos que usa as novas linguagens e recursos da informática. Como podemos perceber no depoimento de Julián Prior do Archivo Histórico Nacional de Espana (Cap. 1) foi a maneira mais prática encontrada para guardar e disponibilizar o grande volume de documentos que possui e minimizar os custos que um arquivo deste porte necessita.

Quando falamos em arquivamento digital temos dois enfoques diferentes. O arquivo de documentos produzidos digitalmente e o procedimento de digitalizar documentos. De maneira mais clara podemos dizer que documentos produzidos digitalmente não possuem suporte físico/material apenas o eletrônico como, por exemplo, correspondência de e-mails, banco de dados, vídeos, fotografias digitais, meios de expressões em formato digital produzidos pela sociedade da informação. Os documentos digitalizados podem proceder de vários suportes de registro e suas informações são transformadas/escaneadas/digitalizadas para o formato digital, podem ser livros, cartas, revistas, enfim, documentos que já estão de alguma maneira registrados em um suporte não eletrônico.

Encontramos poucas discussões sobre o procedimento de documentos digitalizados nos órgãos governamentais, como vimos no Arquivo Público do Estado-SP apenas o jornal Última Hora passou por esse processo de arquivamento digital até agora. O que encontramos como preocupação e discussão pelos órgãos públicos (CONARQ) a respeito de arquivo digital é somente para documentos já produzidos digitalmente chamado de patrimônio arquivístico digital. Discussões de como arquivá-los e acessá-los para consultas num futuro distante, sendo que a mudança de mídias, suportes, software é muito rápida tornando-se um risco para a guarda da informação em formato digital.

Como procedimento de arquivamento, o microfilme seria o que de mais avançado tínhamos antes da era da informática. Este método consiste em fotografar o documento e fazer um filme e é muito utilizado em documentos em

condições precárias de conservação, de difícil manuseio, podendo durar até cem anos com suas informações inalteradas.

Será que o arquivo de documento digitalizado ou elaborado em formato digital terá essa durabilidade?

O problema do material em formato digital para arquivamento está relacionado com a durabilidade e sua preservação, para a Arquivologia a informação deve durar o tempo máximo possível sem alterações físicas ou tecnológicas do suporte e principalmente do conteúdo. Essas informações devem ser passadas de gerações para gerações como, por exemplo, o acesso que temos às pinturas rupestres na Serra da Capivara no Piauí, que relatam o modo de viver preservados dos nossos ancestrais e com mais de 10 mil de anos de existência.

Não podemos fechar os olhos para as novas tecnologias e meios de comunicação do século XXI, as vantagens do arquivo digital e dos documentos digitalizados são muitas como minimizar os problemas de espaço físico, viabilizar a informação de maneira rápida, dar uma ampla abrangência territorial para o acesso do pesquisador e muitas outras vantagens, mas também temos que avaliar suas desvantagens.

Patrimônio Arquivístico Digital

O Conselho Nacional do Arquivo (CONARQ) ressalva que o patrimônio arquivístico digital se encontra em perigo de desaparecimento e de falta de confiabilidade. Podemos comprovar suas preocupações na carta *Para a Preservação do Patrimônio Arquivístico Digital* (CONARQ, 2004) sobre a reflexão proposta pela UNESCO para vários países que participam do grupo, incluindo o Brasil, em estabelecer políticas e ações internacionais para proteger o patrimônio digital.

O que seria patrimônio arquivístico digital?

Toda produção que é recebida, utilizada e conservada em sistema informatizado. O CONARQ deve estabelecer políticas, procedimentos, sistemas,

normas e práticas que levem os produtores de documentos a criar e manter documentos arquivísticos *fidedignos, autênticos, preserváveis e acessíveis*.

O que torna urgente a necessidade de estabelecer diálogo com quem elabora os programas/software e mídias com os usuários desses sistemas. A evolução constante da informática deixa um rastro obsoleto muito grande. Documentos não conseguem ser mais acessados em poucos anos devido a mudança das mídias ou software, por exemplo. O que preocupa é a enorme quantidade de documentos produzidos exclusivamente em formato digital. Tanto de órgãos públicos, privados e de pessoas comuns, só para ilustrar, como textos e mensagens eletrônicas, imagens fixas ou em movimento, gravações sonoras, sites, obras de arte, música, enfim um vasto repertório de diversidades cada vez mais crescentes com o uso da informática e mídias digitais. A facilidade de se ter custos baixos em transmissão e armazenamento da informação faz com que o uso da informática tenda a caminhar mais rápido ainda. A preocupação do CONARQ está na dependência cada vez maior dos indivíduos, organizações e governos de documentos digitais.

Os documentos arquivísticos são gerados e mantidos por organizações e pessoas para registrar suas atividades e servirem como fonte de prova e informação. Eles precisam ser fidedignos e autênticos para fornecer evidência das suas ações e devem contribuir para a ampliação da memória de uma comunidade ou da sociedade como um todo, vez que registram informações culturais, históricas, científicas, técnicas, econômicas e administrativas (CONARQ, 2004).

Como poderemos preservar de maneira eficaz um documento de arquivo sem nos preocuparmos com os procedimentos de produção e manutenção da informação em formato digital?

O que o CONARQ salienta é que o formato digital é extremamente suscetível à degradação física e à obsolescência tecnológica de hardware, software, afirma que sem essas garantias de permanência fica difícil sua integridade e acessibilidade.

Sobre a metodologia, deve-se usar normas já estipuladas também para o arquivamento digital, como as ações arquivísticas e não tentar criar novas regras ou simplesmente ignorá-las como acontece, às vezes, com critérios da ciência da informação.

A preservação dos documentos arquivísticos digitais requer ações arquivísticas, a serem incorporadas em todo o seu ciclo de vida, antes mesmo de terem sido criados, incluindo as etapas de planejamento e concepção de sistemas eletrônicos, a fim de que não haja perda nem adulteração dos registros. Somente desta forma se garantirá que esses documentos permaneçam disponíveis, recuperáveis e compreensíveis pelo tempo que se fizer necessário (IDEM).

O CONARQ faz um alerta e propõe discussões para governos, organizações públicas e privadas, instituições de ensino e pesquisa e todos os setores da sociedade para os seguintes itens:

- Dependência social da informação digital;
- Rápida obsolescência da tecnologia digital;
- Incapacidade dos atuais sistemas eletrônicos de informação em assegurar a preservação de longo prazo;
- Fragilidade intrínseca do armazenamento digital;
- Complexidade e custos da preservação digital;
- Multiplicidade de atores envolvidos, direitos autorais.

Resume:

Reconhecida à instabilidade da informação arquivística digital, é necessário o estabelecimento de políticas públicas, diretrizes, programas e projetos específicos, legislação, metodologias, normas, padrões e protocolos que minimizem os efeitos da fragilidade e da obsolescência de hardware, software e formatos e que assegurem, ao longo do tempo, a autenticidade, a integridade, o acesso contínuo e o uso pleno da informação a todos os segmentos da sociedade brasileira. Isto só será possível se houver uma ampla articulação entre os diversos setores comprometidos com a preservação do patrimônio arquivístico digital, e em cooperação com os organismos nacionais e internacionais... O CONARQ reafirma o seu compromisso com a aplicação de políticas públicas voltadas para a preservação do patrimônio arquivístico digital, e convoca os setores públicos e privados, envolvidos com a produção e proteção especial dos documentos em

formato digital, a envidarem esforços para garantir sua preservação e acesso contínuo, condição fundamental para a democratização da informação arquivística em nosso país e a preservação da memória nacional (IDEM).

Uma estratégia do Governo Federal de interação com a sociedade com a linguagem digital é o Portal Rede Governo (<http://www.redegoverno.gov.br/>), iniciativa desenvolvida a partir de 1995 e posteriormente incorporada à arquitetura do E-Gov no Governo Federal. Neste portal que deveria ser informacional para o cidadão comum deixa muito a desejar. Segundo Jardim (2007) o portal é deficiente, o seu argumento discorre a partir de referências teóricas e de levantamento dos “serviços” e “informações” oferecidos ao cidadão. “Esses portais não expressam, portanto, a perspectiva do cidadão, mas a do Estado. Ainda que em determinadas situações os portais sejam estruturados por temas, a classificação adotada mostra-se mais próxima da lógica do Estado do que da sociedade”. O portal apresenta links que direcionam a lugares diferentes, conteúdos confusos, navegação difícil, informação escondida e por aí vai.

A ausência de políticas de gestão da informação na administração federal, resultando em precárias estruturas informacionais e ampliando as precárias condições de acesso à informação governamental, não justifica as deficiências do Portal Rede Governo. Os limites impostos pela desorganização informacional que caracteriza a maior parte da administração federal dificultam, mas não impedem o Portal Rede Governo de oferecer uma arquitetura mais adequada, além de conteúdos melhor estruturados, centrados no cidadão (JARDIM, 2007).

Como podemos perceber a informática e seus recursos, o seu uso tanto para a Arquivística como para a Informação estão, no Brasil, caminhando lentamente.

Somente com muito estudo e pesquisas nessas áreas poderemos formar uma sociedade da informática acessível e eficiente para todos os cidadãos.

Para entendermos um pouco o sistema de funcionamento de um arquivo digital ou qualquer construção que mantém um grande número de informação disponibilizado, por exemplo na internet, pesquisamos o termo banco de dados.

Banco de Dados

A nossa pesquisa sobre banco de dados baseou-se no material fornecido do curso de informática da UNICAMP- Centro de Computação. Encontramos bancos de dados (ou bases de dados) *como conjuntos de registros inter-relacionados dispostos em estrutura regular que possibilita a reorganização dos mesmos e produção de informação sobre um domínio específico.*

Um banco de dados normalmente agrupa registros utilizáveis para um mesmo fim, por exemplo, listas telefônicas e fichas de um acervo de uma biblioteca.

O que é um dado?

É um conjunto de símbolos “arranjados” a fim de representar a informação, no caso da lista telefônica seria um endereço. O Elemento de Dado seria um ítem do endereço, por exemplo, o número, ele faz parte de um dado com significado específico, mas não representa a informação completa.

A apresentação dos dados geralmente é semelhante a uma planilha eletrônica, porém os sistemas de gestão de banco de dados possuem características especiais para o armazenamento, classificação, gestão da integridade e recuperação dos dados. A apresentação dos dados, o conhecimento dos softwares, bem como a navegação passou a ser definida pelo programador ou o designer de aplicações.

Como hoje em dia a maioria das linguagens de programação faz ligações a bancos de dados, a apresentação destes tem ficado cada vez mais a critério dos meios de programação, fazendo com que os bancos de dados deixem de restringir-se às pesquisas básicas, dando lugar ao compartilhamento, em tempo real, de informações, mecanismos de busca inteligentes e permissividade de acesso hierarquizada (TAKAI; ITALIANO; FERREIRA, 2005, p. 25).

Dentro do sistema operacional a informação é compartilhada, mas o acesso é restrito o que é chamado de transação. Transação é um conjunto de procedimentos que é executado num banco de dados, que para o usuário é visto como uma única ação. A integridade de uma transação depende de quatro propriedades, conhecidas como ACID.

Atomicidade

Todas as ações que compõem a unidade de trabalho da transação devem ser concluídas com sucesso, para que seja efetivada. Qualquer ação que constitui falha na unidade de trabalho a transação deve ser desfeita (rollback). Quando todas as ações são efetuadas com sucesso, a transação pode ser efetivada (commit).

Consistência

Nenhuma operação do banco de dados de uma transação pode ser parcial. O status de uma transação deve ser implementado na íntegra. Por exemplo, um pagamento de conta não pode ser efetivado se o processo que debita o valor da conta corrente do usuário não for efetivado antes, nem vice-versa.

Isolamento

Cada transação funciona completamente à parte de outras estações. Todas as operações são partes de uma transação única. Nenhuma outra transação, operando no mesmo sistema, pode interferir no funcionamento da transação corrente. Outras transações não podem visualizar os resultados parciais das operações de uma transação em andamento.

Durabilidade

Significa que os resultados de uma transação são permanentes e podem ser desfeitos somente por uma transação subsequente. Por exemplo: todos os dados e status relativos a uma transação devem ser armazenados num repositório permanente, não sendo passíveis de falha por uma falha de hardware.

Um banco de dados é usualmente mantido e acessado por meio de um software conhecido como Sistema Gerenciador de Banco de Dados (SGBD).

Um SGBD consiste em uma coleção de dados inter-relacionados e uma coleção de programas para prover o acesso a esses dados. O objetivo principal de um sistema de banco de dados é possibilitar um ambiente que seja adequado e

eficiente para uso na recuperação e armazenamento de informações (CENTRO DE COMPUTACAO-UNICAMP).

Muitas vezes o termo banco de dados é usado como sinônimo de SGBD. São características gerais de um SGDB: integridade, restrições, segurança/privacidade, restauração, reorganização e eficiência, como comentamos acima.

Há uma grande variedade de bancos de dados, desde simples tabelas armazenadas em um único arquivo até gigantescos bancos de dados com muitos milhões de registros, armazenados em salas cheias de discos rígidos que precisam de garantias de proteção.

A Diretiva CE de Bases de Dados² (EU Database Directive), estabelecida pelo Parlamento Europeu em de 11 de março de 1996, fixa os termos de proteção jurídica a bancos de dados, em particular os direitos de propriedade sobre a base. Mesmo para os países que não a adotam explicitamente, ou não possuam normas mais específicas sobre o tema, como o Brasil, tem sido a principal referência.

O artista russo Lev Manovich, teórico das novas mídias, afirma que o banco de dados da internet é completamente diferente da coleção tradicional arquivística de documentos. Não cabe no espaço físico humano, não é tocado, a dimensão de um banco de dados foge da compreensão do finito. Define a nova mídia a partir da síntese entre a computação e a tecnologia tendo o computador como principal instrumento. Os diversos bancos de dados disponibilizados na internet, com coleções para serem acessadas de diferentes modos, imagens, sites, vídeos, links para outros sites tornam-se, para Manovich, o centro do processo criativo do design da nova mídia, gerando um tipo de *narrativa* que é construída pela ligação de elementos do banco de dados em uma ordem particular.

Para mim, a diferença essencial entre um banco de dados de computador e as formas similares mais remotas para a organização de dados, tais como o álbum de pinturas, catálogos, arquivos, bibliotecas e enciclopédias, é que as formas remotas ainda preservam a escala humana. Elas contêm um número limitado de

² Informação tirada do site, acesso 05/2008:

http://pt.wikiversity.org/wiki/Introdu%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_Ci%C3%A2ncia_da_Computa%C3%A7%C3%A3o/Introdu%C3%A7%C3%A3o_aos_Bancos_de_Dados

registros que um usuário pode acessar diretamente. Podemos virar a página de um álbum, andar dentro de um arquivo, navegar pelo interior de uma biblioteca. Em outras palavras, o corpo humano é ainda a contrapartida única da interface. Uma vez diante de milhares de registros, nós não podemos vê-los de uma vez com nossos olhos nem podemos encontrar facilmente um registro particular tão somente usando as mãos. Temos de usar técnicas de computação de busca, de combinação e de seleção. Por exemplo, nós colocamos alguns termos num campo de busca e esperamos que o computador encontre os registros adequados. Um banco de dados é tão amplo que ele não pode ser disponibilizado de uma vez, ele existe além da escala da percepção e cognição humanas. Para mim, essa nova escala "não-humana" representa uma qualidade "essencial" de um banco de dados e algo que eu gostaria de ver como fonte de exploração pelos artistas (MANOVICH, Revista Galáxia, 2002, p.177).

1.3 O Arquivista

Não é relevante, apenas, os novos métodos de arquivamento, mas também pensar no arquivista, pessoa encarregada dos procedimentos do arquivo, na sua atualização em cursos de pós-graduação, no incentivo à pesquisa, no preparo para novas linguagens midiáticas e em materiais de suporte múltiplos que requerem procedimento arquivísticos específicos.

José Maria Jardim é autor de diversas obras ligadas ao estudo da Ciência da Informação e da Arquivologia, ressalva em sua entrevista para a revista digital *Arquivística.net* (2006) que o arquivista tem que se atualizar nas novas linguagens da informação, não podendo ficar apenas com as regras e normas da Arquivística, a continuidade da formação acadêmica partindo para a área da informática, é o que mudará o conceito engessado e normativo que se tem do arquivista.

O mínimo que a formação tem que garantir, ao futuro profissional, é a capacidade dele reconhecer esse universo em transformação, no qual ele atuará e que, a essa altura, está longe de ser esse apenas um local físico. **O arquivista gerencia um processo.** É um processo informacional com características específicas, mas não isoladas de um contexto mais amplo no qual se dão tantas transformações na produção e uso de informações. Boa parte das eventuais dificuldades em gerenciar esse processo tem a ver com a formação do arquivista (...) A

Arquivologia hoje tem a norma como algo imprescindível, mas não sobrevive como campo científico sob o império da norma, ou seja, **é preciso trabalhar com os desvios também**. E é isso inclusive que pode levar à revisão, ao aprofundamento, à construção de novas normas (JARDIM, 2006, p.8).

O autor conclui que a Arquivologia, em sua estrutura, é muito prescritiva e normativa e que hoje a Arquivologia tem que ser muito mais plural principalmente pela produção documental da sociedade da informática.

É necessário que os profissionais da arquivística interajam com os da ciência da computação e vice e versa, na medida em que a preocupação com a preservação dos conteúdos informacionais digitais somem forças fazendo com que haja intercambio de ações para um arquivamento eficiente.

As pesquisadoras Georgete M. Rodrigues e Angélica A. C. Marques buscam compreender a inserção da Arquivologia nos cursos de pós-graduação do País, a partir do mapeamento dos programas e das linhas de pesquisa que têm afinidade com a área, bem como as dissertações e teses produzidas nesses programas que, de alguma forma, têm como objeto temas arquivísticos, concluem:

A maioria dos cursos de Arquivologia está vinculada aos departamentos de Ciência da Informação, o que parece, de fato, indicar uma acomodação acadêmica (ou o “consenso apático” ao qual se refere Couture) da Arquivologia como uma subárea da Ciência da Informação... evocando Jean-Pierre Wallot “sem a pesquisa, a Arquivística está condenada a permanecer como um corpo de práticas e de receitas sem racionalidade científica. O fato de ser uma disciplina com finalidades pragmáticas a coloca em fronteira perigosa com o empirismo (RODRIGUES; MARQUES, 2005, p.87).

Procedimentos arquivísticos da Glatt

Quando retornei em 2008 à Glatt&Ymagos⁴, após 20 anos, encontrei todas as gravuras agrupadas em um mesmo local, edições de vários artistas colocadas em gavetas de madeira ou de aço e em sacos plásticos, muitas misturadas. Na época do Élsio Mota, a editora possuía um imóvel inteiro só para a guarda das gravuras separado da oficina de impressão e do atelier. Com a entrega do imóvel todo esse material teve que ir para um mesmo lugar, o que acreditamos não ter sido nada fácil, agrupá-las e arquivá-las, pelo enorme número de edições e artistas que a editora possui. A atual proprietária Patrícia Mota, filha do Élsio, disse-nos que esta tentando organizar um arquivo, partindo, como referência, das anotações que seu pai fazia. Para tamanha tarefa conta com a ajuda de Fabiola Rodrigues, filha do artista e gravador Inácio Rodrigues que também produziu gravuras no atelier Ymagos, e que esta incumbida de “caçar” as gravuras e confrontá-las com as anotações do Élsio.

Podemos dizer, sem dúvida, que o fundador Élsio Mota começou, muito antes da ajuda da informática, a organizar de maneira muito simples, mas muito eficiente seu arquivo: datas, artistas, materiais, técnicas, controle de edições e estoque. São anotações valiosas, para nós geneticistas, pois não as encontraríamos em livros

YMAGOS ATELIER DE GRAVURAS DE ARTE	
DATA: 7 / 10 / 19 81	TIRAGEM: 282 / 81
TITULO: "LUGAR V"	<input type="checkbox"/> EDITADA
ARTISTA: RENINA KATZ	<input checked="" type="checkbox"/> DIVIDIDA
DIMENSÃO: 40 x 60	<input checked="" type="checkbox"/> IMPR. P/ARTIST
PAPEL: VELIN ARENES	<input type="checkbox"/> DOADA
N.º IMPRESSÕES: 5	<input type="checkbox"/> ENCOMENDA
IMPRESSOR: ANOTIO-SEBASTIÃO	<input type="checkbox"/>
TÉCNICA: CRAYON	
COPIAS: 38 DE 1 / 38 a 38 / 38	VARIACIONES
5 PA	
1 PI	
1 BPI	
P Ap	
30 P. Exp. P. Deconposição	
1 P. E.	
3 P. Cor	
2 H C	
OBS.: Ymagos 27 a 38, 1PA 1/4, 1Ve, 1PE	
TOTAL DA TIRAGEM: 78	CÓPIAS
TOTAL DO MES: 1424	
TOTAL ANO: 23775	

Figura³. 1.1 - Anotação do Élsio Mota

³ As referencias das origens das figuras encontra-se no anexo 1

⁴ GLATT & YMAGOS endereço Rua Francisco Leitão, 116 Pinheiros, São Paulo, SP.

específicos sobre o tema e se não fossem preservadas pela Glatt , talvez, estivessem perdidas com o tempo.

O trabalho de Patrícia Mota e Fabiola Rodrigues é totalmente empírico, *estamos procurando a “foto” para colocar no “RG”*, isto é através das fotografias das gravuras cruzar com as informações das anotações do Élsio para estruturar o acervo. Até agora conseguiram organizar as gravuras em metal, litografias e serigrafias do artista Burle Marx, em um compendio e nas gavetas da Glatt, estão catalogadas, também, as gravuras de metal de Renina Katz e Darel.



Fig. 1.2 - Gavetas do artista Burle Marx

Munidas de muita vontade, dividindo o tempo com outras tarefas, sem conhecimento teórico sobre arquivística usam da tecnologia da informática, uma impressora (de alta resolução) e máquina fotográfica - ambas digitais - para organizar visualmente as suas fichas relacionando com as gravuras encontradas. Segundo Patrícia⁵, seria muito difícil esse procedimento sem a ajuda das atuais tecnologias “antes da fotografia digital e o uso do computador para arquivar as imagens era quase impossível, era muito custoso, fazer um levantamento fotográfico e arquivá-lo”(2009) .

⁵ Conversa informal realizada com Patrícia Mota em maio de 2009, na editora Glatt&Ymagos.

Arlindo Machado no seu livro *Arte e Midia* (2007) comenta a importância do uso das novas tecnologias diretamente ligado a quase todas as áreas, focando nas expressões artísticas, e podemos acrescentar, nas pesquisas e na arquivologia. As novas tecnologias são ferramentas que auxiliam muitos processos que sem elas, talvez pela dificuldade e altos custos, não teriam nem começado. David Hockney (2001, p.13) diz algo parecido sobre essas novas ferramentas em seu livro *O conhecimento secreto*, onde dificilmente conseguiria reunir material para a sua tese sem o auxílio tecnológico “os computadores deram lugar a impressões coloridas mais baratas e de melhor qualidade (...) assim qualquer um pode colocar lado a lado obras que estavam antes separadas por imensa distância sem precisar rasgar folhas de livros”.



Fig. 1.3 - Patrícia Mota e Fabiola trabalhando



Fig. 1.4 - Impressora digital

A intenção da Glatt&Ymagos em organizar um arquivo digital e impresso em catálogo (para consulta interna e não comercial) é para certificar à autenticidade das gravuras e mapear o estoque, que segundo Patrícia Mota é *a herança que meu pai deixou, para mim e meus filhos* e também registrar uma parte da história da gravura brasileira que o atelier Ymagos faz parte.

Para nossa pesquisa todo material encontrado são documentos que guardam registros de experiências vividas e compartilhadas como um vídeo dos anos 80 feito no atelier, as anotações do Élsio, depoimentos, as gravuras e mais o levantamento que a Fabiola e Patrícia estão fazendo. Todo estes registros são documentos que indiciam diferentes questões que envolvem o processo de criação da gravadora Renina Katz.

Capítulo 2 - O território da criação e sua materialidade

A nossa pesquisa sobre o processo de criação das gravuras litográficas de Renina Katz nos reporta, inicialmente, ao interior do atelier coletivo Ymagos. Este território, local de criação e produção, possui um singular material para o pesquisador em crítica genética. Todo processo de impressão era feito no local, os artistas que o freqüentavam procuravam as linguagens gráficas das gravuras em metal e litográficas, hoje o atelier oferece também a digigrafia, como opção para de expressão artística.

A intimidade do atelier coletivo guarda uma movimentação intensa e uma vasta diversidade de possibilidades compartilhadas, expressada na produção fértil dos muitos artistas que lá passaram. Esse contato com a nossa artista deve ter deixado influências nas tomadas de decisões, no percurso do seu processo criativo.

Renina transita no atelier experimentando possibilidades das técnicas de gravura em metal e litografia, suas xilogravuras e serigrafias não foram impressas no atelier Ymagos. Para conhecer a gravura de um modo mais aprofundado é importante não se restringir à análise da obra impressa como obra acabada sem memória. E sim associar essa obra às informações processuais, ou seja, conhecimento de suas fases e de tantos outros aspectos que envolvem a rede de suas produções: projeto artístico, preparo de matriz, escolha de materiais, imprevistos, impressão e os registros tudo se sobrepondo em camadas construindo a obra lentamente. “A obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos” (SALLES, 2008, p.25).

2.1 A gravura como produção gráfica e artística

“A gravura tem na sua origem, na sua história, um compromisso com a multiplicação, esse dado generoso, que também me agrada muito, que é o de evitar a escassez” (KATZ, 2003)⁶.

Para entendermos um pouco sobre gravura faremos um breve resumo de sua história.

A gravura nasce no Oriente associada à multiplicação da imagem, sua origem remonta aproximadamente 5.000 anos atrás. Com função comunicativa, devido a sua possibilidade de múltiplas cópias, faziam-se reproduções de imagens e textos com técnica de impressão onde, era necessária, uma matriz, um suporte firme, que poderia ser pedra, madeira ou argila (MARTINS, 1987, p.182).

As impressões, como se fossem carimbos entintados, foram usadas na Índia e na China sobre madeira ou em tecido, no caso, a seda. Com o aparecimento do papel pelos chineses, no séc. II d.C., as impressões de gravuras passaram a ser mais difundidas, combinando imagem e texto, ilustrando e divulgando os escritos sagrados do budismo usando ainda como matriz a madeira.

Terminando a Idade Média e no início do Renascimento começa a grande associação mais intensa do papel com a gravura. A partir de 1.400 desenvolveram-se técnicas de impressão na Europa, com tiragens maiores do que às do Oriente. Como diz Martins (1987) a primeira técnica de reprodução de imagem para gravar foi a xilogravura, posteriormente, com a invenção da imprensa, o surgimento do livro na sua forma atual, fez com que outras formas de reprodução da imagem e texto fossem surgindo, como a gravura em metal, em meados do Séc. XV (FAJARDO; SUSSEKING; VALE, 1999, p. 15).

No final do século XVIII surge a litografia que iria, de certa maneira, revolucionar os meios gráficos de reprodução, pela possibilidade de gerar mais cópias, em menos tempo.

⁶ Entrevista feita por Radha Abramo com Renina Katz editada pelo Instituto de Estudos Avançados-USP, n° 34 – 16 a 30 de novembro de 2003.

Com o uso dos tipos móveis, isto é, letras esculpidas em madeira e posteriormente em metal, que eram usadas para compor o corpo dos textos, a gravura pode se desvincular da linguagem escrita passando a existir como expressão visual independente. O compromisso da gravura com a comunicação nos meios comerciais muda, passa a divergir de proposta seguindo caminhos dicotômicos surge, assim, **a gravura artística e a gravura comercial.**

No universo comercial com o aparecimento da fotografia no séc. XIX, auxiliando tecnicamente o processo de impressão, surgem as técnicas de off-set, clichéria e mais atualmente a impressão digital que facilitou mais ainda o processo gráfico, eliminando os fotolitos químicos que encareciam a impressão no off- set e no caso do clichê a “queima”, corrosão química, da chapa de zinco. O material impresso nessas técnicas são normalmente folhetos, rótulos, revistas, jornais, enfim, produtos direcionados para a propaganda e comunicação em massa.

Com esses novos meios, econômicos e rápidos, de impressão as técnicas em xilogravura, metal, litografia e serigrafia passaram a ser usadas pelos artistas como meio de expressão artística e não tanto, como no princípio do conceito da gravura, um meio unicamente de divulgação de informação.

Citaremos uma pequena e conclusiva parte do texto de Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2007) onde ela descreve, de maneira clara, como a gravura liberta-se da obrigação da reprodução comercial e ganha autonomia como linguagem:

A reprodutibilidade deixa, portanto, de ser um valor em si, já que com o desenvolvimento da indústria gráfica muitas outras formas de impressão, mais rápidas e mais eficientes, se impõem, deixando que a gravura se realize plenamente em meio e tangenciando outras linguagens plásticas. Essa mudança de paradigma faz com que a gravura se desenvolva como linguagem, lançando mão dos recursos técnicos disponíveis.

Portanto, ao se libertar da função ilustrativa, no Renascimento, a gravura começa sua caminhada rumo à desfuncionalização. Mais tarde, ao se libertar do uso comercial, quando mapas, cartazes, ilustrações, marcas, rótulos passam a ser impressos por outros meios, a gravura completa seu processo de desfuncionalização, ganhando autonomia. A autonomia da gravura vai assegurar a ela a possibilidade de dialogar com outras linguagens, se realizando plenamente como linguagem (VENEROSO, 2007, p. 1512).

O conhecimento da primeira gravura feita no Brasil data de 1807, segundo Itajahy Martins (1987) no seu livro *Gravuras: arte e técnica*, o presbítero José Joaquim V. de Menezes (1778-1841) fez a primeira gravura em metal conhecida no país. “A gravura foi publicada um ano antes da instalação da imprensa no Brasil, apesar das penas que pesavam na época sobre os impressores, pois convém lembrar que a Carta Régia de 06/07/1747 proibia com severas penas, o uso da imprensa no Brasil”(1987, p.183). Portugal fazia restrições da imprensa para que sua colônia se mantivesse sob a sua dependência econômica, através do atraso cultural.

Segundo o autor a gravura moderna brasileira teve início por volta de 1923 envolvendo nomes como Lasar Segall, Osvaldo Goeldi, Lívio Abramo e a presença importante, nas décadas de quarenta, do austríaco Leskoschek e, na década de cinquenta, de Fliedlaender (p.188).

Nos anos trinta destacam-se tanto produções experimentais coletivas, entre as quais os gravadores regionalistas gaúchos e os cordéis nordestinos, como também com os artistas pioneiros como Lívio Abramo, Carlos Oswald, Axl Leskoscheck e Carlos Scliar, que desempenharam, também, importante papel na formação de outros artistas.

Renina (2004)⁷ comenta que frequentou o curso de Belas Artes no Rio de Janeiro, mas esse curso não tinha aulas de gravura, o que fez a artista ter aulas particulares de xilogravura com o gravador Axl Leskoscheck e de metal com Carlos Oswald no Liceu de Artes e Ofício. De Axl Leskoscheck Renina faz muitos elogios e comenta da sua influência na sua carreira:

Leskoschek nos deu uma lição inesquecível. Ele tinha um enorme respeito pelos alunos, inclusive pelos menos dotados. Nunca os desanimava. Afirmava que se o aluno estava ali era porque estava procurando alguma coisa. Isso me influenciou em minha carreira no magistério, porque o professor não tem o direito de dismantelar o sonho das pessoas (KATZ, 2003).

⁷ Entrevista feita com Renina Katz pela Revista E, n.90-nov 2004- encontrada no Portal SESC . http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=200&Artigo_ID=3096&IDCategoria=3330&reftype=2

A gravura como manifestação artística não aconteceu de primeiro momento, o seu reconhecimento dependeu de gravadores determinados como , por exemplo, o percurso da gravura em metal na Oficina do Liceu de Artes e Ofício, no Rio de Janeiro, aberta em 1914. O orientador era Carlos Oswald, que teve formação em Florença em 1908, sua metodologia ia de encontro a metodologia de ensino do Liceu.

Nesta instituição, a motivação para a abertura de seu ateliê (Liceu), era a integração dos ofícios com as artes, a fim de qualificar pessoal para o imediato aproveitamento na indústria. Carlos Oswald, seu primeiro orientador, por sua vez, buscava divulgar a gravura como forma expressiva (TAVORA, 2007, p. 381).

Outro diferencial de Carlos Oswald era o de convidar não apenas artesões e alunos iniciantes, para o curso de gravura em metal, mas também artistas. Entre eles Perci Lau, Erbo Stenzer, Hans Steiner, Erbo Stenzer, Marcello Grassmann, **Renina Katz**, Poty Lazarotto, Fayga Ostrower, Paulo Cesar Vincent, Orlando Dasilva, Henrique Oswald, Ahmés de Paula Machado, os artistas proporcionavam uma reflexão diferente sobre o processo da gravura.

Oswald ficou à frente da oficina do Liceu até 1950, assumindo, em seguida, seu filho Henrique Oswald.

A partir de 1953, as atividades da oficina desenvolveram-se sob a orientação de Orlando Dasilva, este seguia a metodologia dos anteriores, desenvolvendo criações artísticas e expressivas , o que continuava indo de encontro às diretrizes do Liceu. Em 1960 a oficina foi desativada, pois não correspondia às expectativas pedagógicas do Liceu, que se mantinha presa às regras da arte tradicional, em depoimento Dasilva desabafa:

Eu era o único professor mais aberto dentro daquela instituição e isso perturbava muito os meus colegas professores porque achavam uma aberração o que se fazia dentro da minha aula. Os primeiros abstratos apareceram em minhas aulas, antes mesmo do MAM abrir o curso de gravura. Aquilo era considerado uma aberração e todo mundo achava que eu era um gânglio dentro da Instituição (Apud TAVORA, 2007, p. 388).

O processo de criação e de produção de uma gravura artística vai além do conhecimento técnico de suas especificidades. O seu complexo percurso criativo, dialoga e nos aproxima aos conceitos teóricos da crítica genética; “Ao nos deparar com o objeto de estudo, estamos, necessariamente acompanhando uma série de acontecimentos interligados, que levam à construção da obra: estamos diante de um objeto móvel, um objeto em criação” (SALLES, 2008, p.35).

Percorrer as etapas de impressão de uma gravura requer conhecimentos mais detalhados, pois interfere diretamente nas possibilidades artísticas e conseqüentemente na criação do artista. A impressão envolve materiais, pessoas (no caso o impressor), espaço otimizado, projeto, enfim, um percurso longo e dinâmico finalizado no objeto artístico.

2.2 A gravura artística e as técnicas usadas por Renina Katz

O processo de impressão e a reprodução de um original dependem muito da intenção de quem a edita. As técnicas de gravura comercial se destacam pela reprodutibilidade alta e custo baixo, do lado oposto está a gravura artística com edições numeradas, autoria reconhecida e preocupação com a qualidade dos materiais usados, como papel e tinta, para a preservação e durabilidade da obra.

Seguindo caminho próprio a gravura artística necessitou de formulação de regras universais que determinasse a sua originalidade e ética.

As convenções que norteiam os aspectos éticos da arte da gravura, as características de uma gravura original em relação à reprodução fotomecânica, são estabelecidas por certames internacionais: “Sociedade de gravuras originais” fundada em 1911, na França; Congresso Internacional de Artistas, Viena 1960; o Print Council of América, 1969; Associação Internacional de Gravadores, Zurich 1952; Comitê Nacional de Gravura, França 1964 (MARTINS, 1987, p.26).

Encontramos no site da Glatt⁸ algumas normas seguidas pela editora em concordância com as regras estipuladas nas convenções citadas.

⁸ www.glatt.com.br

-É direito exclusivo do artista gravador determinar o número definitivo de cada um de seus trabalhos gráficos, em diferentes técnicas: água forte, xilogravura, litografia, etc.

- Cada gravura, para ser considerada um original, tem que ter não somente a assinatura do artista, como também uma indicação da edição total e do número da gravura na série. O artista pode também indicar que ele mesmo foi o impressor.

- Uma vez feita à edição é desejável que a matriz original, pedra, bloco de madeira, ou qualquer outro material da matriz seja anulada ou que leve uma marca especial indicando que a edição foi completada a fim de que haja uma garantia contra edições paralelas.

Os princípios acima se referem aos trabalhos gráficos que podem ser considerados originais, quer dizer: gravuras para as quais o artista fez o desenho original, *trabalhou diretamente na matriz* até a prova. Trabalhos que não cumprem estas condições têm que ser considerados "reproduções". Para reproduções não há possibilidade de controle de tiragem, como as impressões de off-set usadas como gravuras comerciais.

Para entendermos o mercado de impressão de gravura começaremos pela diferenciação do que é reprodução e o que é trabalho original. Podemos classificar as gravuras comerciais como reproduções, muito diferente das artísticas, como já mencionamos, que seguem regras normativas.

Alguns artistas que usam a reprodução, desejando reconhecer o trabalho como expressão artística, consentem em assiná-lo e numerá-lo. Neste caso a assinatura tem valor de endosso da qualidade de impressão.

O conhecimento sobre o que é e como são produzidas as gravuras, são informações muito importantes para o esclarecimento do público. No final dos anos 90 - opinião compartilhada com Patrícia Mota - um dos fatores que fizeram o mercado da gravura artística como a xilogravura, metal, litografia e serigrafia caírem radicalmente foi a introdução de reproduções gráficas importadas de pintura, aquarela, fotografia, etc. em off-set, por algumas editoras e distribuidoras de gravuras. Por ter custo mais baixo e estarem presentes em vários locais, confundiram o comprador desinformado, que passou a associar,

visualmente, o que fosse impresso sobre papel, inclusive a aquarela e desenho que são originais, como gravura comercial.

O custo de uma gravura artística não é baixo, também não é cara em comparação a um original, a quantidade impressa total de uma gravura corresponde ao valor de um original, o que possibilita a sua acessibilidade. Não podemos deixar de comentar certa resistência por parte do mercado artístico em aceitar o trabalho de artistas que usam o off-set, clichê e impressão digital, mesmo assinados, por estarem tão próximos aos usados na comunicação de massa.

Assim como comentamos sobre os procedimentos da Arquivologia, que devem anexar as novas propostas de conhecimento como as da Ciência da Informação, as regras do que é considerada uma gravura artística precisam ser revisadas, ficaram anacrônicas.

Segundo Martins (1987, p. 26), uma gravura original deve conter dois aspectos fundamentais, *a matriz ser executada totalmente à mão pelo próprio artista e ser impressa em prensa manual*, sendo assim a gravura digital e a serigrafia estariam a margem do que seria uma gravura original. A gravura digital é um bom exemplo, onde esta a matriz? E não é uma prensa é muito menos manual. Mas não podemos ignorá-la, ela existe como expressão artística é um novo modo de fazer gravuras.

No Dicionário de Terminologia Arquivístico, no termo *Gravura*, só encontramos referência às gravuras em metal, xilogravura e litografia, a serigrafia e a gravura digital não são mencionadas. Na serigrafia o artista muitas vezes não participa da tiragem das gravuras, ele não trabalha diretamente na matriz, mesmo assim ela ficou considerada gravura artística, pois muitos artistas se expressaram e se expressam com essa técnica .

Renina Katz produziu, como já mencionamos, gravuras em xilogravura, metal, litografia , serigrafia e digigrafia. Conhecer um pouco dessas técnicas nos

ajudará a entender as escolhas e procedimentos no que diz respeito aos princípios norteadores do processo do artista estudado.

Os gravadores têm de pensar não só na construção do trabalho, na sua organização formal, mas devem saber que aquilo sairá ao contrário. Ao imprimir, o que está na esquerda sairá à direita. Esse é um conhecimento mínimo e básico, que deve estar na cabeça do artista, porque isso é que faz a diferença na gravura (KATZ, 2003).

Antes de iniciarmos a discussão sobre as técnicas de gravuras vamos esclarecer alguns pontos importantes a sua produção e termos utilizados.

Chama-se *edição* uma série de exemplares de uma mesma imagem, que devem ser rigorosamente iguais, quanto ao nível de impressão, qualidade e tamanho (do papel e margem). A primeira gravura impressa chama-se Prova de Impressão (PI), nesse momento o artista e impressor conferem a qualidade técnica da impressão *se esta boa* . Uma segunda etapa chama-se Prova do Artista (PA), aqui o artista vê se a imagem necessita ou não de alterações, se as cores estão de acordo, e na última fase chamada Boa Para Impressão (BPI), aqui sim a gravura é aprovada por todos e segue para a tiragem. Estas são assinadas individualmente com lápis do lado direito e numeradas copia/tiragem total do lado esquerdo. Se houver título este fica centralizado (MARTINS, 1987, p.25) – a Glatt possui todas as BPI dos artistas que produziram no atelier.

O tipo de papel também confere a durabilidade da gravura, tem que ser firme com mais de 200grs, normalmente são brancos. A conservação do papel requer mais cuidados no Brasil , por ser um país tropical e quente com alta umidade relativa do ar, o que favorece o aparecimento de insetos, fungos e bactérias, o armazenamento e a montagem do trabalho tem que ser feita por profissionais que se preocupam com a preservação da obra.

Os papéis usados pela editora eram: Fabriano Rosaspina, Velin Arches 270, Arches 88, Arches BFK, Fabriano 275, Suzano, Velin Salto, Fabriano 215, Satine, Magnane, Biblos, Alemão Melcher, Verge e Shoeler .

• Xilogravura



Fig. 2.1 - Prensa de xilo

Não se sabe ao certo quando a xilogravura começou a ser praticada, mas segundo Martins (1987, p.30) é o veículo mais antigo gerador de imagens e que deu origem a todo o processo multiplicador hoje existente no campo da impressão. Temos o conhecimento mais antigo da xilogravura impressa sobre papel, ilustrando um exemplar de oração budista, na China, por volta de 868. Acredita-se que antes dessa

data a Índia já usava a técnica para estampar tecidos. Etimologicamente a palavra xilografia é composta por *xilon* e por *grafó* ambas de origem grega. *Xilon* significa madeira e *grafó*, gravar ou escrever. O termo xilogravura também é muito usado e o seu uso é também correto.

Temos dois modos específicos de trabalhar com a xilogravura obtendo resultados diferentes. Uma é a xilogravura ao fio e a outra de topo.

Na xilogravura ao fio, também chamada de madeira deitada, o artista para fazer a matriz, usa uma tábua, isto é, um pedaço de madeira cujo corte se fez da copa à raiz, longitudinalmente ao tronco. A xilogravura de topo, também chamada de madeira em pé, não utiliza tábuas. A matriz é feita entalhando a superfície de um disco de madeira obtido com o corte transversal da árvore. Ou seja, ao cortar o tronco, a lâmina da serra opera em um plano perpendicular à direção das fibras.

Feita a escolha do tipo de corte da madeira, o processo de impressão consiste em usá-la como matriz, a figura ou forma que será impressa é entalhada nessa base, em seguida usa-se um pequeno rolo de borracha embebido em tinta, que será depositada apenas nas partes não sulcadas. Tira-se da matriz o que será representado claro, ou a cor do papel ou suporte.

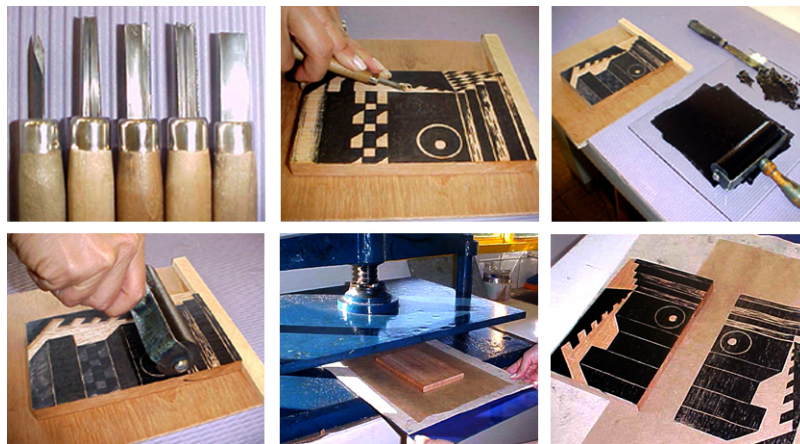


Fig. 2.2 - Etapas e materiais usados na impressão da xilogravura

A xilogravura pode ser amplamente usada pela sua facilidade de impressão, como por exemplo, na literatura de cordel. Não precisamos necessariamente de uma prensa, com a mão ou um objeto de pressão, podemos transferir a imagem entintada da matriz para o papel. A imagem impressa é inversa ao original, como em um espelho.

O primeiro álbum de gravura de Renina chama-se *Favela* e foi feito em xilogravura no ano de 1956. Segundo a artista, foi um período muito fértil, participava ativamente na política e tinha um forte cunho realista e social manifestados nessa série de xilogravuras. Anos depois comenta sobre esse tema “ não sei se eram de protesto, mas eram de denúncia, no mínimo uma denúncia” (KATZ, 2006)⁹.

⁹Informação tirada do vídeo *O lirismo de Renina Katz*. Projeto Arte Escola. São Paulo, 2006.

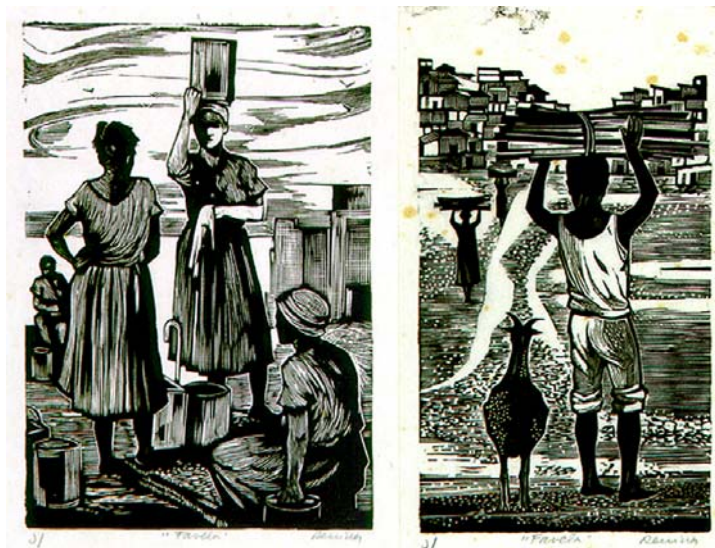


Fig. 2.3 - Xilogravuras da Série Favela 1948/56

Renina trabalhou com a xilogravura nas décadas de 50 e 60, depois iniciou uma fase de pinturas em tela, estava preocupada com a cor.

Achei que devia deixar um pouco a gravura em preto e branco e a xilogravura, e deveria, especialmente, tentar outras técnicas que fariam com que eu fosse criando também outros projetos artísticos. Foi difícil essa passagem. No começo achei que eu não iria encontrar o meu prumo. Foram um ou dois anos em que eu fazia somente exercícios (KATZ, 2003).

• Gravura em metal



Fig. 2.4 - Prensa de metal

Temos conhecimento de gravuras feitas pelo processo do metal por volta de 1430, até esse período os textos de livros religiosos e iluminuras eram reproduzidos pela xilogravura, técnica esta, que tinha algumas restrições devido a matriz ser de madeira e não agüentar muitas tiragens. A necessidade de encontrar uma matriz que permitisse um trabalho gráfico da imagem impressa de alta qualidade e resistência às grandes tiragens e edições encontrou, no meio ligado à ourivesaria, o ambiente necessário

para o emprego de matrizes de metal e para o aparecimento das técnicas da gravura em metal (MARTINS, 1987, p. 17).

Sendo assim, gravura em metal é o processo feito numa matriz geralmente de cobre, por ser macia e mais fácil para abrir os sulcos, ou pode também ser feita em alumínio, aço, ferro ou latão amarelo.

A gravura em encavo, assim denominada como oposição à gravura em relevo, pretende ressaltar que o depósito de tinta para impressão é feito dentro dos sulcos gravados e não sobre a superfície da matriz, como no caso da xilogravura. Os papéis para gravura em metal são umedecidos, deve ser de boa qualidade, como são os usados para aquarela, serem encorpados para resistir ao tempo que ficarão submersos em água e também resistentes à pressão da prensa.

São conhecidas várias possibilidades técnicas de impressão e confecção do desenho, sendo o processo direto e indireto os mais freqüentes.

Para a técnica direta os instrumentos normalmente usados são a ponta seca ou o buril, que riscam a chapa preparada com superfície polida, os traços feitos com esses instrumentos formam sulcos, de modo a reterem a tinta, que será transferida por meio de uma grande pressão, ao passar por uma prensa de cilindro conhecida como prensa calcográfica, e imprimindo assim, a imagem no papel. A impressão da imagem gravada em encavo baseia-se na retirada da tinta que se encontra nos sulcos gravados, o que exige uma considerável pressão mecânica e, portanto, equipamento adequado que difere do tipográfico, ou de uma impressão manual, como ocorre na xilogravura.

Nos meios indiretos, água-forte e água-tinta, os produtos químicos, conhecidos por mordentes (ácido nítrico, percloroato de ferro etc.) atacam as áreas da matriz que não foram isoladas com verniz, criando assim outro tipo de concavidades, e conseqüentemente, efeitos visuais.

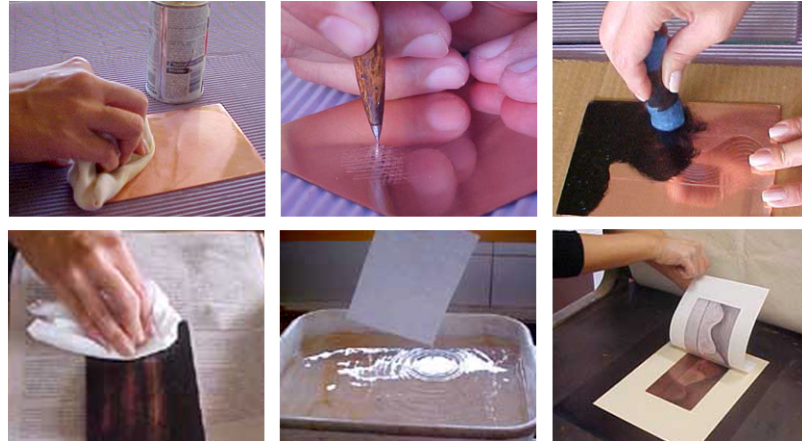


Fig. 2.5 - Etapas de impressão gravura metal

O recurso técnico usado por Renina é a água-forte e água-tinta, dessa forma obtém-se gradações de tons e uma infinidade de texturas visuais. Consegue-se assim uma gama de tons que vai do mais claro, até o mais profundo escuro, como na litografia. O claro e escuro, luz e sombra, estão sempre presentes nos trabalhos da artista “Luz e sombra existem até hoje. Não sei por que deveríamos eliminar essa coisa maravilhosa que é a transparência, a luz e a sombra. Porque se forem consideradas anacrônicas é um outro problema, mas dá-me muito prazer trabalhar com isso”(KATZ, 2003).



Fig. 2.6 - Gravuras em metal / Renina

• Litografia



Fig. 2.7 - Prensa litográfica

A litografia foi inventada pelo checo Aloysius Senefelder em 1796. Aloysius era um músico e dramaturgo que não conseguia imprimir seus textos e partituras, resolveu então gravá-las ele mesmo, de uma maneira diferente usando pedra calcária e o conceito de que a gordura não se mistura em água. Acabou por inventar um

processo químico que permitia uma impressão econômica e menos morosa que os procedimentos gráficos da época e com tiragem superior as outras técnicas, tendo em vista, que a pedra calcária é extremamente dura suportando por muito tempo a pressão da prensa (FAJARDO; SUSSEKING; VALE, 1999, p. 23).

Ao contrário das outras técnicas de gravura, a litografia é planográfica, ou seja, o desenho é feito através da gordura aplicada sobre a superfície da matriz, e não através de fendas ou sulcos, como na xilogravura e na gravura em metal.

O processo de preparo da pedra e impressão envolve geralmente o conhecimento de um técnico devido as várias etapas e banhos químicos que necessita até chegar ao desenho, que é feito com material gorduroso. Depois do desenho acabado, a matriz (pedra) passa por novos banhos até ser entintada, a partir de então inicia-se o processo de impressão.

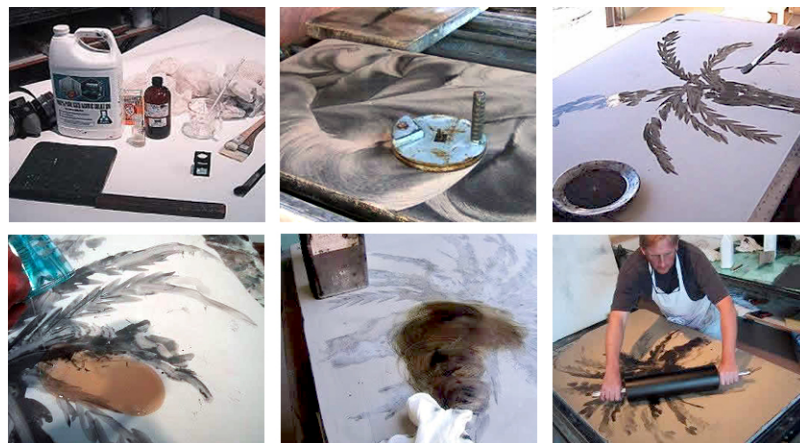


Fig. 2.8 - Etapas da impressão da litografia

A Litografia foi usada extensivamente nos primórdios da imprensa moderna no século XIX para impressão dos mais variados documentos, rótulos, cartazes, mapas, jornais, dentre outros, além de possibilitar uma nova técnica expressiva para os artistas. Sabe-se que o primeiro pintor que se utilizou com sucesso da técnica de litografia foi Goya, em sua série *Touradas* de 1825. Outros artistas que usaram essa técnica nas últimas décadas do século XIX, quando a litografia atingiu seu apogeu, foram franceses como Renoir, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Bonnard, dentre outros, que promoveram, inclusive, o desenvolvimento da litografia a cores.

O interesse de Renina pela Litografia foi por volta dos anos 70, como ela mesma comenta, após uma exposição de pinturas.

Deu-me uma saudade da gravura, mas eu não queria voltar à xilogravura porque julgava ter encerrado um período. Se bem que uma série de coisas, digamos assim, da escritura da xilogravura, ficaram como repertório. Resolvi então fazer litografia, porque das técnicas é a mais pictórica” (KATZ, 2003).

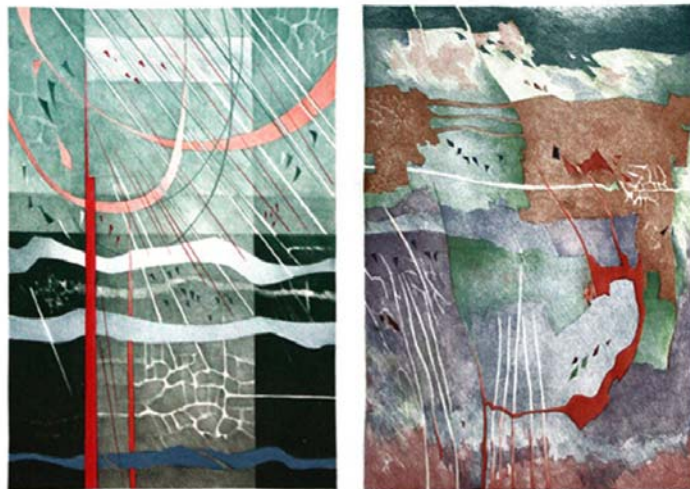


Figura 2.9 - Litografias de Renina Katz

• Serigrafia



Fig.2.10 - Imp. serigráfica

A serigrafia ou silk-screen é um processo de impressão que tem sua origem no uso do estêncil, foi difundida no oriente onde moldes vazados eram usados para a estampa e para decorar as armaduras dos samurais. Durante os séculos XVII e XVIII ainda se usava esse tipo de impressão na estampa de tecidos. No Ocidente registra-se no

século passado, em Lyon, França, o processo (de máscaras, recortes) sendo usado em indústrias têxteis onde a imagem era impressa através dos vazados, a pincel.

A impressão serigráfica é um processo no qual a tinta é vazada – pela pressão de um rodo ou puxador – através de uma tela preparada. A tela, normalmente de seda, náilon ou poliéster, é esticada em um bastidor de madeira, alumínio ou aço. A "gravação" da tela se dá pelo processo de fotosensibilidade, onde a matriz preparada com uma emulsão fotosensível é colocada sobre um fotolito, sendo este conjunto matriz+fotolito colocados por sua vez sobre uma mesa de luz. Os pontos escuros do fotolito correspondem aos locais que ficarão vazados na tela, permitindo a passagem da tinta pela trama do tecido, e os pontos claros (onde a luz passará pelo fotolito atingindo a emulsão) são impermeabilizados pelo endurecimento da emulsão fotosensível que foi exposta à luz.

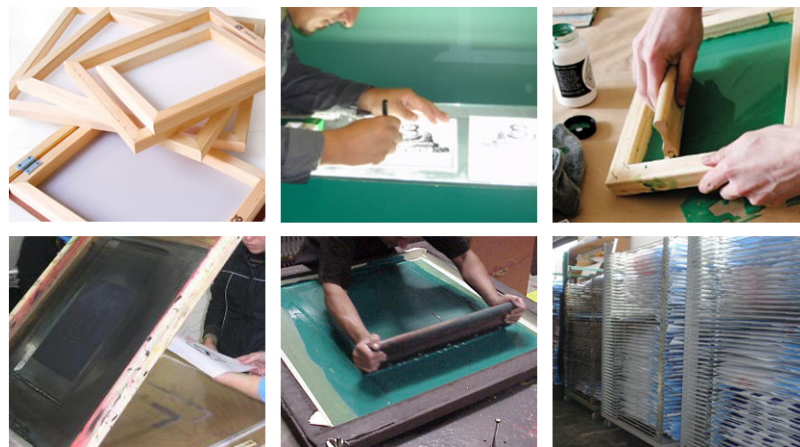


Fig. 2.11 - Etapas de impressão em serigrafia

Por ser um processo acessível, praticamente todo manual, muitos artistas nos anos 50 passaram a expressar-se com a gravura serigráfica. Tais artistas iniciaram um importante trabalho de transformar um meio mecânico, cujas qualidades gráficas se limitavam às impressões comerciais, neste caso o termo usado é silk-screen, numa importante ferramenta para desenvolver seus estilos pessoais, dentre muitos, podemos citar Jackson Pollock e Andy Warhol.

Renina não fez muita serigrafia, comenta que o artista não trabalha diretamente sobre a matriz o que pode não lhe dar a autoria, além de achar essa técnica decorativa. O desenho é feito por fotolito que pode ser fotográfico ou manual, normalmente elaborado por um técnico, depois disso, a tela emulsionada é gravada. Para cada cor é feita uma matriz como nas outras técnicas.

“Existem, porém gravuras, digamos decorativas, principalmente as feitas em silk-screen, que têm essa função. Eu, pessoalmente, gosto menos do silk-screen”(KATZ, 2003).

A gravura serigráfica é uma técnica que o artista pode mandar um projeto definido em cores e tamanho e, dependendo do atelier de impressão, pode ir buscar as gravuras editadas depois e ter o trabalho de apenas assiná-las. O processo, às vezes, não é acompanhado pelo artista. Mesmo assim Renina passou por essa técnica de impressão, em seu mestrado (1982) quando procurava solucionar questões sobre a cor e até onde ela pode alterar o campo da visual e o plástico. Suas serigrafias tinham formas racionais, algumas simétricas e complexas, muito diferentes de suas composições litográficas ou de metal, que são mais soltas e sem compromisso com a forma. Segundo a artista as formas geométricas eram influenciadas na época por Dionísio del Santo, artista ligado ao abstracionismo geométrico (KATZ, 1997, p.28).



Fig. 2.12 - Serigrafias do mestrado de Renina

Digigrafia



Fig. 2.13 - Imp. - digital

Gravura digital, digigrafia ou digigravura técnica relativamente nova, que parte de originais obtidos através da digitalização de algum trabalho, imagem, para intervir posteriormente com os recursos dos programas do computador. A gravura também pode ser criada através de ferramentas operacionais de software escolhidas pelo artista, sendo assim, todo o processo é digital construído na tela do computador. É criado um arquivo digital de altíssima resolução, o artista passa, então, a trabalhar com algum programa de edição de imagem, ou software gráfico e posteriormente impresso com equipamento de qualidade compatível, em geral com impressoras coloridas de alta resolução de grande formato ou revelação fotográfica digital.



Fig. 2.14 - Etapa da impressão da digigravura

A gravura é impressa individualmente, com tiragem limitada, sobre um suporte de tela ou papel permitindo que a qualidade da obra original seja totalmente preservada. O “atelier” de impressão da digigravura é limpo, seco e com pouco odor, difere totalmente das outras técnicas de gravura, as possibilidades de criação são praticamente infinitas e renovadas a cada lançamento de novos softwares de imagem.

O auxílio de um técnico em impressão ou um operador de programas pode ser necessário, como é o caso de Renina que trabalha com a Patrícia Mota ao seu lado como extensão de sua mão, auxiliando os comandos dos programas. “Eu não sei mexer no computador, mas tenho uma parceira que sabe tudo. Trabalhamos em parceria, pego um desenho ou dois e vamos trabalhando com se estivéssemos desbastando, mas sempre em dupla” (KATZ, 2006).

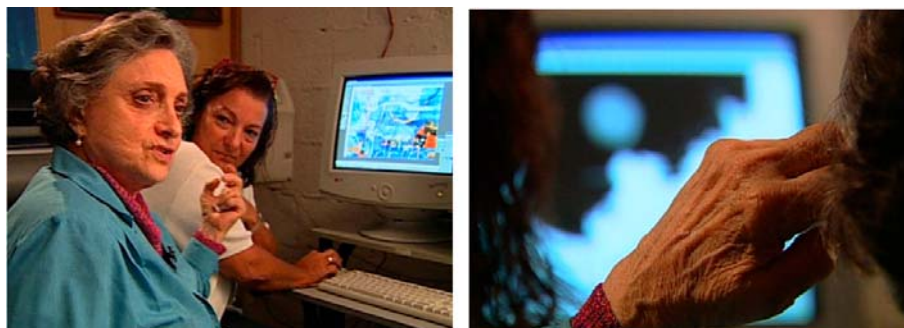


Fig. 2.15 - Renina e Patrícia trabalhando numa gravura digital

2.3 Atelier colaborativo: Ymagos

Atualmente a Glatt&Ymagos trabalha no mercado como galeria, molduraria e prestadora de serviços em restauro de papel. O setor de impressão está parcialmente desativado, com exceção da digigravura, um processo de impressão digital, solução encontrada pela atual proprietária para contornar os altos custos

da impressão litográfica. No local onde as impressões eram feitas está funcionando também o setor de restauração e molduraria.

Renina Katz nos reporta às origens da Glatt&Ymagos em entrevista com Radha Abramo em 2003:

Foi quando apareceu uma pessoa visionária que resolveu montar uma gráfica para fazer trabalhos artísticos em litografia, Élsio Mota. Durante a guerra ele foi piloto de provas, tendo sido o único militar que conheço a pedir demissão com uma carta sobre a mesa de um brigadeiro, dizendo: "Não volto mais aqui". Demitiu-se, com todas as desvantagens, e fundou essa gráfica.

Ele descobriu que havia um impressor, Octavio Pereira, que trabalhara nos Estados Unidos por muito tempo na "Gemini", e que conhecia bem litografia. Élsio convidou Otávio para ser uma espécie de masterprint da gráfica, montada precariamente numa garagem. Muitos artistas o apoiaram, entre as quais Maria Bonomi e Fayga Ostrower. No começo era uma coisa meio precária, mas o negócio foi indo e os artistas foram se interessando. Ela transformou-se, talvez, na única gráfica comercial, porque também vendia o trabalho dos artistas.

Todavia, o mais importante era a qualidade artística excepcional do trabalho da gráfica, porque ali nunca foram feitas coisas duvidosas.

Hoje, quem comanda a gráfica é a filha dele, Patrícia que mantém o mesmo espírito.

Durante trinta anos (1973-2003) o atelier Ymagos funcionou sem interrupção. O período mais ativo foi nas décadas de 80 e 90, onde se produzia e vendia algo em torno de 3.000 gravuras por ano. Duas casas eram utilizadas na mesma rua, uma para acomodar as tiragens dos artistas, hoje desativada, com estoque muito superior ao que encontramos atualmente, e a outra onde os artistas faziam seus desenhos nas pedras litográficas e as impressões, hoje nesse local ficam a molduraria e galeria. Esse grande atelier coletivo tinha sua singularidade, os artistas trocavam suas experiências, interferiam nos trabalhos dos colegas e, o mais interessante, o artista tinha que sair do seu atelier, normalmente com uma rotina solitária e dividir com outros da mesma profissão o espaço, o território na Ymagos. Diz Renina (2003) "O trabalho de criação é solitário. Há um momento em que esse tipo de convivência é salutar, porque não só você aprende, como ensina."

Para Renina essa situação era muito pertinente, pois seu atelier era pequeno (no apartamento) e a Ymagos era seu espaço de criação e produção, mantinha

um horário regular de frequência onde levava mais ou menos de dois a três dias para realizar um desenho na pedra.

A produção de uma gravura é muito complexa seja ela em metal, serigrafia ou xilogravura, a litografia é uma das técnicas que dificilmente o artista consegue executar sem o conhecimento total da sua produção - e também - de um técnico competente e experiente para auxiliar o complexo processo de impressão.

2.4 Espaço compartilhado

Não só artistas brasileiros freqüentavam o atelier Ymagos, lembro-me de ter visto muitas vezes, artistas estrangeiros que locavam o atelier para fazer suas gravuras. Alguns eram representados pela Glatt outros vinham apenas para fazer suas impressões, pela qualidade que o atelier oferecia .

Todo o material necessário para a produção de uma litografia era fornecido pela gráfica. Tinta da melhor qualidade, papéis importados, um sortido estoque de pedras litográficas a disposição e técnicos competentes para auxiliar na impressão. O artista chegava apenas com a idéia, o restante era com a gráfica. Renina lembra bem dessa época e nos descreve como era o relacionamento de Élsio Mota com os artistas.

O Élsio dava aos artistas todas as oportunidades, dentro do possível e dos recursos. Dava tudo, perguntando a cada um: "quer experimentar, esteja à vontade". A nós, insistia: "pode fazer o que desejar". Ele até começou a importar pedras da Baviera, da região de onde se originou a litografia.

Assim, podíamos fazer gravuras com muitas cores, com até oito impressões. Ele nunca colocou qualquer restrição ao trabalho dos artistas, pois sabia que não poderia condicionar nossa atividade” (KATZ, 2003).

Muitos artistas passaram pela Glatt&Ymagos nesses 30 anos. Logo na entrada da sala do acervo das gravuras existe um painel com o nome de 374 artistas¹⁰, que de alguma maneira, se relacionaram com o atelier ou com a distribuidora.

¹⁰ Lista completa dos nomes dos artistas no anexo

Segundo Patrícia Mota nos relatou em conversa informal (maio,2009), o ambiente proporcionava um convívio agradável. A troca de informações e opiniões sobre os trabalhos executados eram freqüentes, alguns artistas eram mais reservados, mas Renina era consultada muitas vezes pela sua longa experiência no atelier.

Como a própria artista disse (2006) *era um lugar onde se aprendia e ensinava.*

2.5 O arquivamento: encontrando as litografias de Renina Katz

As gravuras litográficas de Renina Katz ficam, atualmente, na sobre loja da Glatt&Imagos. Estão guardadas em mapotecas de madeira, o que não é um procedimento muito aconselhável como método de armazenamento, de aço e em sacos plásticos, também prejudicial em relação à conservação do papel. Notamos que muitas delas já estavam avariadas, e segundo a proprietária ela mesma faz a manutenção e restauro das gravuras danificadas ou atacadas por fungos.

O espaço não tem climatizador e não existe controle ou isolamento à poeira; não é adaptado para a guarda correta de um acervo de papel. Está muito longe de ser uma reserva técnica.

A Glatt&Ymagos nunca teve apoio financeiro de nenhum órgão público ou usou de leis de captação de recursos, todos os custos são mantidos pela empresa. Parece ser este o motivo pelo qual o acervo esteja nessas condições de armazenamento e estoque. No local, além das gravuras da Renina, muitas outras estão guardadas do mesmo modo, o total das



Fig. 2.16 – Mapotecas da gráfica



Figura 2.17 – Estoque das gravuras

gravuras, hoje, gira em torno de mais de 10.000 peças - *se não for mais* - comenta Patrícia Mota (2009). Como pudemos observar na ficha do Élsio em 23/10/1986, a Glatt - até esse momento - tinha produzido 48.304 gravuras (Figura 2.21) , somente com uma contagem efetiva a quantidade será revelada de maneira correta.

Como comentamos no primeiro capítulo, Patrícia Mota e Fabiola Rodrigues não estudaram arquivística , deste modo, toda a busca para organizar é empírica, e a grande dificuldade é que o processo não é linear nem estático, muitas mudanças estão acontecendo.

Essa não linearidade das constantes buscas nos faz lembrar o percurso do processo de criação descrito por Salles (2006, p.23), no livro *Redes da Criação* : “ Os atos de rejeitar, adequar ou reaproveitar são permeados por critérios, que nos interessam conhecer, e refletem modos de desenvolvimento do pensamento, que nos instigam a compreender descrever e nomear”.

Até agora o arquivo da Glatt possui fotografadas as litografias de Renina (BPI) que estão no acervo, as imagens estão arquivadas em computador onde já ocupa 5,02 Gb de memória, contém 2.149 arquivos e 183 sub-pastas. Material suficiente para muitos meses de trabalho – e estamos falando de apenas do arquivo de um artista.

Podemos dizer que o primeiro sistema de arquivo da gráfica foram as anotações do Élsio Mota, preciosas até hoje, depois temos os registros com as fotos das litografias encontradas, as imagens guardadas no computador. Com esse formato encontramos muitas fichas prontas, que foram usadas em nossa pesquisa sobre o percurso de criação de Renina Katz. A grande dificuldade é encontrar a gravura que está descrita nas anotações feitas do Élsio Mota, pois muitas estão sem títulos e/ou data o que torna complicado o confronto de dados, então o melhor método encontrado por elas, foi partir das gravuras do acervo.

* não está no sistema

YMAGOS ATELIER DE GRAVURAS DE ARTE

DATA: 28/10/80 TIRAGEM: 222,80

TÍTULO: CARTÃO

ARTISTA: KENIA KATZ

DIMENSÃO: 20 x 25

PAPEL: Simão

N.º IMPRESSÕES: 1

IMPRESSOR: ANTONIO

TÉCNICA: CROQUON

I - ROXO

CÓPIAS: 35 DE 1,30, 35,35

I - ROXO		II - MARROM		III - LARANJA		IV - VERDE	
2 - PA	35 - 1/4 + 3/4	2 - PA	35 - 1/4 + 3/4	2 - PA	35 - 1/4 + 3/4	2 - PA	35 - 1/4 + 3/4
1 - PI		1 - PI		1 - PI		1 - PI	
1 - BPI		1 - BPI		1 - BPI		1 - BPI	
P. Ap							
P. Exp.							
P. E.							
P. Cor							
H.C.							

TOTAL DA TIRAGEM: 158 CÓPIAS

TOTAL DO MÊS: 233

TOTAL GERAL: 2248

1986 563086 DELTA DCSS...

TIRAR notas

YMAGOS ATELIER DE GRAVURAS DE ARTE

DATA: 28/11/86 TIRAGEM: 563,86

1980

Faltam estes 3 fichas

TIRAGEM: 158,80

CÓPIAS: 24 DE 1,24, 24,24

VARIACÕES	
3 - PA	
1 - PI	
1 - BPI	
P. Ap	
P. Exp.	
P. E.	
2 - P. Cor	
10 - H.C. Cena (na Park 1 imp)	

OBS - Variação tiragem: 140/80

Figura 2.18 – Fichas de anotações do Elsio e de Fabiola

Na última vez (2009) que estivemos na Glatt o sistema de arquivo tinha mudado novamente, agora procura-se as gravuras do mesmo período (data) confrontando com as fotografias arquivadas no computador, depois procura-se no acervo a gravura, por último se confronta os dados com as anotações do Elsio.



Figura 2.19 – Ficha atual e procura das gravuras no estoque

O processo de Patrícia Mota e Fabiola Rodrigues segue sofrendo alterações e adequações ao interesse da editora, mas vamos nos limitar a apenas um modo para darmos o andamento à pesquisa, usaremos o modelo abaixo:

YMAGOS ATELIER DE GRAVURAS DE ARTE

DATA: 9/10/1980 TIRAGEM: 294/80 (454080)

TÍTULO: LUGAR ARTISTA: RENINA KATZ

DIMENSÃO: 48x70 PAPEL: SIMÃO N.º IMPRESSÕES: 2

IMPRESSOR: BACURAL TÉCNICA: CRAYON e TUBO DE VERDE

CÓPIAS: 50 DE 1, 50, 50, 50

VARIACIONES	
1- AZUL	Lugar II
50- 50- 50	
5- PA	
1- PI	
1- BPI	
1- P. Exp.	
1- P. E.	
1- P. Cor	
1- H C	

TOTAL DA TIRAGEM: 119 CÓPIAS
TOTAL DO MÊS: 1034
TOTAL GERAL: 23733

YMAGOS ATELIER DE GRAVURAS DE ARTE

DATA: 23/10/1986 TIRAGEM: 495/86

TÍTULO: URBE ARTISTA: RENINA KATZ

DIMENSÃO: 60x80 PAPEL: ARCHEB BFK N.º IMPRESSÕES: 5

IMPRESSOR: BACURAL TÉCNICA: CRAYON

CÓPIAS: 100 DE 1, 100, 100, 100

VARIACIONES	
70- 70- 70	
7	
1	
1	
1	
1	
1	
1	
1	
1	

OBS.: Lugar Marc 10/10

TOTAL DA TIRAGEM: 198 CÓPIAS
TOTAL DO MÊS: 4602
TOTAL DO ANO: 48304

Figura 2.20 - Anotações

Esse documento possui registros do percurso da construção da litografia de Renina como: data, título da gravura, tipo de papel, nome do impressor e técnica, “ O crítico genético manuseia um objeto que se apresenta limitado, em seu caráter material e, ao mesmo tempo, ilimitado em sua potencialidade interpretativa” (SALLES, 2008, p.56). Passaremos à interpretação dos documentos no próximo capítulo.

Capítulo 3 - Documentos do processo de criação: Rastros de Renina Katz

Encontramos, ao longo da pesquisa, muitos documentos que nos oferecem informações sobre o processo de criação da gravadora Renina Katz. Suas pegadas estão registradas nas suas litografias, nos materiais e técnicas usados, nos cadernos de anotações, no espaço de trabalho, nos depoimentos, nos registros audiovisuais. Há ainda dados sobre seu processo nos arquivos e nas conversas com as pessoas da Glatt. São índices da ação desta artista que iremos relacionar para compreender suas experimentações.

O mais relevante para o crítico genético é não sair em busca daquilo que ele imagina encontrar, mas estar aberto para essa diversidade de formas da documentação. E, no decorrer da pesquisa, encontrar caminhos teóricos para dar conta dessa diversidade e do modo como as informações se inter-relacionam (SALLES, 2008, p.47).

Sendo o processo criativo um ato permanente de tomada de decisão, a crítica genética tem como objetivo compreender os mecanismos construtores da obra artística observando os critérios das opções escolhidas, pondo em evidência a ação e o movimento que envolve o gesto criador. Os índices relacionados sinalizam o caminho para que, passo a passo, façamos as conexões em uma construção em rede, interpretativa e provisória. A cada índice inter-relacionado uma nova leitura sobre ele pode ser feita, o que torna o processo um movimento contínuo e inacabado.

Os registros coletados tecem a malha da rede criadora e segundo a descrição de Cecília Salles (2008, p.115) a obra finalizada, entregue ao público, pode ser comparada a um quebra-cabeça montado. O crítico genético tenta desmontá-lo, peça por peça para compreendê-lo, uma tarefa investigativa, sem rota definida, dedutiva, cheia de lacunas e interminável.

Conhecer os bastidores criativos dá-nos uma certeza: conhecemos as peça (ou algumas peça) do quebra-cabeça, mas a magia de colocá-las em seus devidos lugares continua ou aumenta. Se tudo conhecêssemos, poderíamos nós mesmos

remontá-lo e temos certeza de que isso é impossível. Conhecemos mais, mas assim mesmo muito desse toque criador e sensível fica sem ser explicado.

O pesquisador deve tomar cuidado para não fazer uma análise segmentada ou apenas descritiva dos documentos encontrados, o que iria contrariar os alicerces teóricos da nossa pesquisa. Segundo Morin, a dificuldade que temos em contextualizar, globalizar, pensar em interações e interconectividade é muito maior do que segmentar, disjuntar. Segundo o autor o problema vem de nosso sistema educacional, que nos ensinou a separar e isolar as coisas. “Separamos os seus objetos dos seus contextos, separamos a realidade em disciplinas compartimentadas umas das outras. A realidade, no entanto, é feita de laços e interações, e nosso conhecimento é incapaz de perceber o *complexus* – aquilo que é conjunto” (apud SALLES, 2006, p.24).

Ao analisarmos os índices nunca devemos nos afastar do objeto principal que, para o crítico genético é a interrelação entre a obra entregue ao público e registros encontrado. “Ao separar este ou aquele elemento para análise, não se pode perder a noção do processo no qual se insere” (SALLES, 2008, p.53).

3.1 Campo das experimentações

O artista para fazer suas escolhas testa, experimenta.

Como passo inicial discutiremos a espaço físico do atelier Ymagos, como território de experimentações e, partindo dele, buscaremos estabelecer relações com outros índices do processo de criação de Renina Katz.

O registro que nos reporta a movimentação do espaço é um documento audiovisual feito pelo próprio atelier Ymagos em 1988. Para o pesquisador interessado em processo de criação, o vídeo não é apenas uma mídia informativa, mas um registro que marca uma época, um documento importante cheio de conteúdo significativo e singular. Podemos através dele ver o espaço físico, o modo como os artistas trabalhavam, as técnicas usadas, a movimentação e a própria Renina, no caso, dentro desse ambiente produzindo e prestando depoimento sobre seu processo poético. O depoimento pessoal contido nesse

documento, o primeiro que encontramos, foi relacionado com outros relatos em 2003, 2004, 2006 e com outros índices que achamos durante o percurso da pesquisa, para tentarmos entender algumas questões do modo de construção de suas obras.



Fig. 3.1 - Atelier Ymagos 1988

Percebemos no vídeo que os artistas possuíam uma certa individualidade, trabalhavam em mesas separadas e alguns trabalhos ficavam expostos no campo de visão criando uma espécie de nicho particular, uma organização pessoal. O artista cria condições para que o espaço seja um lugar que possibilite a produção (SALLES, 2006, p.54).

Segundo Renina, no atelier o convívio era pacífico, muito fértil, com trocas de informação mas um pouco barulhento. “Você consegue se você se concentra. Me interrompem muito, porque como sou meio veterana, quando há algum tipo de problema técnico dou palpites” (REA,1998, p.57).

Segundo Patrícia Mota nos relatou (out., 2008), o horário era agendado para que não houvesse congestionamento durante a produção. Renina mantinha hora e dia da semana rígidos, pontuais, praticamente não os mudava. Ao longo da pesquisa percebemos que a artista possui uma afinidade muito grande com a

disciplina. Descreve em depoimento como a educação sistemática que teve na escola de Belas Artes no Rio de Janeiro foi fundamental no direcionamento de sua iniciação artística.

Ele [pai] achava que eu deveria ter um estudo sistematizado, pois do contrário não iria dar certo. Agradeço a ele até hoje e, de fato, esse aprendizado foi muito importante. Porque não era só a questão da artesanaria que eu deveria aprender. Tive que estudar Geometria Descritiva, Anatomia Artística, Arquitetura Analítica, História da Arte. Tudo isso, evidentemente, abre horizontes, e foi muito importante. Pode não ser para outras pessoas, mas para mim foi fundamental (KATZ, 2003).

O gosto pela disciplina metódica como **modo de ação** é descrito também nos outros depoimentos. Encontramos uma relação muito acentuada da exigência da disciplina na rotina de seus procedimentos como o **domínio técnico** e habilidade, fatores primordiais para a produção de gravuras, deixando marcas na maneira como ela desenvolve seu processo criativo. O projeto tem que ser realizado sob essa perspectiva para que possa acontecer o diálogo criação – produção – obra final, *com qualidade*. “Depois, existe o desenvolvimento, esse cuidado, essa aproximação. É uma relação de intimidade. O uso adequado da técnica para isso é fundamental. E, se não se domina o meio, não se faz nada” (KATZ, 2003).

Em se tratando da gravura litográfica não é apenas o projeto do artista que tem que ser elaborado para este fim, mas o conhecimento das etapas da edição da gravura, seus recursos e limites, enfim, estabelecer relações com a matéria-prima e suas ferramentas. “Os recursos criativos surgem, portanto, como os modos de lidar com as propriedades dessas matérias-primas, ou seja, modos de transformação” (SALLES, 2006, p.84).

A poética do artista, a criação da obra, não é um processo desvinculado da técnica, como diz Renina (depoimento, 2003) *não baixa um santo, é preciso paciência, disciplina e conhecimento*, continua, *o artista não é apenas um transmissor ele trabalha muito: antes, durante e depois* (depoimento, 2006). Para a artista o conhecimento é a chave para o domínio do meio, “**Você precisa conhecer para ser livre**. Quem não conhece, acerta por acaso” continua sob o mesmo ponto de vista “para se ter a liberdade de criação, é necessário o domínio

técnico, que está apoiado, evidentemente, numa disciplina que vai orientar a conquista dos meios” (KATZ, 2003).

A necessidade do aperfeiçoamento técnico pode ser ilustrada com a argumentação de Richard Sennett no seu livro *O Artífice* (2009). O escritor trata de assuntos ligados a cultura material, entre eles, a relação do fazer artesanal calcado na capacitação e as conseqüências que a falta de habilidade pode ocasionar numa sociedade funcionalista. Questiona de maneira negativa a criação intuitiva, sem trabalho de elaboração. “ O atrativo de **inspiração** está em parte na convicção de que o talento bruto pode substituir o treinamento” (SENNETT, 2009, p.49). Levando-se em conta que capacitação somente é adquirida com uma constante repetição técnica, isto é, o treinamento, podemos dizer que Renina busca essa capacitação na produção de sua gravura, e também desconfia da criação por inspiração.

“Isso porque ela [gravura] exige uma paciência enorme, demanda muito conhecimento do ofício – faço questão dessa palavra. Não dá para deixar “baixar” um anjo. É preciso uma disciplina muito grande para chegar ao objetivo que se quer não pode haver pressa, tampouco fazer concessões. É possível reparar uma coisa muito curiosa quando se fala em gravura: sempre ela é boa ou ruim, nunca frívola. Mesmo uma pessoa que conheça bem os mecanismos e as técnicas do estilo, sem uma boa compreensão do que é a gravura, não realiza, não chega lá. (KATZ, 2004).

A relação da capacitação técnica com a criação e produção da obra é de extrema importância para a artista. Talvez seja por isso explore a **técnica do crayon e o tusche**, de uma só maneira, isto é ao passar o desenho para a pedra litográfica trabalha com os dois materiais, mas não muda a maneira de usá-los. O desenho é marcado na matriz por um material gorduroso, sempre em preto, pode ser com o tusche , carvão e o lápis/ crayon litográfico.

A tinta tusche é usada na forma líquida, pode ser aplicada em áreas chapadas que exijam um negro intenso ou em linhas finas, pontos, borrifos, gotas concentradas ou através de gradação de tons, na qual se empregam a pena, pincel, escovas ou aerógrafos. Diluída pode permitir vários tons de aguada conhecida como lavis. O desenho na pedra, executado a lápis ou carvão litográfico, apresenta semelhança a desenhos feitos por carvão sobre papel. Com esse material

consegue-se um efeito de sombreados, que pode partir de um negro intenso ao cinza bem claro. Existe no mercado vários lápis com graus de dureza diferentes para serem aplicados em situações diversas (MARTINS, 1987, p.139).

Lápis litográfico/crayon



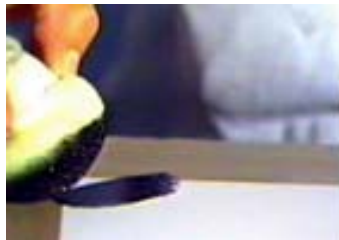
Tusche e crayon



Fig. 3.2 – Detalhes de litografias de Renina, texturas produzidas com crayon e tusche sobre a pedra

Observando o vídeo (1988), notamos que alguns artistas no atelier faziam variações na maneira de aplicar o desenho na pedra litográfica com o tusche, carvão e crayon. Experimentações que iam desde interferências de reações físicas água+gordura (lavis), manuais (esfumato) até mesmo usando equipamentos como compressor ou aerógrafos.

Tusche



Tusche com pincel



Tusche com água/Lavis

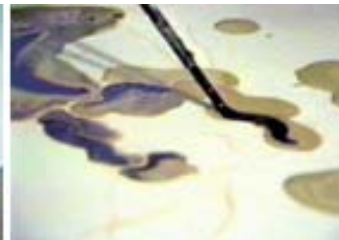


Fig. 3.3 – Técnicas mais usadas para transferência do desenho para a pedra litográfica.



Fig. 3.4 - Técnicas usadas

Não encontramos essas experimentações, no sentido da busca de novos materiais, no modo de passar o desenho para a pedra com Renina. Ela escolhe o crayon e o tusche, a maneira de transpô-los para a matriz, é sempre a mesma. Explora o efeito do grafismo para o crayon e do pincel para o tusche, com o crayon cria transparências, com o tusche áreas chapadas. Outro instrumento é usado de maneira recorrente em ambas as técnicas, o estilete, ferramenta que a artista usa para raspar a gordura depositada em determinadas áreas, causando um efeito visual constante na quase totalidade das gravuras analisadas. O procedimento de raspar proporciona janelas na matriz deixando o branco aparecer, dessa maneira, a gravura ganha mais luminosidade no momento da impressão, criando superfícies de transparência e possibilitando um efeito diferente de textura. O crayon e o tusche depositam matéria sobre a pedra, o estilete retira.



Fig. 3.5 - Técnica do lápis ou crayon litográfico usada por Renina

O uso do crayon facilita o controle e domínio técnico da artista, é um recurso de grafismo não borra e não mancha. Com o tusche temos a aproximação da pintura com depósito de tinta consistente, a granulação da pedra praticamente desaparece, obtemos assim uma cor sólida sem meios tons. A tinta

tusche poderia ser usada mais diluída, com efeito de aguada (lavis), mas Renina não usa muito essa técnica. Levantamos a hipótese de que seja pela dificuldade na hora da impressão, onde pode existir um comprometimento com a qualidade da gravura. “É uma técnica que exige muita experiência e apresenta dificuldades na hora da impressão, pois é preciso que mesmo as tonalidades mais fracas conttenham um mínimo de matéria gordurosa para que possam marcar a pedra” (MARTINS, 1987, p.140).

Quando Renina usa as duas técnicas temos a presença da leveza com o crayon contrastando com as cores compactadas que o tusche provoca.

Notamos esse contraste quase que dramático nas séries *o vermelho e o negro* (1979) e *os cárceres* (1978).



Fig. 3.6 - Série *o vermelho e o negro*



Fig. 3.7 – Série *os cárceres*

Todo processo de marcar ou desenhar é feito com a cor preta, conseqüentemente, a definição das cores ou está anotada em um projeto pré-determinado ou é resolvido na hora da impressão. Renina (2004) comenta sobre seu processo de transferência da imagem sobre a pedra e como as cores influenciam no seu trabalho de gravadora.

Por incrível que pareça, quando eu faço uma gravura em preto e branco a cor está implícita. Afinal, tem luz e sombra. Eu apenas uno as pontas, mas há gradações de luz e sombra. Se for aplicada uma cor, o resultado funciona. **É sempre a questão da luz.** Além disso, a cor sempre me fascinou. Não me formei gravadora, não havia isso na Escola de Belas Artes, formei-me em pintura. Logo, ela está presente na minha vida de maneira muito forte .

A **cor** para Renina não passa despercebida, “mesmo tendo passado muitos anos imprimindo em branco e preto a questão da cor sempre foi muito importante” (KATZ, 1997, p.26). Ela age na litografia como estrutura do espaço, “ assim como a pincelada de cor é um elemento de estruturação do espaço pictórico, aqui [litografia] também a cor esta incorporada ao desenho como elemento de estruturação do espaço” (KATZ, 1997, p.236). A artista também não nega a importância que a cor preta desperta: *é uma atração pelo desdobramento*

da luz, passagens da luminosidade. Mesmo fazendo litografias coloridas sempre faz algumas copias em preto e branco, uma versão *acromática trabalhando só com a luz.*

A respeito da cor, Renina se relaciona com a tradição quando diz que estudou os artistas do passado e com a cultura com trocas de informações com artistas contemporâneos. “ Acompanhei a pesquisa do Albers, fui ver como Van Gogh propôs seu projeto colorístico e como Cézanne, Leger, Kandinsky e Klee se colocavam em relação à cor. Mas isso não mudou meu interesse pelo preto e branco, pelas luzes do preto e do branco pelas passagens da luminosidade” (KATZ, 1997,p.27). Mesmo buscando a cor Renina não deixa de procurar a sua **poética visual: o percurso do claro e escuro.** Como o preto e o branco podem se relacionar na obra e que materiais proporcionam a valorização desses tons.

Na interação matéria-prima, técnica e buscas pessoais, cujos conhecimentos relacionados agregam valores, podemos dizer que a artista fez sua escolha de procedimento elegendo o claro e escuro como busca, recurso criativo recorrente, usando como materiais para este fim o crayon e o tusche.

Percebemos que a preocupação com luz e sombra aparece sempre. A cor integra a leitura dos nuances do *dégradé* ou da escala tonal que a técnica com o crayon e o tusche lhes possibilita. Os efeitos de **luz e sombra** são persistentes nos seus trabalhos, tanto os gráficos, como suas aquarela.

A litografia conseguia aproximar-me um pouco disso tudo, e eu conseguia trabalhar essas questões da transparência, da luz, da passagem do escuro para o claro. Podem até dizer que essa coisa do claro e do escuro deixa-me um pouco paleolítica (KATZ, 2003).

A própria escolha da técnica da gravura litográfica deve-se as possibilidades de efeitos obtidos de transparência – luz e sombra – **tendências visuais recorrentes** também encontradas na aquarela. “A litografia tem uma coisa aproximativa com um dos processos de que gosto muito: a aquarela e a pintura feita sobre papel” (IDEM).

Os critérios das escolhas que regem o percurso criativo da artista aparecem na cor, nos materiais, nas técnicas buscando sempre os claros e escuros. “Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das reações” (SALLES, 2006, p.24).

Em relação às aquarelas encontramos informações no documento audiovisual (2006), em depoimentos e em forma de álbum fotográfico (35 fotos), consultado no Departamento de Documentação da Pinacoteca do Estado-SP (CEDOC). Podemos perceber que apesar da técnica litográfica ser muito diferente da aquarela encontramos relações entre elas, notamos semelhanças expressivas de como trabalha os tons, claro e escuro e as cores. No campo das experimentações a artista testa a intensidade de luz e pesquisa de cores. “Em minhas aquarelas faço um cruzamento dessas vibrações luminosas, através da translucidez e da transparência, que entram para ganhar cor” (KATZ, 1997, p.27).

Fig. 3.8 – aquarelas de Renina



A maneira como pensa a composição sobre o papel e as cores em suas aquarelas são muito próximas da encontrada nas suas litografias: a cor e o desenho interagem desempenhando funções estruturais. No documento analisado do CEDOC, podemos dizer que existe uma insistência das formas retangulares e círculos que compõem a imagem da aquarela e também presentes na construção das litografias sugerindo uma paisagem imaginária.

No vídeo (2006) Renina comenta, também, que sempre esta próxima das tintas para aquarela: *ela é uma constante no meu percurso ela aparece sempre. Estou sempre rodeada de uma porção delas.*

Uma característica da aquarela é a interação do **papel** na obra, fazendo parte da pintura como elemento, isto é, age como a cor branca e não apenas como um suporte o que acontece, como por exemplo, na pintura sobre tela. A identificação de Renina com essa característica faz diferença nas escolhas das técnicas usadas ao longo de sua carreira. Gravuras, desenhos ou aquarelas são expressões artísticas que o papel age diretamente na obra.

Na aquarela, por exemplo, **o papel é o ponto zero da luz, o branco**, a partir de onde você começa velando e criando transparências luminosas. Por isso digo que ele não é suporte. Na litografia, a cor entra no papel, e, dependendo do tipo com o qual você trabalha, ele valoriza ou não a imagem. Isso sempre me fascinou” (RENINA, 2004).

Fica claro, nas palavras da gravadora, a importância do papel usado na litografia, ele entra como o branco da obra, a luz. E para que esse branco incorpore, ele não é tinta, são abertas “clareiras” com o estilete ou é evidenciado nas transparências dos claros e escuros com o crayon . Podemos dizer que o papel respira na obra da artista: “Gosto muito de papel, porque julgo ser uma matéria bonita, tem uma coisa assim antiga, ancestral, que me fascina, e nunca é inerte”(KATZ, 2003). Nas aquarelas notamos a mesma preocupação com a presença do branco do suporte saindo muitas vezes de dentro das cores, como texturas.

Notamos a necessidade do branco como tendência visual recorrente. Novamente as transparências, a cor partindo do claro para o escuro, estão intimamente relacionadas as suas experimentações e seu projeto criativo. Fatores externos, como a técnica usada, o impressor e material utilizado, podem contribuir ou estragar essa busca.

O tipo e a qualidade do papel são de extrema importância para todas as técnicas de gravura para garantir sua permanência ao longo do tempo como obra de arte. Para cada técnica um tipo papel e gramatura são escolhidos, nas edições da artista o papel branco é usado na maioria das litografias.

Os papéis para gravura são, em grande parte, importados, o atelier Ymagos comprava muitas resmas. Patrícia Mota (2009) nos relata que a escolha do mesmo era feita pela Ymagos, *o papel era fornecido pelo atelier, o artista, dependendo do tamanho do projeto (área de impressão,) era direcionado para este ou aquele tipo de papel para aproveitamento da medida e evitar cortes das folhas.*

O papel aparece como suporte de seus desenhos – rascunhos - e nos seus cadernos de anotações. Faz parte de sua escolha, não somente com as gravuras e aquarelas, mas como material de registro da sua poética criativa, do vir a ser.

No vídeo podemos ver um **caderno de anotações** aberto e uma gravura ao fundo. Renina comenta que quando começa a pensar na gravura ou aquarela inicia pelo desenho, um esboço estruturado feito em folhas soltas ou em cadernos. “Faço anotações que vão ficando, uma hora vejo se posso aproveitar daquilo. Dos caderninhos tenho uns 8 ou 10, mas fora isso tenho esses desenhos soltos em dezenas de pastas” (KATZ, 2006).



Fig. 3.9 - Renina no atelier em 1988

Os cadernos são registros importantes, pois oferecem dados significativos do processo de criação da artista e nos mostram mais um espaço de experimentação artística. “A obra não é fruto de uma grande idéia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso. Há criação em diários, anotações e rascunhos” (SALLES, 2006, p.36).

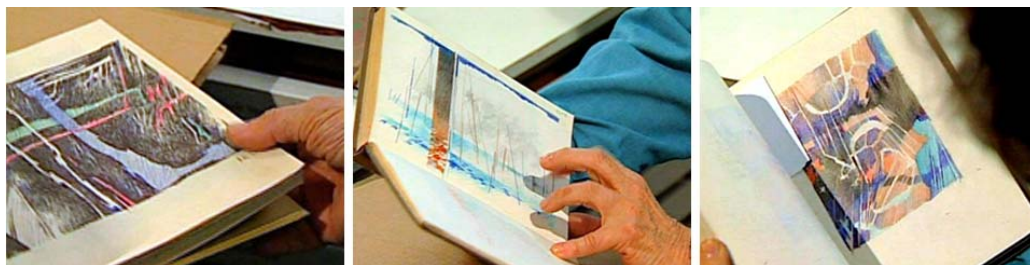


Fig. 3.10 - Cadernos de anotações de Renina

Esses cadernos são arquivos de idéias, exercícios segundo a artista; “São indicadores, como muda o espaço, a dimensão, muda tudo. Eles só apontam algumas relações. Quando começo uma gravura a anotação fica para trás, porque já estou envolvida com aquilo que está acontecendo, ali no novo espaço e com aquela determinada técnica” (REA, 1998, p.54).

O desenho passa a ser um índice da imagem que está em construção, a sua escolha como referência não significa sua total participação na obra. “Essas avaliações podem causar novas alterações e, conseqüentemente, a continuidade da experimentação” (SALLES, 2006, p.61).

Comenta Renina (2006) que a série de litografias *o vermelho e o negro*, os esboços foram feitos com caneta esferográfica e guardados no caderno como projeto futuro para a construção da série. A obra espera o tempo do artista, o tempo da escolha e da retomada.

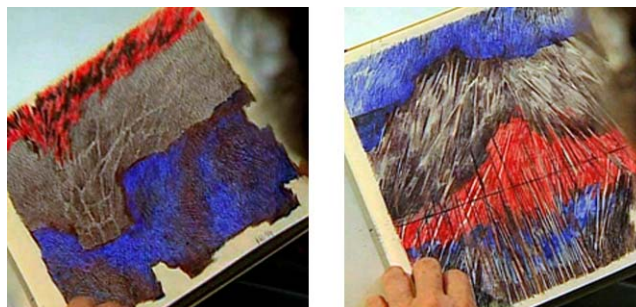


Fig . 3.11 - Esboços da série *o vermelho e o negro*

O desenho guarda conexões sob a forma de organização de idéias e está ligado a sua poética. A discussão do desenho como reflexão visual não está limitada à imagem figurativa, procura abarcar todas as formas de representação visual de um pensamento (SALLES, 2006, p. 107) .

Nas anotações e obras de Renina a grande maioria dos desenhos não é figurativa explora o espaço, textura, os meios tons e insinuações prevalecem. A figuração num determinado período da sua vida foi descartada, uma ruptura muito dolorosa que gerou dúvidas, mudanças significativas do seu processo

criativo, uma **pausa para reflexão**. Uma tomada de fôlego para avançar, “ O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho”(SALLES, 2006, p. 22).

A artista produziu temas figurativos nas suas xilogravuras nos anos 50-60. Como ela mesma comenta, estava mergulhada naquele momento social. *Retirantes* e *Favela* eram alguns dos temas, naquele fase, onde vemos sua estreita relação com as questões sócio-culturais de seu contexto.



Fig. 3.12 - Xilogravura série *Os Retirantes*

“Muitas gravuras que fiz na época eram muito desse cunho realista, não sei se eram de protesto, mas no mínimo uma denúncia. Foi uma época muito fértil e eu acreditava muito nisso” (KATZ, 2006). Mas de alguma maneira esse tema não estava preenchendo as necessidades da artista, começou a existir um **bloqueio**, a não continuidade e a vontade de mudar. “Eu não conseguia produzir com a fluência que estava acostumada. Eu não conseguia localizar o que tinha criado esse impedimento. Provavelmente tinha sido uma interrupção para dar um salto qualitativo porque depois disso a coisa mudou o rumo e eu continuei” (REA, 1998, p. 59).

O figurativo da xilogravura foi descartado, mas Renina tinha que encontrar um outro meio de expressão artística, começou então a observar as paisagens, comenta essa fase como *um momento crucial de tentar várias aberturas*. A paisagem também caminhou *percebi que eu poderia me desvencilhar das paisagens propriamente dita e começar a criar paisagens imaginárias* -

territórios imaginários. Como se dá esse processo todo? Sei lá. Mas essas transformações foram acontecendo. Mais questões surgiram, dúvidas geradoras:

O que eu faço agora? Com o que acumulei de experiência como artista, o que vou propor a mim mesma? – Aí você sabe o que fiz? Eu comecei a olhar paisagens. Dessa fase eu disse – já que estou quebrando algumas certezas não vou ficar me ancorando para me sentir segura. Se der deu, se não vou fazer outra coisa. E aí eu comecei a trabalhar nisso que se convencionou chamar de arte abstrata. (REA,1998,p. 68).

A confirmação da mudança foi apresentada em uma exposição de pinturas, sem a temática figurativa, em 1966 na galeria Astréia em São Paulo. Renina comenta como a crítica de Arnaldo Pedroso Horta¹¹ foi importante e como reforçou o que estava querendo: uma nova possibilidade de expressão artística.

“ D’Horta escreveu uma crítica, que é das melhores coisas que já vi escrita sobre o meu trabalho, onde ele acaba comigo no primeiro terço do artigo, dizendo que felizmente eu tinha abandonado aquela bobagem dos retirantes sem terra, salvaguardando a qualidade de execução” (REA, 1998, p.70).

O processo criativo é um percurso permeado de experimentações e escolhas, o artista faz a sua opção.

Lá pelos anos de 1950, 1960, eu já tinha esgotado esse meu assunto [figurativo/realismo social] porque percebi que ele poderia ficar viciado, formalista demais. Estava ficando extremamente burilado. Senti que aquilo era um esgarçamento da emoção posta na gravura, e que eu precisava tentar outras coisas (KATZ, 2003).

Quando Renina deixa o figurativo e a xilogravura procurando outras maneiras de se expressar e outras técnicas, não quer dizer que nunca mais volte ou que desvincule o conhecimento adquirido. Existe um acréscimo de conhecimento por inferência e a artista comenta sobre isso.

Com a retomada de uma outra técnica, podemos perceber que, de certa forma, há um acúmulo de conhecimento para além do domínio técnico e que vai influir e enriquecer o trabalho, seja ele em que técnica for. Isso para acentuar que a

¹¹ A crítica se encontra na íntegra na entrevista *Renina Katz por Radha Abramo*. Instituto de Estudos Avançados-USP, nº 34 –16 a 30 de novembro de 2003. <http://www.iea.usp.br/iea/boletim/contato34.html>

escolha da técnica é apenas um veículo de desdobramento das possibilidades de expressão” (KATZ, 1997, p.57).

Renina diz que não trabalha com temas, objetos ou referências externos à obra, gosta de deixar o desenho fluir. Mas se o tema aparecer ele será incorporado perdendo o valor informativo para ganhar valor de criação de formas expressivas. “Um tema colocado como ponto de partida constituindo um compromisso prévio para a elaboração das imagens, não aparece com muita frequência nos trabalhos que tenho desenvolvidos últimos anos” (KATZ, 1997, p.237).

Encontramos nos seus estudos ferramentas para fazer o registro das imagens como: lápis de cor, lápis (grafite), caneta hidrocor e caneta esferográfica.

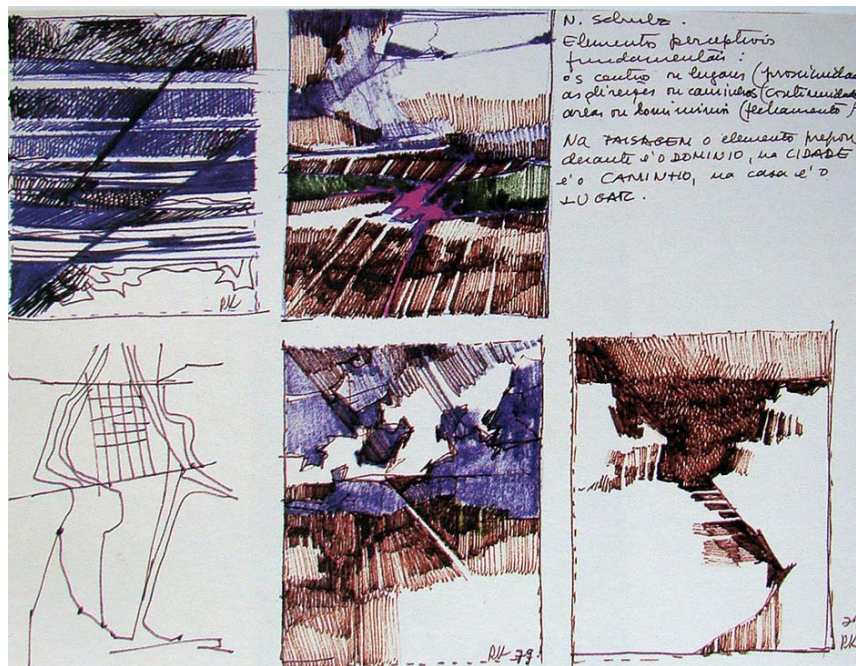


Fig. 3.13 - Estudo com esferográfica e hidrocor/1979



Fig. 3.14 Estudo lápis de cor e esferográfica



Fig. 3.15 - Estudo grafite

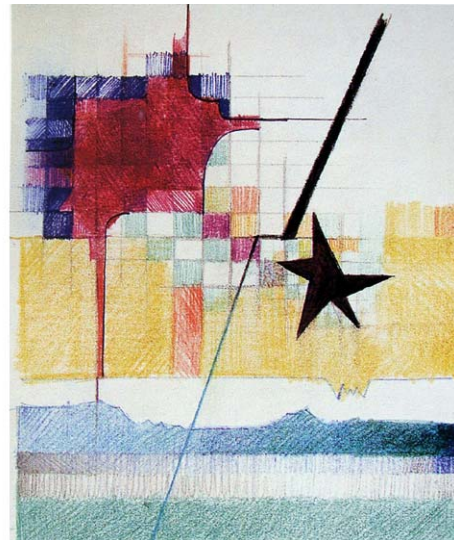


Fig. 3.16 - Estudos com lápis de cor s/d

Os cadernos de anotações de Renina não são referências engessadas para os projetos das gravuras, o processo como um todo sempre está propenso a mobilidade. Mudanças podem acontecer sobre a pedra, **erros e acasos** podem aparecer provocando uma parada no fluxo da criação, uma reavaliação dos critérios gerando com isso novas possibilidades. A gravadora começa com um

esboço estruturado, mas raramente está pronto o que pode gerar seleções, mudanças, escolhas por outros caminhos.

E nessa formação nesse desenvolvimento acontecem alguns acasos, que eu não tinha sequer previsto, e são sempre uma surpresa agradável (às vezes nem tanto) mas eu incorporo no meu repertório, é por isso que tenho que ter muita concentração e muita atenção” (KATZ, 2006).

Renina demonstra uma busca constante pelo conhecimento e técnica aprimorada, o erro pode estar associado à ausência de domínio técnico, mas a produção criativa também pode ser falível.

“Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de maneira diferente daquele que fez; ao assumir que há concretizações alternativas, admiti-se que outras obras teriam sido possíveis” (SALLES, 2006, p.22).

Não encontramos no atelier Ymagos litografias descartadas de Renina, as cópias que não ficaram boas não passaram no conceito BPI (boas para impressão) foram eliminadas.

O procedimento para a execução de uma gravura envolve conhecimento técnico muito grande, como já comentamos várias vezes na nossa pesquisa. A técnica de passar o desenho preservando e evidenciando os claros e escuros, sempre recorrentes como tendência visual no processo de Renina, sofre influências externas diretas dos materiais usados, por exemplo o papel, e do impressor de maneira muito incisiva. Esse técnico pode comprometer toda a qualidade e intenção da artista, com uma simples pressão a mais do rolo de impressão, só para ilustrar. Para Renina (2003), um gravador tem que saber que um erro pode ser irreversível, não é como uma pintura que você vai e arruma, depois de impressa a gravura segue seu caminho, mas *isso não quer dizer que não aconteçam acasos, como um dado enriquecedor, como em todo processo.*

De repente, acontece uma coisa que não é exatamente um acidente, porque não chega a prejudicar a imagem. Mas, por conta do imprevisível, ocorre alguma coisa que é muito boa também quando bem incorporada.

São os mistérios, não só da arte, mas da vida, e se percebe que aquele acaso criou uma oportunidade para se rever o projeto original .

Erros ou acasos podem ser provocados por fatores externos ao processo criativo do artista. No caso da gravura litográfica temos um fator a mais, necessitamos de um técnico auxiliando nas várias etapas da edição. Antes e durante a impressão da gravura a

presença do impressor pode interferir diretamente no resultado esperado deste processo específico. Segundo Renina o **impressor é um colaborador essencial** continua, *um impressor facilmente pode destruir uma gravura. A gravura mal impressa é imprestável* (2003).

No atelier Ymagos existiam sete prensas, que chegaram a trabalhar simultaneamente, mais de sete impressores e esponjadores auxiliando os artistas. Criavam um vínculo tão forte com eles, segundo palavras de Patrícia Mota (out., 2008), que alguns até já sabiam, antecipadamente, que palheta de cores o artista iria usar. Uma sintonia que vinha desde o preparo das pedras, ou melhor, a granitação, etapa em que a pedra sedimentar usada na litografia é lixada com um pó abrasivo. Procedimento que além de servir para apagar o trabalho anterior deixa uma textura, dependendo da espessura do grão, mais fina ou granulada ao gosto do artista.

Cada impressor tinha uma afinidade com artistas específicos o que acabava gerando uma preferência mútua, a confiança passava a ser fator indispensável. Acabam por se transformar em parcerias. Encontrar o parceiro mais adequado é parte integrante do processo de experimentação que estamos tratando aqui. “Um bom impressor sabe tudo, pelo tato e pelo olhar” (KATZ, 2006).

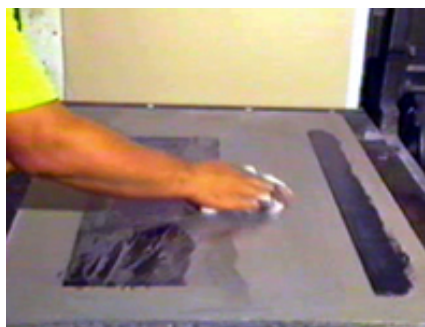


Fig. 3.17 - Esponjador



Fig. 3.18 - Impressores

Acerto do registro, pressão no rolo de impressão, limpeza, transporte das pedras, mistura das cores, estes são alguns importantes itens que fazem a diferença na escolha de um impressor e na qualidade de uma gravura impressa.

O esponjador prepara com líquidos e banhos a pedra sedimentar, o desenho some e volta com soluções químicas, terminada essa etapa a próxima é a impressão. Manusear corretamente o rolo, que entintado leva e trás as cores depositadas sobre a pedra, é de extrema importância para a qualidade da gravura. Uma pressão maior ou menor deste pode prejudicar de maneira irreparável a qualidade de uma gravura, deixando a impressão borrada, “gorda” ou falhada. Para Renina esse possível problema interferiria diretamente na finura dos grãos e consequentemente na leveza dos degradés e transparências desejados pela artista, quando usa o crayon e o tusche como técnica para a obtenção de luz e sombra.

O impressor tem uma relação importante nas experimentações ao longo do processo de criação de Renina Katz, além da técnica e materiais, faz parte da exigência da gravadora. A cor é determinada pelo artista, mas é novamente o impressor que a prepara, mistura, terminada essa etapa a impressão começa a ser feita. Para cada cor da obra uma pedra é preparada, o registro compromete todo o trabalho quando o impressor não tem domínio do mesmo.

Renina, em seu depoimento (2003), se mostra muito exigente com a qualidade dessa etapa. Comenta que o impressor fazia um *teste de rigor*, ou seja, provocava o artista para ver até onde ele percebia ou não um problema como, por exemplo, o acerto do registro. “Digo que o registro não está bom. Ele diz que só eu e ele estamos vendo, eu rebato, e digo que para mim já é o bastante. Se você está vendo e eu também, falo para impressor - então pronto, vamos corrigir”

Os registros de cores não são fáceis, são marcados por pequenas agulhas de injeção furando o verso do papel, essa singularidade é um dos itens para averiguar a autenticidade da gravura litográfica.



Fig. 3.19 - Prova de Impressão PI

Para cada cor uma nova matriz (pedra) é produzida, reiniciando todas as etapas descritas acima. O processo de fazer uma gravura litográfica torna-se inviável sem um espaço adequado e a presença de um impressor experiente.

Pudemos observar nas anotações de Elsie Mota o nome dos impressores com quem Renina trabalhava. Nas anotações pesquisadas no período de 1974, 1975 e 1976 existem fichas, mas estão sem nome de impressor. As fichas continuam em 1980, seguindo até 1999. Encontramos os nomes dos seguintes impressores Bacural, Sebastião, Domício, Antonio e Tuca.

Na tabela abaixo vamos relacionar o ano, somando 15 anos no total, com o número de tiragens(T) no ano e por impressor:

	ANTONIO	SEBASTIAO	DOMICIO	BACURAL	TUCA
1980 T: 14	01	04		06	03
1981 T: 11	02		01	07	01
1894 T: 15				15	
1986 T: 18	03		01	14	
1987					

T: 18		04	05	09	
1988 T: 07	01	02	02	02	
1989 T: 11		05	01	05	
1990 T: 15			01	14	
1991 T:16	01		15		
1992 T: 14			14		
1993 T: 16			16		
1994 T: 10			10		
1995 T: 10		01	09		
1997 T: 06		02	04		
1998 T: 07			07		
1999 T: 10			10		
Tiragem 188	08	18	96	72	04

Tabela 3.1

Percebemos neste gráfico que Renina durante 15 anos trabalhou basicamente com dois impressores. Segundo informações de Patrícia Mota (2009), o artista não escolhia o impressor, o atelier que decidia o que estava disponível no momento. Pensamos que com Renina não era bem assim. A preferência pelo impressor esta na tabela registrada nas anotações do Elsio Mota.

Mais uma vez percebemos a preocupação e exigência da artista com a qualidade da obra (como todo artista), a impressão não poderia ficar fora de sua avaliação. Saber escolher um bom impressor fazia parte do relacionamento saudável dentro do atelier Ymagos, tanto do artista como do técnico, há uma troca constante de informações.

“Não há um único formado em uma escola técnica. Quem forma o impressor é o artista” (KATZ, 2003).

O processo de fazer uma litografia é demorado, são varias etapas que fazem o artista e a obra esperarem. É um momento de **tensão** um desafio a cada impressão, muitas coisas externas estão envolvidas existe sempre uma expectativa, “Eu nunca tenho certezas acabadas. Essas eu tenho antes, durante não tenho não. Esse processo é muito complexo e é muito interessante” (REA, 1998, p. 57).

Renina editou muito nos 30 anos de convivência no atelier, segundo Fabiola Rodrigues, hoje a Glatt&Ymagos possui algo em torno de 340 títulos diferentes da gravadora.

Dar nome aos trabalhos pode ser uma tarefa difícil para o artista ou uma opção. Encontramos muitas obras S/T, isto é, *Sem Título*, mas para a Glatt&Ymagos esse procedimento poderia causar transtornos administrativos.

Patrícia Mota (2009) comenta sobre o procedimento dos artistas para a **titulação das gravuras**. Eles tinham plena liberdade para criação das suas obras inclusive para não nomeá-las se desejassem, opção esta, que poderia causar transtornos de ordem organizacional muito sério dentro da editora. Colocar títulos nos trabalhos era importante para o controle das edições, tendo em vista o grande número de artistas e a alta produção feita por mês, uma gravura sem título seria encontrada apenas pelo ano de edição e pelo nome do artista. O artista produzia muitas gravuras no mesmo ano, sendo assim, ficaria perdida, muito difícil de ser localizada no acervo e nas listas da editora. Por esse motivo era aconselhável que os artistas colocassem nomes em suas gravuras.

Para analisarmos os nomes das litografias de Renina Katz escolhemos gravuras produzidas no período de 1974 a 1999 (Tab. 3.1).

Em 1974, 1975 e 1976, encontramos litografias que não possuem títulos, em um total de 23 edições. Nos 16 anos seguintes analisados, pudemos observar que apenas 13 edições de gravuras estavam sem título. Levando-se em conta que Renina começou a trabalhar no atelier Ymagos logo no inicio de seu

funcionamento em 1973 e, observando que somente nos três primeiros anos produziu um maior número de edições de gravuras sem títulos, podemos pensar que a artista passou a nomear a maior parte das litografias seguindo o conselho da editora.

O trabalho de Renina não é figurativo, pelo menos é assim que nos apresenta, são muitas vezes insinuações. A artista não parte de temas pré estabelecidos, isso não funciona na construção de sua obra, ficou para trás, e levou anos para que esse novo processo expressivo fosse construído; “ A comunicação e os conteúdos não estavam mais vinculados ao tema. Tudo isso foi pintando na minha cabeça durante vinte anos, é meio lento comigo, é uma coisa para ser trabalhada” (REA, 1998, p. 69). Sobre o direcionamento que o tema pode causar encontramos outra citação de Renina “ Um tema colocado como ponto de partida construindo um compromisso prévio, para a elaboração das imagens, não aparece com muita frequência nos trabalhos que tenho desenvolvido nos últimos anos” (KATZ, 1997, p. 237).

Percebemos que se o tema existir, ele torna-se um agente direcionador de seu processo de construção criativo. Renina flui sobre a pedra, nem as anotações dos cadernos são seguidas rigidamente, são apenas registros de memórias, não precisam acontecer. Outro item limitante que dificulta o processo criativo da artista é o tempo, ou prazos estipulados. Citaremos, como exemplo, o preparo para uma exposição. Normalmente o artista produz obras após o agendamento ter sido feito, com Renina isso não acontece os trabalhos que expõe não são preparados para esse fim, eles já estão prontos, a artista apenas os escolhe para a exposição.

O tempo de criação de Renina, como ela mesma diz é lento, erros e acasos podem atrasar o trabalho por isso não gosta de produzir com pressões de prazos, precisa de fôlego para repensar e refazer se problemas externos à produção acontecerem. “Essa coisa de agendar me aflige. Porque de repente , pode ser que não aconteça nada, que o conjunto que eu tenha não seja representativo” (REA, 1998, p. 62).

A gravura é visual, uma imagem que comunica com o receptor, o título é verbal, uma palavra, uma frase alguma coisa escrita. O nome da gravura pelo que percebemos deve ser colocado depois que a produção é feita, se fosse antes, funcionaria como um tema, o que já relatamos como não sendo um procedimento normal da artista ter um tema como guia.

Desses títulos produzidos ao longo dos anos, percebemos que alguns nomes nos remetem a um outro campo expressivo que a artista cita como influenciador, a literatura. Estamos novamente no **estímulo da tradição** como gerador, Salles (2006, p. 43) discute a relação da inserção da tradição também pode ser feita por meio de leituras, daí a importância das bibliotecas dos artistas para a compreensão da construção de sua obra. Encontramos referência a esses índices externos na nomeação das gravuras. A **literatura** faz parte do contexto do trabalho criativo da artista, são pegadas, estímulos que ampliam a nossa análise relacional da obra em construção. “Processos e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independente, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam” (SALLES, 2008, p.30).

Na infância, Renina relata que seu pai queria que ela fosse musicista, tocar violino, a mãe que fosse escritora. “O violino quase foi imposição de meu pai; a literatura insistência de minha mãe. Ela achava que ser escritor era uma coisa abençoada e por isso deveria ser muito cultivada. Meu hábito de ler vem daí” (KATZ, 1997, p.16). Para a gravadora os estímulos da literatura fazem parte da sua construção criativa, e os coloca nas suas técnicas de produção como a aquarela e a gravura, num mesmo grau de importância. “Eu me dedico às várias técnicas porque sou basicamente uma pessoa curiosa, além de fazer aquarela, gravuras e tal sou uma leitora compulsiva” (KATZ, 2006).

Em seus depoimentos, encontramos referências a autores com frequência como, por exemplo, quando diz que a arte está a serviço da melhoria de tudo, *do homem por dentro e por fora* cita Fernando Pessoa, que segundo a artista *fica na cabeceira de sua cama*, “a arte é o aperfeiçoamento sensível da vida, do exterior” (2006). Ou quando comenta a sua mudança do figurativo para o abstrato, cita Sartre; “Deixei o realismo social quando meu trabalho sofreu uma espécie de crise de conteúdo. Acho que tive o que Sartre mais tarde teorizou como crise de *má consciência burguesa*” (KATZ, 1997, p.31).

Nesse período de mudança temática comenta que entrou numa crise muito grande e improdutiva e que passou a ler compulsivamente, *passsei a ler mais do que devia, ficava me atordoando com isso* (REA, 1998, p. 59). Autores fazem parte de seu repertório ilustrando suas idéias, como na citação feita sobre a exigência técnica e dedicação para a produção de gravura, diz em depoimento(2003), “Prefiro ficar com Goethe, que dizia que noventa por cento é transpiração mesmo, e o resto é inspiração, para se chegar a um bom termo. Técnica a serviço do imaginário”.

Após ler o livro *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, em 1956, pensou em ilustrá-lo. “Fiz 300 desenhos ao longo de um ano” (KATZ, 1997, p.34), mas não conseguiu o consentimento da família da escritora, mesmo alegando que faria as ilustrações de graça. Comenta que na época estava *encharcada de Romanceiro da Inconfidência*. Continua falando da sua vontade de fazer ilustrações de livros como “ *Os irmãos Karamazov* e *Crime e Castigo* de Dostoievski, alguma coisa de Drummond de Andrade, e *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Ilustrei um livro que não gostaria de ter ilustrado, os *Subterrâneos da Liberdade*, de Jorge Amado. Preferia muito mais ter trabalhado no *Seara Vermelha*, mas não deu. Também fiz várias ilustrações para jornais, ganha-pão de todo gravador” (IDEM).

Renina demonstra um afeto muito grande por Drummond, diz “ a minha admiração por ele é total”(1997), trocou muitas correspondências curtas, mas cheias de carinho, com o escritor num período de dez anos (1977-1987), tivemos acesso a essas cartas no CEDOC. Quando foi convidada por ele para ilustrar seu livro *A Visita*, a artista disse que se achava *completamente incompetente para pegar esse assunto*. O texto já estava pronto e o poeta tinha algumas diretrizes, como pudemos ler na carta enviada ao editor solicitando um outro ilustrador. A não aceitação nos leva a relacionar com prazos e temas, que provavelmente teria que seguir; como já vimos, Renina sente dificuldades de administrar esses fatores o que poderia gerar um bloqueio, mesmo sendo de seu amigo Drummond, recusou a proposta.

O poeta batizou de *Transfigurações* um álbum de gravuras de Renina onde editou três gravuras de desenhos diferente mas duplicado em técnica - em metal e litografia. Além de dar o nome para a série, fez para a artista um pequeno poema. Tivemos a oportunidade de tê-lo em mãos: foi escrito à caneta. Seguimos a estrutura visual

que Drummond usou. Virando a folha encontramos um agradecimento, “vai aí o poema em que tentei (terei conseguido?) exprimir minha emoção profunda. Vale apenas como homenagem de espírito e de coração exaustados. Drummond 01 de Setembro de 1986”.

Renina
 extrai da matéria muda paisagens cantantes
 as linhas e os ritmos surgem do silêncio do metal
 como a sereia surge do Pélagos.
 É um bailar de movimentos regidos pela sabedoria
 da arte severa
 Renina fere o fundo. E meigamente.
 Pela energia de seu lirismo
 desnastram-se as virtualidades do real.
 A visão se duplica. Será talvez inúmeras.
 A mão infalível de Renina
 alreamente domina
 a terra transfigurada em melodia visual”.

Encontramos em seus esboços (KATZ, 1997, p.85), uma citação da escritora Susan Sontag:

*“ É preciso morrer ao menos uma vez na vida
 e é melhor que isto aconteça quando somos
 jovens. Haverá tempo para uma ressurreição.
 Susan Sontag”*

No decorrer da pesquisa, a questão que envolveu uma mudança brusca em que até a continuidade como artista foi contestada, foi quando deixou o tema de realismo social e foi para as paisagens abstratas - o território imaginário: *foi um período difícil* mas, segundo a própria artista, um renascimento (REA, 1998, p.68).

A frase é um detalhe de um desenho em grafite, que por sinal é figurativo, não conseguimos saber a data que foi feito.

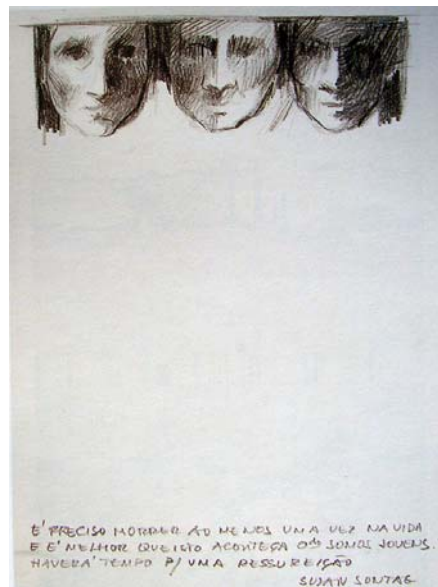


Fig 3.20 – Desenho grafite s/d

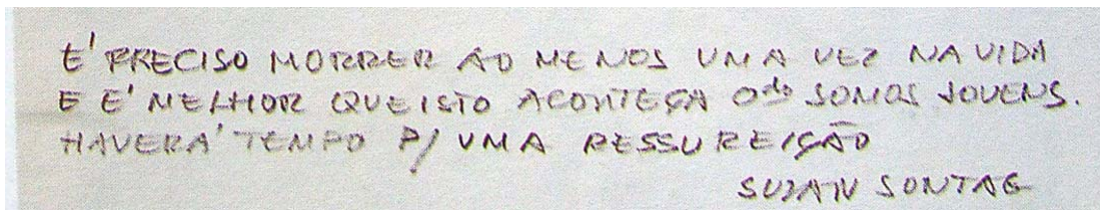


Fig. 3.21 - Detalhe do desenho de Renina

Outro momento forte da literatura invadindo o seu campo criativo encontramos no seu doutoramento em 1982, tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (FAU). Foi uma série com treze litografias tendo como denominador comum um tema *Lugares*. O trabalho baseou-se na poesia de Drummond de Andrade *Paisagem: Como se Faz* e discutia a paisagem como um lugar e um espaço ao mesmo tempo.

“É a tese mais curta em termos verbais dos últimos anos, e talvez a primeira tese não verbal que aconteceu na USP” (KATZ, 2006).



Fig. 3.22 - Tese de doutorado de Renina em litografia

No texto do seu doutorado, percebemos um profundo questionamento e interesse sobre o processo de criação. A artista valoriza o percurso do trabalho, a fatura com seus aspectos físicos que inclui o domínio dos meios e a técnica, e não tanto a obra final entregue ao público; “Todo trabalho artístico proporciona inúmeras aproximações. Entendido como uma atividade institucionalizada da

sociedade, o produto final é o que importa, enquanto para o artista interessa, também e especialmente, o processo de trabalho. Esse processo envolve ações e procedimentos responsáveis pela realidade da obra como fato físico”. Continua argumentando que a bibliografia crítica, com raras exceções, não considera a fatura um trabalho essencial para avaliação, “O destaque e a valorização da fatura são encontrados nos diários, depoimentos e anotações dos artistas, à margem do seu trabalho, revelando o ponto de vista de quem *faz* e incorpora” (KATZ, 1997, p. 238).

Sua relação com a literatura aparece também em alguns títulos das gravuras litográficas. Nossa análise baseou-se na produção do período de 1974 a 1999, seccionamos algumas como referência: “Hai-Kai” (80), “Urbe”(86), “Pindorama” (94), “O Tempo e o Vento” (94), “Zéfiro” (88), “Poisedon” (88), “Fabula”(90), “Orpheu” (91), “20.000 Léguas”(92), “Aleph”(92), “A Ilha do Tesouro”(93), “Gênesis”(93), “Icaro” (93), “O Vermelho e o Negro”(95), “Arca de Noe” (98).



Fig. 3.23 - Litografia *Fabula*



Fig. 3.24 - Litografia *A Ilha do Tesouro*

Fig. 3.25 - Lito *O vermelho e o Negro*Fig. 3.26 - Litografia *Icaro*

Outros títulos são carregados de poesia e questionamentos:

“Escarpas e vertentes”(76), “E o Nome?”(81), “Tão Perto tão Longe” (85), “Visão do Tempo”(87), “Tanto Quanto”(88), “É o começo” (89), “A Eternidade Invade o Tempo”(90), “Que lugar é esse?” (90), “Ao mesmo tempo” (90), “Passagem das Horas”(91), “Que é isso?” (94), “Adeus as Armas”(94), “Onde estamos?” (94), “Estou sem Eternidade”(97), “Rumo ao porto do futuro” (97), “Olhou?Viu?” (99),



Fig. 3.27 - Rumo ao porto do futuro



Fig. 3.28 - Ao mesmo tempo

O trabalho de Renina não é figurativo pelo menos é assim que nos apresenta, às vezes aparecem sugestões de formas, insinuações. A obra é composta de planos coloridos com representação de textura gráfica, em nuances leves de claro e escuro. Encontramos gravuras com nomes que nos remetem a imagens figurativas, o que seduz o receptor a associar a forma com o título, mas esta relação nem sempre é literal. Nomes que sugerem o figurativo: “O Castelo”(76), “Igarapé”(81), “Farol”(84), “A Muralha”(87), “A Nave”(87), “Obelisco”(89), “Atlas”(90), “O Muro”(91), “O Lago”(91), “A Jangada”(91), “A Fonte”(91), “O Jardim”(91), “O Anjo”(93), “O Templo”(95), “Trincheira”(97), “Arco”(97), “Cipós”(97), “Arquipélago”(99), “A Ponte”(99).

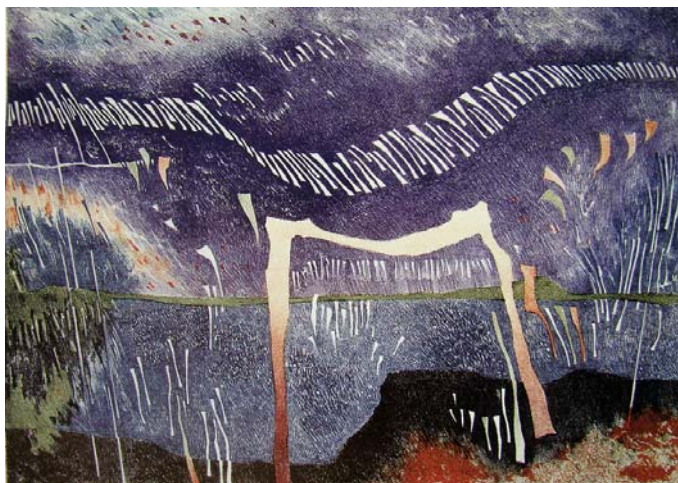


Fig. 3.29 - O templo

Fig. 3.30 - *A fonte*Fig. 3.31 - *O muro*

As gravuras sem títulos não possuem diferenças na escolha de procedimentos - crayon e tusche - e não mudam a sua tendência visual - claros e escuros - presentes na quase totalidade de seus trabalhos. A diferença com as outras edições é apenas a falta de titulação.



Fig. 3.32 - S/T



Fig. 3.33 - S/T

Sobre o **mercado** temos dois focos diferentes: um da artista Renina Katz e o outro da empresária Patrícia Mota. Para a artista a gravura não atende as necessidades do mercado decorativo por estar sobre um suporte frágil, o papel.

Tanto é que poucas vezes ela [gravura] é objeto de decoração. Ela não cumpre esse papel. Eu não tenho nada contra objetos de decoração, acho a Capela Sistina], que tem esse sentido, é maravilhosa. Mas existe, hoje, um lado mercantil da decoração que está dominando o mundo (KATZ, 2004).

Por muito tempo Renina Katz não viveu do seu trabalho artístico, conciliava a arte com o magistério. Comenta que somente nos anos 80 pode contar financeiramente com a venda de gravuras. Durante os anos 60, ficava entre São Paulo e Rio de Janeiro por causa de suas aulas. Mesmo assim, não deixou de produzir seu trabalho pessoal. “ Eu tinha uma energia fantástica produzia o tempo todo. Meu atelier de base ficava no Rio. Na semana que estava em São Paulo, estudava muito, fazia desenhos possíveis de serem transportados” (KATZ, 1997, p.23). Nessa época vendia pouco, seu trabalho era subsidiado por sua atividade acadêmica.

A atração e a escolha pela gravura, como já dissemos, é que ela possibilita multiplicação da obra, a edição. Para o mercado uma gravura representa financeiramente, mais ou menos, uma décima parte do preço de um original o que o torna mais acessível para o comprador. Renina diz que não se interessa pelo mercado;

Ou o artista vende ou não vende, não acredito em marketing para vender. Eu não faço gravura para um mercado maior. O que me atrai nessa técnica é a possibilidade da multiplicação. Eu gosto de saber que há muitas pessoas capazes de ter um trabalho meu em sua casa, porque aquilo é compatível com seu padrão (KATZ, 1997, p. 24).

Renina manteve dos anos 80 até fins de 90 uma produção muito presente. Notamos na tabela 3.1 que em 16 anos produziu 188 edições, de temas únicos, sem contar as tiragens com mudança de cor aproveitando a mesma pedra.

Em conversa informal na Glatt (maio/2009), Patrícia Mota nos relatou que a sobrevivência do Atelier Ymagos por 30 anos, só foi possível pelo grande volume de compras feitas pelo mercado de decoração. As gravuras produzidas eram comercializadas para a decoração em geral abastecendo lojas, hotéis, flats, brindes para empresas. Sem aceitação por essa fatia de mercado a Glatt não poderia sustentar toda a produção de

vários artistas que editaram no atelier, tendo como custo apenas o projeto, o restante da edição, a produção inteira e seus materiais, era patrocinada pela gráfica. Continua Patrícia, *o auge do mercado foi entre os anos de 80 até final dos anos 90, depois houve um declínio acentuado quando o mercado decorativo passou a adquirir gravuras importadas em off-set, mais baratas e com mais títulos*. Comenta que atualmente temos um perfil diferente e mais qualitativo de um novo comprador: o colecionador. *Hoje a gravura deixou de ser decorativa, o volume de procura é bem menor, mas a valorização como obra para o mercado de artes é muito mais gratificante. Resumindo, durante os vinte anos de auge nas vendas para o mercado decorativo não conseguimos educar esse comprador, ele não soube diferenciar a gravura artística de um off-set . Já o colecionador procura pelo trabalho do artista , este sim, é fiel e procura ter informação e conhecimento do artista e sobre a obra que esta adquirindo.*

Podemos concluir que o processo de criação de Renina se estabelece na complexa relação entre **tradição**, quanto cita artistas do passado e autores literários, e questões sócio-políticas do momento histórico em que está inserida, em determinados períodos de sua vida, como o engajamento político. A sua escolha dos **procedimentos criativos** está relacionada, por sua vez, ao rigor e **domínio da técnica** na produção da gravura litográfica com o uso dos materiais: crayon e tusche. Com essas ferramentas, a artista caminha em direção do que parecer ser uma das **tendências de sua poética visual**: a busca permanente dos **claros e escuros** e a cor como um veículo que evidencia a variação tonal. O **tempo de criação é lento**, algumas vezes a produção é **tensa** pela necessidade de ações externas, no caso, o impressor. Este pode ser um agente causador de erros quando não possui domínio técnico para a edição da gravura litográfica. Não gosta de trabalhar sob pressão como prazos e agendamentos, sua produção segue o tempo da artista. A sua **poética visual** está também na **insinuação de paisagens imaginárias**, cores harmoniosas e equilibradas. A **literatura** permeia o seu processo com **influências criativas** - doutoramento- ilustrações de poemas e títulos de obras.

Renina se diz não acabada, processos sempre estão em construção “Enquanto eu viver, não estou acabada. E essa é uma atitude otimista, a medida que imagino que eu possa me aperfeiçoar como pessoa. Portanto se alguém ainda está no processo de aperfeiçoamento, não está acabado” (KATZ, 1997, p.37) .

3.1 Proposta de arquivamento dos documentos do processo de criação

A dissertação discutiu no primeiro capítulo questões referentes ao arquivo como espaço físico e aos meios técnicos e teóricos para se fazer um arquivamento eficiente.

A Arquivística é normativa e existem procedimentos a serem seguidos como para catalogar e arquivar documentos, já mencionado no referido capítulo, partindo do princípio da acessibilidade, preservação e integridade da informação.

No estudo que fizemos sobre tipos de arquivos, o arquivo digital é o que se apresenta mais abrangente, como modo de arquivamento, possibilitando acesso rápido e amplo, e o site como sendo o local virtual para a hospedagem desse material para consulta.

Partindo desse princípio e levando-se em conta que nosso objeto de pesquisa refere-se à gravura artística, fizemos uma pequena pesquisa de sites que trazem informações disponibilizadas na rede sobre gravura, com o intuito de acrescentar informações para a pesquisa sobre os modos de arquivamento digital em um ambiente virtual.

Por se tratar de um tema amplo, foi necessário fazer um recorte escolhendo para a dissertação o estudo de dois sites: o da Oficina Guaianazes de Gravura, onde o tema central é a gravura litográfica, e o da Glatt&Ymagos, especializada em gravuras artísticas.

O site da Oficina Guaianazes de Gravura está hospedado no site da Universidade Federal de Pernambuco - www.ufpe.br/guaianases. A proposta foi montar um grande banco de dados constituído de 2.036 litografias provenientes da Oficina Guaianazes de Gravura, que se encontram depositadas na Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE.

A Oficina Guaianazes foi uma casa-editora de gravuras, especialmente litográficas, com características e propostas parecidas com a Glatt&Ymagos, ambas dedicadas à prática das artes gráficas. As litogravuras criadas entre 1975 e

1994 foram doadas à Universidade Federal de Pernambuco em 1995 e hoje formam a chamada Coleção Histórica da Oficina.

O projeto de digitalização e o arquivamento no site foi idealizado pelo departamento de Ciência da Informação da universidade.

Não vamos analisar o site inteiro nesse momento, mas o que nos interessa agora é verificar como as informações das gravuras são apresentadas para consulta. No total são 24 artistas, a busca é feita pelo nome e quando é realizada a imagem da litografia aparece juntamente com os dados da obra :

Autor - Local – Editor - Data - Palavras-chave - Fonte - Descrição – Idioma – Propriedade Disponibilidade - Local Físico – Projeto.

Se clicarmos na figura aparece uma barra de ferramentas cuja função é manipular a imagem como: aumentar ou diminuir, negativo do documento, girar, brilho, inserir notas, instrumentos ligados à qualidade da reprodução da obra para impressão.

O site não contém nenhuma informação bibliográfica dos artistas e nem explicações sobre o que é a gravura litográfica e seu processo de impressão.

O site da Glatt&Ymagos – www.glatt.com.br , tem uma interface voltada para o mercado como prestadora de serviços e vendas de gravuras. Possui um link relacionado a técnicas de gravuras em metal, xilogravura, litografia, serigrafia e digigrafia onde o conteúdo é explicativo.

Existe um índice alfabético para localizar os artistas que, quando acessado, revela uma pequena bibliografia e o tipo de técnica de impressão utilizado pelo gravador escolhido. Optando-se por uma das técnicas, a imagem da obra aparece com a descrição catalográfica consistindo em: Título - Nome do Artista - Técnica - Medida.

O procedimento de arquivo que encontramos na Glatt, como explicamos no segundo capítulo, não será disponibilizado no site, pois o levantamento que está sendo feito é de ordem administrativa.

Podemos perceber que os dois sites possuem propostas de apresentação informacional diferentes. Em comum encontramos a predominância da apresentação da imagem da obra finalizada, isto é, a gravura impressa.

A proposta da dissertação foi entender o funcionamento e normas sobre modos de arquivo, fazer a análise dos documentos do processo de Renina e apresentar uma possível proposta de arquivamento do resultado analisado, diferente do que vimos nos dois sites estudados. Sendo assim, a dissertação apresenta dois fluxogramas a partir dos dados coletados dos documentos da nossa pesquisa. Sua arquitetura relaciona visualmente tópicos de acesso propondo uma possibilidade de arquivamento de processo criativo.

Nosso objeto foi a gravura litográfica produzida pela artista Renina Katz na editora Glatt&Ymagos, os documentos encontrados do seu percurso criador nos possibilitam uma discussão teórico-crítica de dois tipos diferentes de documentos.

O primeiro tipo relaciona-se com o modo as informações coletadas podem ser organizadas, sob o ponto de vista do processo da **produção da gravura** e o segundo com o modo como os documentos podem ser organizados refletindo a análise crítica pela qual os documentos passaram, onde o foco foi a questão da **experimentação**, gerando assim **dois fluxogramas diferentes partindo do mesmo objeto**.

Como resultado o fluxograma apresenta tópicos da análise feita do processo de criação de Renina, mas podem também ter um caráter geral para uma proposta de links em outra pesquisa de processo de criação de um artista gravador diferente.

Sendo assim, os conteúdos analisados são específicos, mas os tópicos gerados para o fluxograma que apresentamos são gerais, constituindo uma proposta de arquivamento em construção permanente, onde outros processos estudados colaborarão acrescentando novos dados para compor uma estrutura ampla do que seria um arquivamento de processo de criação.

Definimos os tópicos dos dois fluxogramas partindo da seguinte questão:

O que a documentação oferece sobre o processo de criação de Renina Katz?

A documentação estudada do objeto durante toda a pesquisa partiu dos vídeos, entrevistas, anotações da editora, cadernos de artista e as gravuras litográficas. A resposta do questionamento que fazemos parte dois pontos de vista: o físico – produção da gravura e o da criação - experimentações .

O **primeiro fluxograma** apresenta informações de construção da gravura litográfica, o seu processo de **produção da gravura** e os índices que se conectam mostrando o percurso da nossa análise.

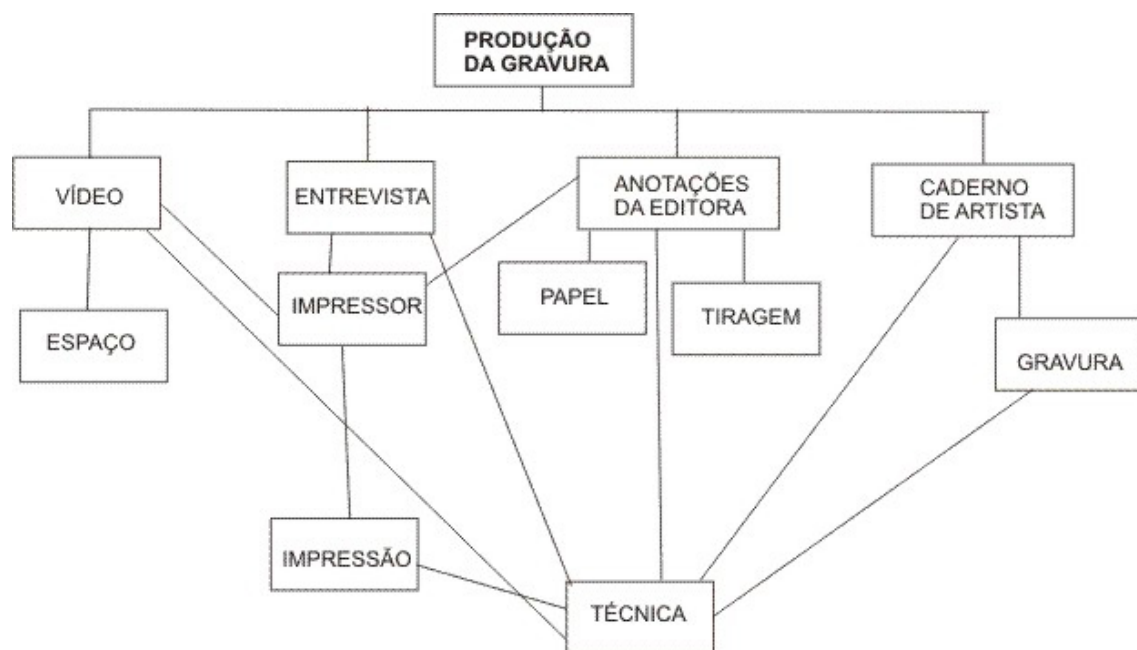


Fig. 3.34 – Fluxograma I

No **segundo fluxograma**, apresentamos os tópicos relacionados ao campo da **experimentação** da artista, os documentos que geraram as informações para a análise foram os mesmos usados no fluxograma acima: vídeos, entrevista, anotações da editora, cadernos de artista e as gravuras litográficas, mas sob a ótica das influências ocorridas no processo de criação da gravadora.

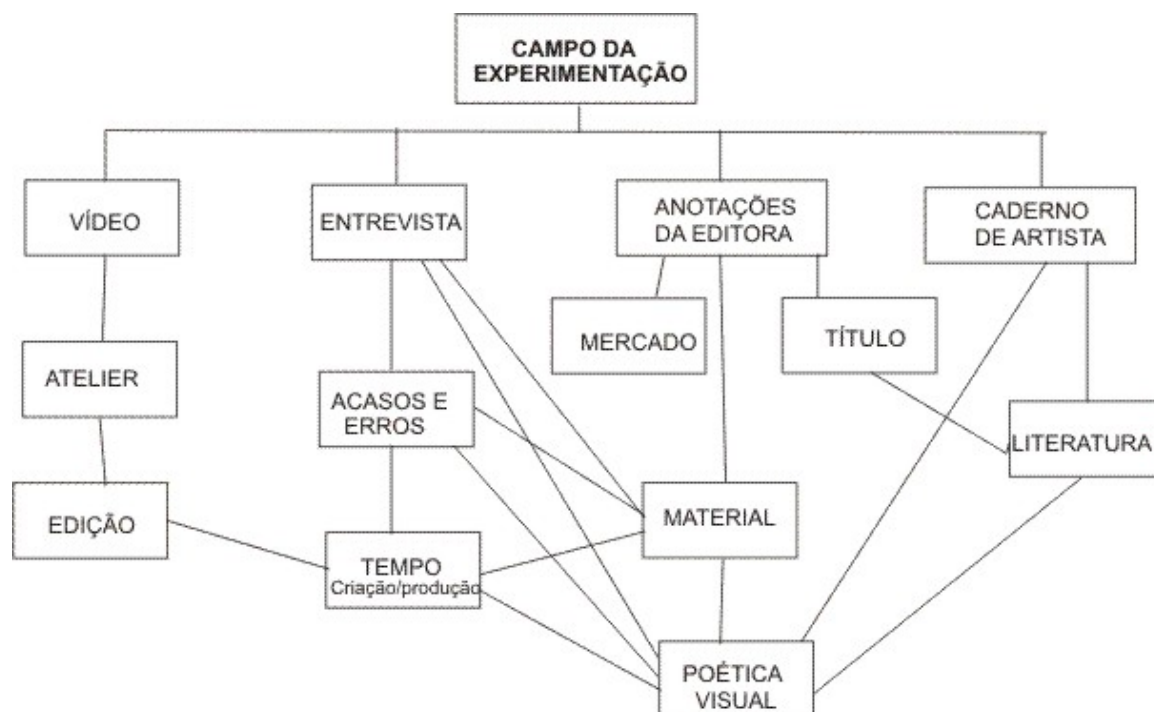


Fig. 3.35 – Fluxograma II

A dissertação partiu da pesquisa dos modos de arquivamento, a escolha dos documentos de processo de criação da gravadora Renina Katz, sua análise relacional teórico-crítico e por fim a apresentação do resultado da pesquisa feita sob dois pontos de vista a produção e a experimentação, gerando os fluxogramas.

Os dois fluxogramas apresentam a estrutura arquitetônica como síntese do resultado da pesquisa gerando tópicos (links) para uma proposta de arquivamento digital de processo de criação.

Considerações finais

A dissertação conclui que os temas estudados nos capítulos referentes ao arquivo, documentos analisados do processo de criação e proposta de arquivamento, gerando os dois fluxogramas como síntese das conectividades dos documentos de processo, estão interligados e em construção permanente. Isto é, a conexão e troca entre eles gera uma proposta de arquivamento de processo cuja intenção é acessibilidade abrangente dos conteúdos e resultados pesquisados.

A proposta de fazer o fluxograma pode ser estendida a outras pesquisas de processo contribuindo para a elaboração do arquivo digital gerando links diversificados. A própria construção dos tópicos estaria em sintonia com o conceito de rede como, por exemplo, a mobilidade e o inacabamento.

A Arquivística encontra na Ciência da Informação parceira para desenvolver um olhar mais aprofundado sobre modo de guarda de documento e seu acesso. Devemos também recorrer a ela quando sugerimos o Arquivo de Processo de Criação, adequando normas já utilizadas às atuais tecnologias que a informática oferece, para o armazenamento amplo e eficiente, gerando um banco de dados para pesquisadores geneticistas.

Apesar das ressalvas que o CONARQ faz a respeito do arquivo digital sobre sua vulnerabilidade, durabilidade e conservação da informação, devido as constantes mudanças de sistemas de softwares e mídias, achamos que, mesmo assim, o arquivo digital é o meio mais adequado para disponibilizar conteúdos sendo o site um espaço virtual da guarda e acesso dessas informações.

A pesquisa não tem como propósito principal o estudo aprofundado de meios arquivísticos em linguagem digital pela amplitude do tema, mas podemos sugerir o portal do Archivo Histórico Nacional de España - pares.mcu.es - comentado no primeiro capítulo da dissertação, como uma referência no modo

como esse portal faz a difusão pela internet dos documentos relacionados ao patrimônio histórico espanhol, onde a informação de todos os de centros arquivísticos do país está disponibilizada em um só lugar, no site. Isso mostra a capacidade do portal em ter uma grande quantidade de informações em um só lugar, no ambiente virtual, o que seria muito difícil o mesmo agrupamento em um lugar físico, demonstrando a enorme capacidade do banco de dados em abrigar informações visuais e textuais.

É um projeto pioneiro, complexo, aberto e dinâmico serve de marco de difusão para outros projetos arquivísticos de natureza pública e privada, apesar do alto custo de investimento para a implantação, compensado no benefício que esse tipo de arquivo trás ao longo do tempo em relação aos tradicionais.

A dissertação propõe o arquivo digital para o acesso aos documentos de processo de criação, disponibilizado em rede da internet, por acharmos ser o melhor meio para oferecer um tráfego livre e gratuito, não somente para o pesquisador, mas também a qualquer cidadão interessado em obter informações dessas pesquisas.

Como comentamos no capítulo três exemplificamos dois sites que possuem conteúdos referentes à gravura artística, e vimos que os mesmos não trazem informações sobre o processo construtor da obra, apenas apresentam dados sobre a gravura acabada e sua catalogação.

O caminho percorrido pelo artista e seus registros oferecem meios para o pesquisador apreender questões relativas ao método e captar mecanismos do pensamento criativo. O geneticista com sua pesquisa disponibilizada trás ao público informações preciosas que muitas vezes se perderiam no atelier ou nem sequer seriam mencionadas por historiadores e críticos de obras de arte.

A divulgação desses documentos e sua interconectividade deve ser de modo abrangente para que outros pesquisadores tenham acesso e também possam disponibilizar suas pesquisas nessa área.

Durante a pesquisa encontramos um dado referente a Oficina Guaianases de Gravura¹² que nos fez pensar sobre direito autoral e o acesso na internet.

Não sabemos ao certo o porquê mas, dos 260 artistas identificados pelo projeto apenas 23 autorizaram a disponibilidade de suas obras no site.

Não questionamos a possibilidade ou não da autorização dos artistas em disponibilizar o material documental pesquisado do seu processo de criação em um arquivo digital com o acesso em internet.

Como exemplificamos acima poucos artistas da Oficina Guaianases autorizaram a aparição de sua gravura no site, e estamos falando apenas de obra finalizada e não de todo o processo criativo e da maneira que é construída a obra.

Terminamos a dissertação com essa questão e com a certeza que estudos mais aprofundados sobre autoria na internet, disponibilidade irrestrita, discussões com artistas e pesquisadores em crítica genética devam ser realizados para tentar encontrar saídas para esse possível problema.

¹² 133 Inf. & Soc.:Est., João Pessoa, v.16, n.2, p.133-137, jul./dez. 2006
Acesso e preservação da “coleção oficina guaianases de gravura”

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ARNHEIN, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1986.
- ARQUIVO NACIONAL, *subsídios para um Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística*, RJ, 2004.
http://www.arquivonacional.gov.br/download/dic_term_arq.pdf
 Acesso: 02/2008
- BECK, Ingrid. *Manual de conservação de documentos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1985. (Publicações Técnicas, 42).
- CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS - CONARQ. *Legislação Arquivística Brasileira*. Diário Oficial da União, 1965-2005.
- _____. *Carta para a Preservação do Patrimônio: Preservar para garantir o acesso*. Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos, 2004.
<http://www.documentoseletronicos.arquivonacional.gov.br/media/publicacoes/cartapreservpatrimarqdigitalconarq2004.pdf>
 Acesso: 02/2008
- DICIONÁRIO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros/Núcleo Regional de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1996.
- FARJADO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Marcio do. *Oficinas: Gravuras*. Rio de Janeiro: Senac Nacional. 1999.
- FONSECA, M. O. K. *Arquivologia e Ciência da Informação*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- FUNARI, P.P.A. *Gestão, preservação e acesso a documentos digitais: patrimônio cultural e diversidade*. In: Congresso Nacional de Arquivologia, Brasília, 2004. *Anais...* Brasília: CNA, 2004.
- GUARALDO, Lais. *A Construção da linguagem gráfica na criação de ilustrações jornalísticas*. Tese de doutorado no programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica, PUCSP, 2007.

_____. *A percepção artística nos cadernos de viagem de Delacroix e Gauguin*. Dissertação de mestrado no programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica, PUCSP, 2000.

GUERRA, Felipe Antonio. *Guia Prático de Gravura*. Lisboa: Estampa, 1996.

GOMBRICH, C.H. *Historia da arte*. São Paulo: Zahar, 1981.

HOCKNEY, David. *Conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac&Naif, 2001.

JARDIM, Jose M. *O conceito e a prática da gestão de documentos*. Acervo: Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 35-42, 1987.

_____. *Portal Eletrônico no Brasil: o Portal Rede Governo*. Arquivística.net – 35 www.arquivistica.net, Rio de Janeiro, v.3, n.1, p.28-37, jan./jun.2007.

link <http://www.arquivistica.net/ojs/viewarticle.php?id=130&layout=abstract>
Acesso 05/2009.

_____. Entrevista de Julio César Cardoso para a Arquivística.net, Rio de Janeiro, v.2, n.1, p.7-21, jan/jun. 2006.

Link: <http://www.arquivistica.net/ojs/viewarticle.php?id=71&layout=abstract>
Acesso 11/2008

JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. *Técnicas de Gravura Artística*. Lisboa: Horizonte, 2000.

LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Ed.UNICAMP,1991.

KATZ, Renina. *Entrevista*. Portal SESC Revista E, n.90-nov 2004-.

http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=200&Artigo_ID=3096&IDCategoria=3330&reftype=2
Acesso 12/2008

_____. *Entrevista por Radha Abramo*. Instituto de Estudos Avançados-USP, nº 34 – 16 a 30 de novembro de 2003.

<http://www.iea.usp.br/iea/boletim/contato34.html>
Acesso: 07/2008

_____. *Gravuras: doação da artista ao Museu Nacional de Belas Artes*. Caixa Econômica Federal: RJ, SP e DF, 2007-2008.

LEITE, Reginaldo da Rocha. *O Uso da Gravura de Temática Religiosa na Formação do Artista na Academia Imperial das Belas Artes*. In: 19&20 - A

revista eletrônica de DezenoveVinte. Volume I, n. 2, agosto de 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20>. Acesso em 02/2009

LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MANOVICH, Lev. *Banco de dados como gênero das novas mídias - As formulações de Lev Manovich*. Revista Galáxia n. 03, 2002.

MARINHO, Claudia Texeira. *O espaço de criação: a comunicação do artista com a cidade*. Dissertação de mestrado no programa da pós-graduação em Comunicação e Semiótica, PUCSP, 2004.

MARTINS, Itajahy. *Gravura Arte e Técnica*. São Paulo: Laserprint e Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MENEZES, Paulo. *A Trama das Imagens*. São Paulo: EDUSP, 1997.

OSTROWER, Fayga. *Acaso e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

_____. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

_____. *Criatividade e processos de criação*. São Paulo: Vozes, 1978

PEDROSA, Sebastião Gomes. *Os polímeros acrílicos como substituto de materiais tóxicos na gravura em metal*. cadernos de [gravura] – no 1. _CPGravura – IA / Unicamp maio 2003 . http://www.iar.unicamp.br/cpgravura/cadernosdegravura/downloads/GRAVURA_1_maio_2003_parte_1.pdf Acesso 07/2008

PEIRCE, C.S. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *Semiótica*. São Paulo: Perspectica, 1990.

REA, Silvana. *Transformatividade: Renina Katz, Carlos Farjado, Flavia Ribeiro... aproximação entra as artes plásticas e a psicanálise*. Dissertação de mestrado no programa de pós-graduação em psicologia, USP, 1998.

RODRIGUES, Georgete M., MARQUES, Angélica C. *A inserção da Arquivística nos cursos de pós-graduação stricto sensu no Brasil*. Revista Brasileira de Pos- Graduação, R.B.P.G, v.2, n.3, p. 75-92, mar.2005.

http://www2.capes.gov.br/rbpg/images/stories/downloads/RBPG/vol.2_3_mar2005_75_92_insercao_arquivistica_cursos_posgraduacao_strictosensu.pdf
Acesso: 05/2008

SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

_____. *Critica genética-uma introdução*. São Paulo: Educ, 1992.

_____. *Critica genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008; edição revisada.

_____. *Uma criação em processo – Ignácio de Loyola Brandão e Não veras pais nenhum*. Tese de doutorado - Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 1990.

_____. *Os arquivos da criação - Letras, artes e ciência*. In: SEMINARIO ARQUIVOS DE CRIACAO DO COLOQUIO CIENCIA, NATUREZA E SOCIEDADE , realizado no Instituto de Estudos Avançados (IEA/USP) de 2 a 5 de setembro de 1997.

_____. *Cadernos de Daniel Senise: um canteiro de obras*. ARS (USP), São Paulo, v. 2, p. 89-107, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *A Percepção – uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.

_____. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *O que é semiótica*. São Paulo: Cortez, 1992.

_____. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus: 2005.

SANTTOS, Márcia. *A gravura como expressão plástica: um estudo da aplicabilidade do acetato como suporte de gravura em côncavo*.

cadernos de [gravura] – no 1. _CPGravura – IA / Unicamp maio 2003 .

http://www.iar.unicamp.br/cpgravura/cadernosdegravura/downloads/GRAVURA_1_maio_2003_parte_1.pdf

Acesso 07/2008

SENNETT, Richard. *O artífice*. São Paulo: Ed Record, 2009.

SILVA, A. M.; RIBEIRO, F.; RAMOS, J.; REAL, M. L. Arquivística. *Teoria e prática de uma ciência da informação*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

TAKAI, K.Osvaldo; ITALIANO, C.Isabel; FERREIRA, E. João. *Introdução a banco de dados*. São Paulo: DCC-IME-USP, 2005.

TAVORA, M. Luiza Luz. *A gravura no Liceu de Artes e Ofícios - RJ: tensão entre métier e meio expressivo*. In: 16º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIACAO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLASTICAS (ANPAP). Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis.

<http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/039.pdf>

Acesso: 10/2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Renina Katz*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo-EDUSP, 1997.

VENEROSO, M.do Carmo de Freitas. *Um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia*. In: 16º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIACAO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLASTICAS (ANPAP). Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis.

<http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/153.pdf>

Acesso: 10/2008

WEBER, Hartmut. *Preservação de acervos arquivísticos e materiais raros de bibliotecas*. In: A informação: tendências para o novo milênio. Brasília: IBICT, 1999.

Documento audiovisual

Atelier Ymagos. Feito pela própria Glatt&Ymagos. São Paulo, 1988.

O lirismo de Renina Katz. Projeto Arte Escola. São Paulo, 2006.

NOTAS

Créditos das figuras:

Regiane Caire: 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 2.16, 2.17, 2.18, 2.19, 2.20, 3.2

Vídeo da Glatt de 1988: 3.1, 3.3, 3.4, 3.9, 3.17

Vídeo *O Lirismo de Renina Katz*: 2.12, 2.15, 3.5, 3.10, 3.11, 3.18, 3.19

Livro *Renina Katz* da USP: 2.9, 3.13, 3.14, 3.15, 3.16, 3.20, 3.21, 3.22, 3.23, 3.24, 3.5, 3.26, 3.27, 3.28, 3.29, 3.30, 3.31

Catálogo da Exposição Renina Katz 2008: 2.6, 3.6, 3.7

Site da Glatt: 3.8, 3.12, 3.32, 3.33

Banco de Imagens: 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.7, 2.8, 2.10, 2.11, 2.13, 2.14

ANEXO

LISTA DOS NOMES DOS ARTISTA DA GLATT&YMAGOS

1-	A.Cicles	41-	Benaim	81-	Conillo
2-	Adele Balanz	42-	Benhart	82-	Cris Rocha
3-	Adriana Banfi	43-	Bernardo Bretz	83-	Crischaefer
4-	Adriana garibaldi	44-	Bernado Cid	84-	Cristina Kuchn
5-	Agi Strauss	45-	Bernardo	85-	Cristina Parizoto
6-	Aldecir		Kansnianski	86-	Cyriaco
7-	Aldemir Martins	46-	Elaine Mitchel	87-	Dalton
8-	Aldina Witcoske	47-	Bonomo	88-	Dan Costa
9-	Alexsandro Reis	48-	Bracher	89-	Darcy Penteadó
10-	Alfredo Volpi	49-	Branca Coutino	90-	Darel
11-	Alice Macedo	50-	Brás Dias	91-	Daro
12-	Aluisio Zaluar	51-	Brian Kelly	92-	David Faber USA
13-	Amarante	52-	Burle Marx	93-	De Lima Medeiros
14-	Amélia Toledo	53-	Bussab	94-	De Vespucci
15-	Ana	54-	C. Penedo	95-	Debret e Rugentas
16-	Ana Alegria	55-	Calabrone	96-	Denise Kowalski
17-	Ana Caiuby	56-	Caribe	97-	Denise Roitiman
18-	Ana Dorsa	57-	Carla Petrini	98-	Diane L. Joyal
19-	Ana Goldeberg	58-	Carlos castilho	99-	E. Etzel
20-	Ana K.el Barrat	59-	Carlos Furtado	100-	E. Zimmermann
21-	Ana Kass	60-	Carlos leão	101-	Eber de Góis
22-	Andréas	61-	Carlos Takaoca	102-	Edison L. Kozmiski
23-	Anelise	62-	Carmem Gutierz	103-	Edit Neves
24-	Ângela Maino	63-	Cecília Suzuki	104-	Eduardo Lima
25-	AnisioAntonio	64-	Cecilia Torres	105-	Eduardo Verenguel
	Góes	65-	Celina	106-	Eliana merlino
26-	Antonio Carlos	66-	Celso Leonel Gomes	107-	Elisabeth Cortella
27-	Antonio H. Amaral	67-	César de Almeida	108-	Elisabeth Turikieniez
28-	Antonio Katsumi	68-	Cezira Carpanezzio	109-	Elon Brasil
29-	Antonio Marx	69-	Chico ferreira	110-	Elso Arruda
30-	Antonio Peticov	70-	Chrissie Travides USA	111-	Elvio Santiago
31-	Antonio Potero	71-	Christiane Grigoletto	112-	Ema Cury
32-	Antunes	72-	Christina Gorham	113-	Emanuel Araújo
33-	Arthur Luiz Piza	73-	Christina Parissi	114-	Eva neves
34-	Astrid	74-	Cícero dias	115-	Evandro Carlos Jardim
35-	Babinsk	75-	Cisa Sanches	116-	Fabio F. Garana
36-	Balestra	76-	Ciro Cozzolino	117-	Fabio Moreira Leite
37-	Baraveli	77-	Claude Louriou	118-	Fang
38-	Bárbara Xavier	78-	Cláudio Tozzi	119-	Fayga Ostrower
39-	Bárbara Xumaia	79-	Clovis Franca	120-	Feres Khoury
40-	Beate Hadapp	80-	Concessa Colaco	121-	Fernando Jingue

- 122-Fernando lemos
123-Fernando Coriozzola
124-Ferreira Junior
125-Fiamminghi
126-Flavio Freitas
127-Flavio Império
128-Favio Meireles
129-Floreal
130-Floriano Teixeira
131-Francisco Resende
132-Fukusa
133-Gabriel Robert
134-Geraldo Pinto
135-Gershon Knispel
136-Gheno
137-Gilberto Savador
138-Gilda Azevedo
139-Gise
140-Glauco Capozzoli
141-Glauco Pinto Moraes
142-Glauco Rodrigues
143-Glenio Biachetti
144-Granato
145-Graziela
146-Gretta
147-Grupo Venezuela
148-Guayassamin QUE
149-Guilerme de Faria
150-Guilerme Vergara
151-Gustavo Rosa
152-Guto Lacaz
153-Guyer Salles
154-Hassan Hassouba
155-Hebe
156-Hector
157-Helenos
158-Heli Alves
159-Helio Cabral
160-Henry Vitor
161-Herton Roitman
162-Iglesias
163-Ilda Ferreira
164-Ilde Maksoud
165-Inacio Rodrigues
166-Inima de Paula
167-Inos Corradin
168-Itaci
169-Ivan
170-J.C.Canato
171-Jalul Bahher
172-Jayme Zapata
173-Jeane Gatai
174-Jenner
175-Jenny Barroso
176-Jim Westgard USA
177-Joao Calixto
178-John Graz
179-Jonas Federman
180-Jordao Machado
181-Jorge Duporte
182-Josael de Oliveira
183-Jose Alfredo
184-Jose Lira
185- Jose Osvaldo
186-Jose R. Hofling
187-Joao Rossi
188-Juarez machado
189-Juarez magno
190-Julia Ninio
191-Jussara Age
192-Jucara
193-Kang Dôo
194-Keiko Tokunaga Koga
195-Kenichi Hirota
196-Kim
197-Kubo
198-Laert Orui
199-Lafraia
200-Lando
201-Leda Catunda
202-Leila Bivar
203-Leila Matoso
204-Lena david
205-Leonilson
206-Lev
207-Liah
208-Ligia Lages
209-Liliam Bomeny
210-Lina Yara
211-Livio Abramo
212-Lizar
213-Lizarraga
214-Lobianco
215-Luca Penacchi
216-Lucia Buccini
217-Lucia Rosa
218-Lucio Kume
219-Luis Figuerero
220-Luis Teles
221-Luise Weiss
222-Luiz Gasparetto
223-Luiz Aquila
224-Luiz Barth
225-Luli Hunt
226-Lygia Eluf
227-Lyria Palombini
228-Mabe
229-Mara martins
230-Mara Schimpf
231-Marcelo Nistche
232-Marcia de carvalho
233-Marcia Franco
234-Marcia Hundt
235-Marcia laura
236-Marcia novaes
237-Marcio Cantarelli
238-Marcio Schiaz
239-Marco Mariutti
240-Marco Rossi
241-Marcos Duprat
242-Marcos L. Machado
243-De melo
244-Magareth
245-Maria Bonomi
246-Maria Elisa
247-Maria Lucia Lisboa
248-Maria Luiza Beer
249-Marilia Kranz
250-Marilia Rodrigues
251-Mario Gruber
252-Marlene Hori
253-Marques de As
254-Marta Oliveira
255-Martha Andriewiski
256-Massumi
257-Maty Vitart
258-Mauricia Gandara
259-Mauricio N. Lima
260-Mauricio Stefanowiski
261-Mauro Andriole
262-Mauro Prado

- 263-Maximo Lamalfa
264-Michinori Inagaki
265-Milton Dacosta
266-Miriam Santiago
267-Miti
268-Nadja Naila
269-Naji Ayoub
270-Nardim
271-Nelson Godoy
272-Nina
273-Norbeto Stori
273-Norival Figueiredo
274-Okamoto
275-Olimpia Couto
276-Omar Guedes
277-Ortega
278-Oscar
279-Osni
280-Otavio Araújo
281-Otavio Pereira
282-Otoni Gali Rosa
283-Palladini
284-Patricia Furlong
285-Paula Almazara
286-Paulo Amaral
287-Paulo Calazans
288-Paulo Caruzo
289-Paulo Gruber
290-Paulo Sayeg
291-Pedro Guedes
292-Percy Deane
293-Pietrina
294-Regiane Cayre
295-Regine Montinegro
296-Renina Katz
297-Ricardo Amadeo
298-Ricardo Blauth
299-Ricardo Giordano
300-Roberio Nascimento
301-Robert Bornheutter
302-Roberto Camasmie
303-Roberto Chojniak
304-Roberto Micoli
305-Roberto Moschini ITA
306-Roberto Rossi
307-Roberto Silva
308-Rocha J.C.
309-Rogeria Mattos
310-Rosa Yague
311-Rosali Plents
312-Rosane
313-Rosemari Fries
314-Rosini Perez
315-Rosy Carrao
316-Rubem Matuck
317-Rubem Valentin
318-Rubens Guerchman
319-Rubens Ianelli
320-Samuel Spigel
321-Sanatan
322-Sandra Szasz
323-Sara Goldman Belz
324-Saverio castellano
325-Scliar
326-Segall
327-Selma Daffre
328-Sergio Alcanfor
329-Sergio de Moraes
330-Sergio Fanelli
331-Sergio lopes
332-Sergio Matta
333-Sergio Romagnolo
334-Siegbert Franklin
335-Sildo Oliveira
336-Silvio Oppenhein
337-Siron Franco
338-Sonia Ebling
339-Sonia Longo
340-Sonia von Brusky
341-Sophia tassinari
342-Stephan
343-Suzana Rodrigues
344-Swami Antar Rohit
345-Tai
346-Takashi
347-Tereza Guedes
348-Tereza paiva
349-Thereza Miranda
350-Thomaz Ianelli
351-Tieko
352-Tito de Alencastro
353-Tomie Ohtake
354-Ubirajara Ribeiro
355-Valdir sarubi
356-Valmy R. Moraes
357-Vandeleri Zalochi
358-Vera ferro
359-Vera Lamacchia
360-Vera Salamanca
361-Wakabayashi
362-Waldomiro de Deus
363-Walmir Teixeira
364-Wlater Lewy
365-Wladir
366-Wladislaw
367-Wylma Sedys
368-Yves M.Duc
369-Zanotti
370-Zaragoza
371-Zeca Nazaré
372-Zelio
373-Ze R. Barreto
374-Zoravia Bethiol

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)