

FICHA DE EXPECTATIVA DE RESPOSTA DA PROVA ESCRITA

| CONCURSO | |
|-----------------------|----------------------------------|
| Edital: | 059/2023 (16/05/2023) |
| Carreira: | PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR |
| Unidade Acadêmica: | CCHLA - DEPARTAMENTO DE ARTES |
| Área de Conhecimento: | ARTES / ARTES VISUAIS / GRÁFICA |

| CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO PARA TODAS AS QUESTÕES DISCURSIVAS |
|-----------------------------------------------------------------------------|
| Clareza e propriedade no uso da linguagem |
| Coerência e coesão textual |
| Domínio dos conteúdos, evidenciando a compreensão dos temas objeto da prova |
| Domínio e precisão no uso de conceitos |
| Coerência no desenvolvimento das ideias e capacidade argumentativa |

Questão 1: Valor (0,00 a 6,00)

Discorra sobre: gráfica, gravura, matriz e estampa. Considere as especificidades de cada um dos meios de gravura, enfatizando as semelhanças e/ou diferenças entre eles no processo de construção da imagem. Trate dos seguintes pontos, completando por outro(s) que julgar importante(s):

- a construção da luz na imagem impressa, através das relações entre processos de gravação e impressão, considerando os distintos tipos de suporte ou matriz;
- gesto, uso de ferramentas/instrumentos de trabalho e corte na gravação das matrizes e sua tradução na imagem impressa;
- formas de construir a imagem por permeação e pelo modo planar na pedra; os métodos fotográficos, as retículas e suas possibilidades imagéticas; planaridade, sobreposições, opacidades e transparências; e
- a cor na gravura; os processos de produção da imagem a cores, enfatizando as relações entre princípios construtivos da matriz, formas de impressão e possibilidades de linguagem.

Resposta Esperada:

Observações preliminares:

- A expectativa de resposta apresenta, de forma abrangente, os pontos que poderão ser explorados pelos candidatos. Assim, apresenta um campo dentro do qual se espera que o candidato elabore sua resposta, a fim de demonstrar o conhecimento necessário que este concurso exige.
- As citações e referências indicadas na presente expectativa de resposta constam como exemplos de apoio à argumentação, não sendo obrigatórias. Ou seja, o candidato poderá trazer e se apoiar em outras citações e referências, desde que pertinentes e corretamente empregadas.
- O candidato pode apoiar seus argumentos referindo-se a manifestações artísticas e/ou gráficas ao longo da história.

Em sua resposta, o candidato deve ser capaz de formular com clareza um texto sobre a natureza da construção da imagem impressa, que se produz em um primeiro momento na gravação da matriz e, no segundo momento, na impressão dessa matriz gravada.

Conforme o artigo de Marco Buti, "A Gravação como processo de pensamento", publicado na Revista USP - São Paulo, número 29, em maio de 1999, podemos considerar que:

"A elaboração de uma gravura, como de qualquer obra de arte, é acompanhada de uma intensa atividade mental. À manifestação no plano material corresponde uma rede de associações, influências, memórias, anseios, conhecimentos, reflexões, que justamente ao realizar-se atinge a máxima concentração e exigência: torna-se forma. É um processo vivo, cuja consequência mais digna é a própria obra."

Neste sentido, é esperado que o candidato trate das complexas relações entre matriz e estampa, relacionando aspectos técnicos, poéticos e de linguagem, considerando a rede de relações presentes nestes processos, conforme posto no artigo de Marco Buti:

"O próprio artista, enquanto grava a matriz, não tem certeza do resultado. É essa a grande dificuldade na prática da gravura, e não a inversão da imagem: a ação exercida sobre a matriz só terá sua plena consequência no ato da impressão, portanto, numa materialidade totalmente distinta, constituída pela soma da tinta com o papel."

Espera-se, assim, que o candidato, ao longo de sua resposta, saiba articular os pontos indicados na questão, como o emprego dos materiais e ferramentas ao longo do processo de trabalho, bem como a elaboração e construção de elementos fundamentais na obra gráfica, como a luz e a cor, de acordo com os distintos meios.

Neste sentido, o candidato deve ser capaz de apontar os diferentes tipos de processos históricos de gravação e impressão, e suas características principais, considerando os princípios de gravação e impressão: i) Pelo corte: processos de impressão em relevo (xilogravura e outros processo correlatos) e encavo (gravura em metal e processos correlatos); ii) Por processos planográficos: litografia e processos correlatos; iii) Por processos de permeabilidade: serigrafia, estêncil e correlatos. Por outro lado, o candidato também deve considerar e abordar a relação destes meios com os desdobramentos técnicos e tecnológicos da produção da imagem impressa, que leva a novas formas de construção de matrizes com o emprego de recursos de natureza fotográfica e digital.

Portanto, ao longo de sua resposta, de acordo com estes pontos, o candidato deve descrever e fazer uma reflexão sobre as possibilidades de produção de imagens, considerando as relações entre matriz e estampa, abordando especificamente os principais processos de construção da luz, as relações entre gesto e corte, os processos planares e por permeabilidade, bem como as formas de construção da policromia.

No desenvolvimento de sua resposta, deve referir-se aos seguintes meios:

1) GRAVURA EM RELEVO

Segundo Orlando da Costa Ferreira em seu livro "Imagem e Letras: Introdução à Bibliologia Brasileira", editado em São Paulo pela Edusp, em 1994, pode-se definir a gravura como:

"A arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagens, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes. Deve para isso a placa ou prancha deste material ser trabalhada de modo a somente transmitir ao papel (que é o suporte de reprodução mais geralmente empregado), por meio de tinta (o elemento "revelador"), e numa operação de transferência efetuada mediante pressão, parte das linhas e/ou zonas que estruturam a forma desejada"

Associando-se este entendimento àquele proposto por Marco Buti, espera-se que o candidato seja capaz de abarcar a complexidade de relações destes processos ao tratar dos meios gráficos, como a gravura em relevo.

Assim, o candidato deverá abordar em sua resposta os seguintes pontos referentes à gravura em relevo:

- a preparação e uso de distintas matrizes, como madeira de tábua e de fio; derivados industriais feitos de madeira, como MDF e compensados; materiais industriais, como linóleo e lençóis de borracha. A implicação da escolha destes materiais para gravar, considerando questões como dureza, resistência, direção e ordenamento dos veios da madeira. Os procedimentos de preparação de matrizes de madeira e derivados industriais, como o lixamento e tratamento de imagens com óleo, goma laca ou verniz. Os reflexos destas escolhas do tipo de material escolhido para gravar e sua preparação na imagem impressa, considerando questões como a cobertura e regularidade da área entintada e texturas.

- o princípio do processo de gravação e impressão em relevo pelo corte, de entalhe de áreas que não receberão a carga de tinta na impressão em oposição a outras áreas em relevo – não gravadas – que receberão a carga de tinta. A descrição das ferramentas que compõem o instrumental básico da xilogravura de fio: facas, formões e goivas, assim como os procedimentos para afiar as ferramentas. Discorrer sobre as características de cada uma destas ferramentas, seus potenciais usos na gravação e as características das marcas que produzem nas matrizes. Discorrer sobre os processos de gravação na madeira de fio, considerando o uso de distintos tipos de madeiras, mais duras ou mais macias, de fios mais longos ou mais curtos, de grã direita ou enviesada e a dinâmica de construção pelo corte em madeiras de fio de natureza distintas, levando em conta o corte a favor ou contrário ao sentido dos veios da madeira. Discorrer sobre a construção da imagem pelo corte empregando materiais industriais como MDF, compensados, linóleo e lençóis de borracha. Discorrer sobre os processos de gravação na madeira de topo e o emprego do buril, abordando os diferentes tipos de buril e os cortes que proporcionam e como afiar estas ferramentas.

- os processos e principais ferramentas de impressão na gravura em relevo: as tintas, suas características de viscosidade, pigmentação e aderência, considerando as diferenças entre as tintas à base de óleo oriundas da prática da gravura na Europa e as tintas à base d'água, oriundas das práticas de gravura na China e no Japão. Os papéis e as características de gramatura, textura, absorção e cor, considerando os principais tipos de papel, a saber: de celulose, de algodão – oriundos das práticas de gravura na Europa – e de outras fibras vegetais, como kozo e gampi, oriundos das práticas de gravura na China e no Japão. Os instrumentos e seus usos para a aplicação de tinta na matriz, como rolos de couro ou borracha, oriundos das práticas de gravura na Europa, e as escovas e pincéis, oriundos das práticas de gravura na China e no Japão. As formas de impressão manual com o uso de colheres ou do Bahrain e as formas de impressão com a utilização de prensas, sendo capaz de abordar o uso de prensas com cilindro e prensas planas.

O candidato deverá ser capaz de desenvolver argumentos em sua resposta, a fim de estabelecer relações entre estes vários aspectos e processos de gravação e impressão em relevo, enfatizando a construção da luz e sua relação com o corte e gesto, abarcando os processos de gravação e impressão, a partir dos seguintes pontos:

- A GRAVURA EM RELEVO LINEAR, construída a partir do entalhe de todas as áreas no entorno das linhas, ou então de linhas abertas na superfície deixada em relevo, que podem variar de espessura e direção. Como exemplo de manifestações gráficas e artísticas apontamos a ocorrência deste tipo de imagem historicamente: nas gravuras da Europa do século XIV (os incunáveis xilográficos); na gravura moderna; nas manifestações da gravura de cordel e seus desdobramentos no Brasil do século XX.

- A GRAVURA EM RELEVO CONSTRUÍDA EM TRAMAS DE LINHAS PARALELAS OU CRUZADAS, em que se alternam áreas entalhadas e áreas de superfícies, emulando hachuras e construindo imagens em que a variação destas tramas gravadas se manifesta na impressão em áreas de modulações e variações de luz, propondo volumes e relevos. Encontra-se a ocorrência destas imagens, por exemplo, na gravura da Europa entre o fim do século XV e o início do século XVI, e sua relação com o desenho e a pintura do Renascimento assim como na gravura de topo com a construção de cinzas e o emprego do buril e a presença da gravura de topo em manifestações artísticas a partir do século XIX.

- A COR NA GRAVURA EM RELEVO:

O candidato deverá saber abordar, ao longo de sua resposta, o uso da cor na gravura em relevo enquanto linguagem, nas relações de sobreposição e justaposição de áreas de cores transparentes ou opacas, bem como saber abordar esta manifestação de linguagem em obras de artistas em distintos momentos históricos.

Espera-se, portanto, que sejam abordados os principais processos de realização de imagem a cores na gravura em relevo, a saber: a entintagem múltipla da matriz, a construção de impressão a cores empregando mais de uma matriz e o processo subtrativo (matriz perdida). Neste sentido, o candidato deverá demonstrar conhecimento sobre como fazer um projeto para a imagem policromática abarcando o registro, transferência de imagem, gravação e impressão. Como exemplo de manifestações históricas da gravura colorida, encontra-se a gravura a cores cores no Japão (mais especificamente o Ukiyo-e) e na Europa, abarcando a gravura em relevo colorida no renascimento e na modernidade, manifesta por exemplo no expressionismo alemão, na arte abstrata e na gravura moderna brasileira.

No que se refere aos materiais e processos, deverá saber apontar: os principais tipos de papel, considerando aspectos como cor, qualidade da fibra e gramatura; as tintas, aglutinantes, diluentes e modificadores; os instrumentos e procedimentos de entintagem; as diferentes possibilidades de matrizes; os materiais e maneiras para se fazer o registro; as possibilidades de impressão manual e com o uso de prensas. Deverá ser capaz de discorrer sobre como estas escolhas estão inter-relacionadas no processo de construção da gravura em relevo a cores.

2) A GRAVURA EM ENCAVO, CALCOGRAVURA OU GRAVURA EM METAL

O candidato deve ser capaz de desenvolver um texto em que trata dos fundamentos da gravação e impressão em encavo, sabendo associar os princípios técnicos a possibilidades de invenção, construção e expressão.

De acordo ainda com o artigo de Marco Buti, "A gravação como processo de pensamento", podemos considerar que:

“Esse processo, englobando a prática da gravura e manifestando-se por seu intermédio, cria uma distinção qualitativa no uso dessa tecnologia. A técnica torna-se um canal de comunicação da mente com a matéria; é elemento ativo de uma rede de associações culturais, sociais, econômicas, formais, históricas, afetivas, desenvolvendo-se em muitos níveis, mas sem fraturas. De agora em diante, não há mais exclusivamente técnica, como fazer material, mas também poesia, fazer intelectual!”

Desta forma, a técnica precisa ser entendida como conhecimento que é posto em movimento na realização de um trabalho artístico, de modo que questões como forma, luz, materialidade e gestualidade se organizam em rede na produção de imagens constituídas nas relações entre matriz e estampa, no escopo de possibilidades da gravura em encavo. Neste sentido, o candidato deve tratar das seguintes questões:

- CONSIDERAR O ASPECTO FUNDAMENTAL QUE CONSTITUI A GRAVURA EM ENCAVO, a saber: a construção de incisões que, em oposição à superfície da placa, irão reter a tinta quando impressas, sendo que a superfície da placa será limpa, de modo que as áreas mais luminosas da imagem impressa correspondem à superfície do metal e as áreas que trazem a carga de tinta são aquelas gravadas, que variam de intensidade em relação à materialidade da gravação, como profundidade e largura e existência ou não de ‘rebarbas’ – acúmulo de material afastado na borda das incisões.

De acordo com Orlando da Costa Ferreira, em oposição à gravura em relevo, a gravura em encavo consiste em “quase exatamente o inverso do primeiro: a partição dos brancos é representada pela superfície deixada intacta na matriz, e a que há de ser ‘revelada’ pela pressão é a escavada na placa, onde se cria uma rede de sulcos mais ou menos profundos(...)”.

O candidato deverá, neste âmbito, ser capaz de abordar os fundamentos da gravura em encavo, abarcando as relações que se estabelecem entre matriz e estampa (gravação e impressão), e neste sentido tratar dos seguintes processos de trabalho:

- PROCESSOS DE PREPARAÇÃO DAS MATRIZES E SUA RELAÇÃO COM A IMPRESSÃO:

Considerar a possibilidade de emprego de diferentes tipos de metal e como esta escolha tem implicações em todo processo de gravação e impressão. Tratar das formas de preparação da matriz, do chanfro de suas bordas e do polimento da superfície e como as eventuais marcas do chanfro se manifestam na impressão. Da preparação da superfície, em como o polimento ou o não polimento da placa de metal acarretam diferentes qualidades de superfície na impressão, considerando a luminosidade, textura e marcas acidentais.

- PROCESSO DE GRAVAÇÃO E SUA RELAÇÃO COM A IMPRESSÃO:

Ponta-seca:

Discorrer sobre como a gravação com a ponta-seca produz marcas e sinais na matriz, como corresponde ao gesto e à força empregada para efetuar o processo de afastar o metal e produzir incisões e “rebarbas” – o excesso de metal afastado que permanece na borda das incisões. Considerar as diferenças das marcas em relação a diferentes tipos de pontas empregadas na gravação. Como as incisões e as rebarbas produzidas pela gravação com a ponta-seca acarretam na imagem impressa distintos sinais, como pontos, linhas e hachuras que variam de acordo com a força empregada na gravação. Buril:

Tratar da construção de corte em encavo e a consequente construção de sinais que, impressos, contrastam com as áreas de superfície do metal, apontando os principais tipos de buril. Saber tratar de manifestações históricas em que esta relação espelhada e dialógica de incisões e superfícies se traduzem na construção de luzes, designando relevos, volumes, distâncias, espaços e que está profundamente vinculado à origem e às primeiras manifestações da gravura em metal.

Água-forte:

Tratar dos processo de gravação indireto ou químico da água-forte e descrever suas etapas: a necessidade de limpar a placa, desengordurando e desoxidando; a aplicação do verniz; o desenho removendo o verniz e como este desenho se produz com o uso de diferentes pontas; qual a característica, qualidade do desenho com a ponta retirando o verniz, as possibilidades que se abrem como gestualidade, fluidez, construção de pontos, linhas e hachuras; considerar suas limitações e sua estrutura, em que as áreas desenhadas se opõem às não desenhadas na construção das linhas e tramas, de modo que sempre haja intervalos entre as partes expostas no desenho e áreas protegidas pelo verniz. Abordar os diferentes tipos de verniz como o verniz duro ou bola, verniz líquido ou a pincel, verniz mole, formas de aplicação, assim como suas características principais, maneiras de aplicar na matriz de metal e de desenhar e os resultados que pode proporcionar de desenho. Saber tratar da gravação por corrosão ou química, em que a placa envernizada é submersa em um mordente, a saber, material corrosivo – ácido ou sal – e a relação entre tempo de gravação e profundidade das linhas. Apontar os principais sais e ácidos empregados. Considerar que a profundidade dos pontos ou linhas gravados implicam na maior carga de tinta que podem reter na impressão, implicando em linhas e pontos impressos com intensidades correspondentes à gravação. Saber considerar que o processo de gravação consiste na relação entre estes processos de desenho sobre o verniz e gravação em submersão em substância corrosiva. Considerar, por fim, que a relação destes processos produz a imagem gravada na matriz e que quando impressa acarretará em uma imagem que traduz a profundidade e extensão das incisões em pontos, linhas e hachuras que constituem o desenho, o caráter luminoso e gráfico da imagem. Entre as manifestações históricas em que se encontra presente o uso desta técnica, encontra-se sua presença nos ateliês de gravadores/pintores dos séculos XVII e XVIII na Europa, assim como na gravura moderna e contemporânea.

Processos puntiformes de incisão na gravura em encavo, calcogravura ou gravura em metal:

Roleta e maneira negra:

Saber tratar do uso de ferramentas que produzem seções ou massas de pontos que, quando impressas, designam áreas negras ou cinzas, de acordo com a ferramenta, a profundidade da incisão e as rebarbas que levantam. Tratar do uso de ferramentas de polimento parcial, como o raspador e brunidor que, quando empregadas para o polimento parcial de áreas gravadas com ferramentas de incisão puntiformes, produzem áreas de luz, permitindo a construção de passagens tonais sutis do negro ao branco. Saber tratar destas relações entre incisão na estampa e impressão na matriz, enquanto manifestações específicas de construção de luzes, de passagens de claro-escuro e construção de relevos, volumes, texturas, luzes na paisagem, retratos e imagens de outras naturezas. Temos, como exemplo, as maneiras negras de interpretação feitas a partir de desenhos e/ou pinturas na Europa do século XVII e as novas formas de emprego destes processos na modernidade e na arte contemporânea.

Água-tinta:

Saber tratar dos processos de gravação da água-tinta, da aplicação do grão de breu ou outro tipo de grão, da construção da imagem por sucessivos tempos de gravação que acarretam gravações correspondentes de diversas profundidades e que se traduzem em gradações tonais na impressão. Saber tratar dos materiais que podem ser empregados para vedar parcialmente a matriz, deixando-a parcialmente exposta à gravação. Saber tratar, assim, das relações entre gravação e impressão e, matriz e estampa, incisão e luz. Saber apontar momentos significativos da obra de artistas que empregaram a água-tinta na construção de obras em que se explora a construção de manchas e luminosidade. Pode-se exemplificar sua presença na arte em obras gráficas a partir do século XIX e ao longo da modernidade e contemporaneidade.

Fotogravura:

O candidato deverá demonstrar conhecimento sobre os principais processos de fotogravura e apontar manifestações históricas. Neste sentido deverá saber abordar os processos empregando emulsões e filmes fotossensíveis, bem como de transferência de toner com solventes, calor ou tinta litográfica.

A cor na gravura em metal:

O candidato deverá saber abordar, ao longo de sua resposta, o uso da cor na gravura em metal enquanto linguagem, nas relações de sobreposição e justaposição de áreas de cores transparentes ou opacas, bem como apontar esta manifestação de linguagem em obras de artistas, em distintos momentos históricos.

Espera-se, portanto, que sejam abordados os principais processos de realização de imagem a cores na gravura em metal, a saber: a entintagem múltipla da matriz; o emprego de diversas matrizes, assim como a combinação destes processos.

Neste sentido, deverá demonstrar conhecimento sobre como fazer um projeto para a imagem policromática abarcando o registro, transferência de imagem, gravação e impressão. Deverá saber situar os materiais e procedimentos, associando-os a processos históricos da gravura colorida. Podemos tomar como exemplo de manifestações históricas empregando a cor na gravura em encavo as experiências e desdobramentos de novas perspectivas técnicas e de linguagem, como no Atelier 17 e suas pesquisas de processos de entintagem múltipla da matriz empregando variações de viscosidade das tintas e sua relação com a gravura abstrata; a gravura moderna no Brasil e a experiência da gravura a cores no ateliê do MAM-RJ.

No que se refere aos materiais e processos, deverá saber apontar: os principais tipos de papel, considerando aspectos como cor, qualidade da fibra e gramatura; outros suportes para impressão, como os tecidos; as tintas, aglutinantes, diluentes e modificadores; os instrumentos e procedimentos de entintagem; as diferentes possibilidades de matrizes; os materiais e maneiras para se fazer o registro; as possibilidades de impressão e com o uso de prensas. Deverá ser capaz de discorrer sobre como estas escolhas estão inter-relacionadas no processo de construção da gravura em metal a cores.

3) LITOGRAFIA

O candidato deverá saber tratar dos fundamentos da gravura planar na litografia, ou seja, da repulsão mútua da gordura e da água. Neste sentido, o candidato deverá demonstrar compreensão do encadeamento dos processos de granitagem da pedra, do desenho, da acidulação/fixação da imagem e sua impressão, na construção de áreas de retenção de gordura (do material de desenho à tinta de impressão) e de áreas de retenção de água e repulsão de gordura, que implicam nas áreas de não retenção de tinta na impressão. Este conhecimento dos princípios técnicos da realização da imagem na litografia deverá estar articulado ao seu entendimento enquanto linguagem, abarcando os diferentes materiais de desenho e sua manifestação na imagem impressa e suas características enquanto manifestações tonais e luminosas e nas relações entre gesto, desenho e imagem impressa.

Neste sentido, o candidato deverá saber discorrer sobre o processo de preparação da pedra, do seu polimento empregando sucessivamente grãos cada vez mais finos e das implicações da escolha do grão na imagem impressa, sobre como deixar a pedra plana e sem riscos e como verificar se a pedra está plana, e do tratamento do chanfro da pedra. O candidato deverá saber discorrer sobre os diferentes materiais de desenho, abarcando materiais sólidos como o crayon e líquidos, como o tusche, suas características e modos de utilização, relacionando as propriedades dos materiais a perspectivas de construção de imagens com diferentes valores tonais, assim como as possibilidades de gesto e materialidade que proporcionam. Deverá também saber apontar os processos de transferência de imagem fotográfica com o uso de filmes e solventes.

O candidato deverá saber tratar dos procedimentos de acidulação/fixação da imagem, relacionando-o com o desenho e a impressão, indicando os principais materiais como o breu e talco, e da solução de goma arábica com ácido nítrico em proporções adequadas e de acordo com o desenho. Deverá saber também discorrer sobre os processos de acidulação e fixação, na sua ordem correta para que a imagem impressa corresponda à imagem desenhada.

O candidato deverá, por fim, saber discorrer sobre os processos de impressão, a qualidade das tintas tratando de características como viscosidade e aderência, dos modificadores e dos rolos de entintagem. Deverá ser capaz de descrever o processo de repulsão da água e gordura na superfície da pedra e sobre como manter úmidas as áreas com o uso de esponjas vegetais e como dar a carga correta de tinta nas áreas com imagem. Deverá saber apontar os procedimentos para o uso correto da prensa litográfica. Por fim, deverá saber tratar das formas de impressão da imagem policromática, com o emprego correto de registros e diferentes pedras para a construção da imagem colorida com a justaposição e sobreposição de cores.

Temos, como exemplos de momentos significativos, a litografia no fim do século XIX e início do século XX e sua relação com a arte moderna; a gravura nos Estados Unidos a partir dos anos 1960, sua relação com o surgimento dos ateliês como Gemini e ULAE e sua presença na arte pop e na arte abstrata, bem como outras manifestações modernas e contemporâneas.

4) SERIGRAFIA

O processo de impressão por permeação é de origem oriental. A origem da serigrafia mantém relação com o princípio do molde vazado, que teria surgido com uso profissional entre os chineses e japoneses. Teriam se inspirado na técnica que os antigos polinésios praticavam, cortando folhas de bananeira como molde vazado. As impressões em artigos religiosos, objetos decorativos e estampas de tecidos utilizavam os conhecimentos e as técnicas influenciadas pela cultura oriental chamada Katagami, que possui conceitos semelhantes ao estencil.

A serigrafia foi promovida na China durante a Dinastia Sung (960–1279), com objetivo de transferir desenhos para tecidos (estamparia). Também é de interesse notar que nesse país os recortes em papel são e eram uma forma de expressão bastante desenvolvida e, assim, passaram a ser utilizados como máscaras para estampagem em tecidos. A serigrafia desenvolveu-se como um desdobramento de matrizes desse tipo estêncil pela evolução da colocação de um delicado entrelinhamento com linhas muito finas (em certos períodos se usaram fios de cabelo), para melhor fixar as partes não permeáveis entre si desses estênceis (para ter maior durabilidade da matriz). Posteriormente adota-se a seda como suporte a ter a tinta transpassada nas partes não vazadas e vedadas por processos por recorte (fixação de papelão colado, por exemplo), com processos de vedação por tinta impermeabilizante.

No final do século XIX surge na França o pochoir, um tipo de molde vazado onde se usavam pincéis para pintar nos locais onde o papel era vazado. Este método foi aprimorado e patenteado na Inglaterra por Samuel Simon em 1907, já utilizando uma trama de tecido de seda, correspondendo a uma dentre as primeiras patentes relativas a serigrafia, com o uso comercial em móveis, paredes ou qualquer superfície que quisesse se decorar. Mas é no século XX, nos Estados Unidos, que teve um desenvolvimento considerável e mais espraído.

O candidato deverá explicar que, na serigrafia, a imagem é obtida por permeação, ou seja, a tinta penetra e atravessa a matriz, um tecido em nylon ou poliéster esticado em um bastidor, nas áreas de grafismo. O contra-grafismo é vedado por métodos diversos. Assim, a imagem é direta e se sobrepõe sobre o substrato a ser impresso, transpassando a tela de nylon através da pressão de um pequeno rodo ou espátula emborrachada, que força a penetração da tinta através dos interstícios do tecido. É importante também ressaltar que a serigrafia oferece flexibilidade para impressão em diferentes suportes, a depender do entrelinhamento dos fios e tipos de tinta usados. Os artistas se aproveitaram dessa possibilidade, as impressões podendo se dar sobre diferentes tipos de papéis, sobre tecidos, e até mesmo em materiais plásticos (acrílico), sobre telas de pintura, cortinas ou borrachas e, até, em paredes como intervenções urbanas.

É de interesse que situe alguns artistas que se utilizaram dessa versatilidade de materiais na impressão serigráfica. Citamos, por exemplo, Monica Shoemaker, artista contemporânea paulista (impressão sobre os mais diferentes materiais, como tábua de carne, cortinas sanfonadas de papel, borrachas grandes de apagar lápis).

Uma retícula pode ser compreendida, resumidamente, como um padrão ou estrutura que se assemelha a uma rede de pontos com formatos arredondado, estrelado, em losango ou quadrado, etc., distribuídos de uma maneira coerente para dar a

impressão aos olhos de uma imagem com matiz, dando a ilusão de meio tom conforme estejam mais próximos ou menos próximos. Podem apresentar-se em branco e preto ou em policromia (matrizes diversas impressas superpostas, com diversas rede de pontos em amarelo, cian e magenta, oferecendo a ilusão da variedade de cores).

As retículas são pontos, a princípio, pouco perceptíveis a olho nu e que podemos encontrar em materiais impressos. É possível identificar um conjunto de nuances na imagem geradas por um tipo de ilusão de ótica. Nas imagens em serigrafia artística, as retículas geralmente são usadas como recurso de linguagem e mantidas visíveis, sendo uma forma de expressão, ressaltando o caráter da imagem como impressa e relativa ao mass media. Podemos citar seu uso no Pop Art, nas obras de Andy Warhol e Roy Lichtenstein e, no Brasil, na obra de Claudio Tozzi dos anos 1960, entre outros. As retículas nas obras artísticas geralmente são ressaltadas e, ao serem visíveis, remetem diretamente o que se vê à imagem impressa da cultura de massa. Mais recentemente, no Brasil, apontamos a obra de Edith Derdyk, *Cópia Escrita*, de 2011, em serigrafia em 4 chapas de acrílico (2mm) montadas.

Questões referentes à planaridade, sobreposições, opacidades e transparências. A serigrafia envolve uma imagem final impressa praticamente planas, sem relevo (existe o relevo da tinta, maior ou menor, a depender do tipo de tinta usada). A imagem serigráfica se aproveita das sobreposições, transparências e opacidades na construção da imagem. Também a cor pode ser construída pela sobreposição de cores, através da maior ou menor transparência da tinta usada. Vários artistas se aproveitam destas características da serigrafia, alguns vinculados à abstração de caráter geométrico, visto a serigrafia oferecer um meio de expressão propício para esse tipo de imagética. Dentre eles, podemos citar Dionisio del Santo e Andrea Las, no Brasil, e Joseph Albers nos EUA.

Neste sentido o candidato deverá saber apontar o emprego das telas de serigrafia, considerando suas características fundamentais, como os tipos e quantidade de fios, e o enquadramento. Deverá saber discorrer sobre os princípios fundamentais de preparo das matrizes. Há uma relação direta entre o tipo de tinta, o entrelinhamento do tecido a ser usado e o substrato a receber a impressão. Isto se deve ao fato de que, é preciso haver a adequação entre tintas mais grossas ou mais finas e o entrelinhamento para sua passagem nos interstícios. E, ainda, a tinta depende da aderência ao substrato e ao resultado desejado: transparência ou opacidade, brilho ou mate, etc. É preciso deixar nessa margem sem imagem o espaço necessário para depositar uma quantidade de tinta suficiente para ter carga adequada de tinta para a impressão.

As telas de serigrafia podem ser compradas prontas (esticadas) ou serem esticadas em uma moldura de madeira ou metal (alumínio ou aço) à maneira de um bastidor, mediante compra por metro do tecido. Neste caso se requer o uso de grampeadores para esse processo, sendo necessário o enquadramento cuidadoso, para se manter a tela esticada. Também é importante ressaltar que a área aproveitável do grafismo é menor que o tamanho da tela, sendo necessário deixar margens de pelo menos 5 cm de cada lado (parte interna e livre do bastidor) para que, como dito, se tenha espaço para o excesso de tinta que sobrar do processo de se puxar o rodo e a tinta necessária nessa margem para ter carga suficiente de tinta para a impressão.

Para impressão em papel e tinta para impressão em papel (a base d'água e de secagem rápida e acabamento sem brilho), o entrelinhamento (trama) do tecido da matriz pode ser de 77 fios. Algumas pessoas usam 55 ou 60 fios quando imprimem com tinta branca, pois esta é uma tinta mais consistente que as demais cores, entupindo a tela com mais facilidade; assim, usar um tecido com a trama mais aberta pode evitar esse tipo de problema. Com as tintas à base de solvente, como a tinta vinílica ou epóxi (com processo de secagem mais demorada que a tinta à base de água, acabamento mate ou mais brilhante), por serem mais líquidas e menos grossas, devem ser utilizadas telas com trama mais fechada, como os de 120 ou 150 fios. Também tem melhor definição no resultado da impressão. Frisamos que quanto maior o número, maior quantidade de fios tem o entrelinhamento e menor o interstício por onde passa a tinta.

Podem ser usados os mais diversos tipos de vedantes, materiais ou tintas para se vedar as partes do contra-grafismo, deixando abertas as partes a serem impressas. Podem ser usados goma laca, vernizes e tintas oleosas de rápida secagem, como algumas tintas automotivas, sprays e crayons. Utiliza-se estes materiais diretamente sobre o nylon, vedando as áreas onde não se deseja imprimir.

Podem também ser utilizados diferentes pincéis, como pincéis chatos ou redondos, de diferentes grossuras. Até certo ponto, se pode fazer o mesmo com crayons de diferentes grossuras.

Os diferentes materiais possibilitam aspectos visuais diversos, como pinceladas (em negativo), aspectos mais próximos do desenho também em negativo, gotas e linhas gotejantes (pensemos em um quadro de Pollock), efeitos de spray, todos em negativo no momento da impressão. Em suma, as possibilidades são amplas e podem envolver sobreposições e uso de diferentes telas, com diferentes cores e transparências, com partes em pinceladas pictóricas e sobreposições em desenho a crayon, por exemplo. Trata-se de um método relativamente simples, barato e de uso possível em sala de aula. Existem variantes mais complexas proporcionando a obtenção de imagens positivas.

Método de recorte: tratar o uso de distintos filmes de recorte para impermeabilizar partes da tela, os tipos de filme, procedimentos de construção e fixação dos filmes. Nos métodos por recorte, o artista faz uso de recortes de papel, ou papel adesivo para formar máscaras na tela, portanto, vedando de forma mecânica a mesma. Este procedimento pode ser feito de maneira a deixar o desenho positivo ou negativo. O método mais usado é o de recortar o desenho em papel/película adesiva com o uso de uma tesoura ou estilete e depois aplicá-la sobre a tela. Este é um dos procedimentos mais antigos de se obter uma serigrafia. Posteriormente foram inventadas películas celulósicas ou aquosas que se fundem à tela com o uso de água. Terminada a tiragem, remove-se a película com acetona ou água morna, dependendo do tipo.

Método fotográfico: uso de filmes e emulsões para a construção e transferência da imagem por exposição à luz para a tela de serigrafia, constituindo áreas impermeáveis; os tipos de lâmpada e tempos de exposição à luz. A construção de retículas para a obtenção de variações tonais. A gravação da tela de serigrafia feita através do chamado processo fotográfico, utiliza uma emulsão sensível à luz. A gravação da imagem na superfície acontece por um processo de foto-sensibilidade, em que a tela é preparada com essa emulsão com alta sensibilidade à luz, a qual deve estar seca. A seguir se coloca entre essa tela preparada e a fonte de luz (geralmente uma mesa de luz) uma película como fotolitos (ou papel vegetal, laser filme, transparência para ink jet, etc.) com a imagem em negro, positiva em relação ao resultado imagético final, onde não deve passar a luz.

Suas partes "positivas" implicam que a luz ainda é solúvel e desaparecerá quando receber, depois de gravada, um jato de água, o que permitirá a passagem da tinta. O tempo de gravação depende de cada mesa de luz (distância da lâmpada em relação à tela, tipo de potência da lâmpada, etc.). Desta maneira, para cada equipamento desse tipo, devem ser feitos testes para se criar um paradigma específico de tempos. São feitas diferentes exposições cronometradas e formas de distinguir no teste os mesmos, para uma avaliação dos resultados. Verificando qual dos períodos apresenta a melhor gravação da imagem. Estes períodos podem variar também em função da emulsão usada (marcas diferentes costumam gravar em tempos diferentes), tipo de poliéster (nylon) usado (mais abertos tendem a necessitar de mais tempo) e a distância e tipo de lâmpada usada na mesa. As mais usadas são as lâmpadas halógenas e ultravioleta; ultimamente também se usam lâmpadas de Fita LED UV.

O processo é repetido para cada cor da gravura, o que resulta em telas nas quais são aplicadas cores individuais. Nesse processo é possível o uso de retículas, as quais são, resumidamente, uma rede ou malha de pontos (com formas variadas: redondos, elipses, estrelados, etc.) que, a depender se sua maior proximidade e quantidade, dão a impressão ao olho humano de ver o meio tom, mas são, de fato, uma única cor chapada impressa.

São geralmente trabalhados em software de projeto gráfico digital, oferecendo possibilidades de interesse para o artista através da forma, tamanho dos pontos, etc.

As formas de gravação fotoquímica, oferecem maior liberdade ao artista no que se refere aos recursos gráficos, possibilitando o uso de meios tons e linhas finas, por exemplo, sem prejudicar o tecido.

Existem basicamente três métodos:

- O recorte "direto", no qual toda a tela é revestida com uma emulsão sensível a líquidos, depois secada, gravada e, posteriormente, decapada. Atualmente é o mais usado.

- O recorte "indireto", no qual uma película gelatinosa sensibilizada é exposta a luz, despida e depois colocada sob a tela;

- O "direto-indireto", que combina as duas técnicas precedentes.

Sobre a impressão, o candidato deverá abordar os diferentes tipos de tinta e sua adequação a distintos suportes. O candidato deverá saber tratar dos processos de construção da imagem colorida, envolvendo os registros e relações de justaposição e sobreposição de superfícies coloridas, considerando as características das tintas e dos suportes.

A cor na serigrafia envolve a realização de matrizes em telas diversas, cada uma para cada cor a ser impressa. Para isso, é preciso concatenar as imagens entre si, para que coincidam as impressões quando superpostas. Para isso se usa o que se chama registro, o qual ajusta o espaço referente à zona de impressão no suporte. São feitas diferentes telas para cada impressão, e a cada cor impressa, é preciso esperar a secagem para a impressão posterior sobre a mesma, sempre acertando o registro, ou seja, mantendo a mesma área para a impressão no papel. Em outras palavras, as várias impressões de cada cor devem ser adequadamente justapostas. É usual se começar com as cores mais claras e ir se superpondo as impressões das cores mais fortes, sendo a cor preta a última. Também é possível trabalhar como linguagem as características de maior transparência ou opacidade da tinta ou cor usada.

Sobre a impressão, o candidato deverá abordar os diferentes tipos de tinta e sua adequação a distintos suportes. Existem vários tipos de tintas para Serigrafia, mas basicamente se usam tintas à base d'água e tintas à base de solvente. Cada tipo de material a ser impresso requer um tipo de tinta e, conseqüentemente, de entrelinhamento da malha da tela a ser usada. Cada tinta, por sua vez, requer um tipo de solvente apropriado.

Há uma grande variedade de tintas e relação com materiais e substratos que receberão a impressão. As tintas à base d'água são utilizadas na impressão de tecidos em geral: sobre tecidos mistos ou sintéticos, também impressão sobre papel. A tinta vinílica fosca ou brilhante é aplicada como tinta para a impressão serigráfica em materiais flexíveis, rígidos e semi-rígidos, como adesivos, embalagens, decalques, objetos plásticos derivados do PVC como brinquedos, chaveiros e afins. A tinta vinílica é também a mais usada, à base de solventes para imprimir em papéis e para uso artístico; porém, possui um cheiro muito forte e é prejudicial à saúde; possui uma gama de cores variadas, incluindo luminosas, dourado e prateado. Exige o uso de equipamentos de segurança e sala com infraestrutura adequada.

Segue listagem de tintas para diversos materiais :

Tinta Acrílica - De altíssimo rendimento em tecido, extrema resistência ao atrito nas lavagens.

Tinta Sintética Brilhante - Impressões serigráficas sobre chapas de ferro e metais, duratex, cartolina, papéis, flâmulas, poliéster e madeira.

Tinta Sintética Fosca - Chapas de ferro e metal, duratex, papelão, papel, cartolina, flâmulas, sacolas de papel para posterior plastificação.

Tinta Sintética Luminosa - Se presta aos casos acima citados.

Tinta para Acetato - Impressão serigráfica sobre acetato, celofane, cartolina, papel, Duratex, poliéster ou acrílicos em chaveiros de propaganda.

Tinta Epóxi - Impressão serigráfica sobre Polietileno tratado, Polipropileno tratado, metais (ferro, alumínio, etc.), vidro, fórmicas e semelhantes, baquelites e chapas fenólicas.

Tinta para Couro - Impressão sobre couro, tecidos de nylon, diversos materiais vinílicos.

Questão 2:

Valor (0,00 a 2,00)

Discorra sobre a área de projeto gráfico e as artes visuais, tratando dos seguintes pontos:

1. Considerando os aspectos criativos e artísticos no ensino da diagramação e na criação do projeto gráfico de uma página e de um livro, aborde os seguintes elementos, completando por outro(s) que julgar importante(s):

- o paradigma da página e a sequência no livro ocidental;
- o duplo de páginas no contexto do livro;
- composição da página; texto e imagem;
- fontes, tipos e letras como imagem;
- qualidade e resolução da imagem; e
- inserção de vetores, imagens fotográficas, planos coloridos e transparências.

Resposta Esperada:

O PARADIGMA DA PÁGINA E A SEQUÊNCIA NO LIVRO OCIDENTAL.

É esperado que o candidato discorra sobre o que significa uma página no contexto do livro ocidental, demonstrando que entende o formato livro como um conjunto articulado de planos dispostos em uma sequência espaço-temporal. É considerado de interesse que articule esses aspectos com breve abordagem histórica relativa ao códice como estrutura básica da forma livro no ocidente. Espera-se também que explique o que significa uma página como estrutura formal e compositiva, já que estabelece uma zona ou recorte individuado como zona de representação em um espaço concreto ou real. É esperado ainda que articule alguma consideração sobre a relação entre a parte interna ao quadro ou ao recorte e seus limites.

Texto referencial:

O livro ocidental, tal como compreendido atualmente, é herdeiro do formato códice, que foi construído gradualmente entre os séculos I e V de nossa era no ocidente. Foi um avanço em relação ao rolo de pergaminho e, gradualmente, substituiu este último como suporte de textos e imagens. O formato códice já envolvia encadernação, capa e contracapa, páginas duplas, sua paginação, índices, o desdobramento em uma ordem narrativa através da manipulação das folhas com as mãos. Tinha suas folhas internas em pergaminho, outros em velino (um tipo de pele que fazia com que a página ficasse esbranquiçada). O texto ainda era manuscrito. Foi substituído pelo incunábulo e posteriormente pelo livro impresso, com a difusão do papel na Europa e posteriormente com a invenção da prensa de Gutenberg, por volta de 1430.

Assim, o livro ocidental impresso é herdeiro dessa forma livro e mantém sua configuração geral até hoje. Um livro impresso (do latim liber, libri) era e continua a ser um objeto transportável, composto por páginas encadernadas, contendo textos e/ou imagens dispostas na página. Apresenta-se como uma publicação unitária (ou concebida como tal), embora possa ser parte de uma sequência de livros como um volume ou coleção.

O livro ocidental corrente, pois, envolve essa estrutura e tem como paradigma a página, apreciada através de duplos em sequência. E, da mesma forma, os softwares utilizados para diagramação, como In Design e Scribus, mantêm essa estrutura.

É possível, no entanto, mediante certa escolha diagramar tendo em vista outras estruturas (e até certo ponto). Por exemplo, dá para se fazer uma diagramação contínua, tipo rolo japonês, alterando-se o tamanho de uma página para, digamos, 10 cm altura por 5 m

Os livros digitais mantêm ainda certo paralelismo com a forma do livro ocidental, mas começa a ter outra lógica, como, por exemplo, o hipertexto (a multimídia que se insere no texto via acesso a links), a manipulação da sequência como e-book, a navegação na internet, etc. O tema envolve, pois, a consideração das “zonas de fricção”, intersecção e transformações entre as culturas impressas e digitais e as operações combinatórias correspondentes às transformações que se processam hoje nas formas de produção e transmissão dos textos, dos sons e das imagens. Lembramos aqui do texto “O livro depois do livro”, de Giselle Beiguelman, de 2003, dentre outros.

Em “O livro como forma de Arte”, de 2009, Júlio Plaza diz que o livro é uma estrutura autônoma espaçotemporal em sequência, ou seja, uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente. O livro é, portanto, uma sequência de momentos. Assim, livro é um sintagma sobre o qual se projeta o paradigma página.

Entendemos “sintagma” como uma estrutura articulada de elementos contínuos em sequência e que possuem uma relação de determinação ou ordenação entre si enquanto configuração que organiza um sentido. Já a página, entendida como paradigma, indica um padrão geral, uma unidade formal que é o padrão ou unidade constitutiva fundamental e modelar da forma livro. Uma página é um plano onde se dispõem texto e imagens em um conjunto articulado de outras páginas no contexto de um livro. Retangular ou quadrada, está diretamente relacionada à forma quadro ocidental, ou seja, estabelece um espaço ou recorte onde se apresentam signos entendidos como espaço de representação distinto do espaço concreto existente no mundo que o rodeia.

Assim, escolher o formato da página determina em si, questões de representação e composição.

Esta forma “quadro ocidental” necessariamente estabelece uma relação compositiva com os limites da página: uma sensação de centralidade ou verticalidade nas páginas verticais, um espriamento em páginas horizontais, um peso na parte de baixo à maneira da relação de nosso corpo com a gravidade em ambos os formatos. Já uma página quadrada tende a apresentar-se como uma presença em relação ao espaço do mundo em comum. Não à toa, o modernismo se utilizou desta configuração, seja em quadros propriamente ditos, seja na composição de páginas da forma quadrada, já que tende a projetar o plano figurado em direção ao espectador (Mondrian, gráfica da Bauhaus).

Podemos dizer, ainda, que a página constitui um dispositivo que, segundo Jacques Aumont (que se refere ao cinema, mas também é válido para o impresso) regula a distância psíquica entre um sujeito espectador e uma imagem, situando-os em espaços diversos, através de uma segregação de espaços respectivamente plástico e do espectador. Jacques Aumont também aponta a contribuição de Pierre Francastel no que se refere à percepção de: i) um espaço concreto (o espaço do mundo, onde o espectador move seu corpo); ii) de um espaço imaginário, que provém da construção ativa de um espaço imaginário, vinculado à concepção abstrata do espaço, vigente no adulto ocidental normal; e iii) de um espaço topológico, onde situam-se relações de proximidade vinculada ao corpo.

Ou seja, uma página determina em si, além das questões já mencionadas de representação e de composição, um aspecto de nossa relação com o mundo.

O DUPLO DE PÁGINAS NO CONTEXTO DO LIVRO.

É esperado que o candidato consiga articular a relação entre o paradigma página (já desenvolvido no item anterior) e seu duplo no contexto de um livro. Ou seja, as páginas no livro ocidental são vistas uma a uma e, ao mesmo tempo, como duplo de planos conjuntos, duas a duas. Desta maneira, um projeto gráfico considerará o limite interno do encontro das duas bordas como questão a considerar, assim como as relações imagéticas entre as duas páginas vistas ao mesmo tempo.

Texto referência:

Cada página em um livro, enquanto “forma quadro”, estabelece relações visuais pela natureza do formato do campo retangular (vertical ou horizontal) ou quadrado, com seus limites e com o corpo humano, no que se refere à introjeção de similaridade com as sensações do corpo humano com a gravidade (situando um embaixo na parte de baixo da página, por exemplo).

Porém, como as páginas se articulam em duplas na estrutura do livro ocidental, estas também são vistas ao mesmo tempo pelo olho humano. Assim, a cada duas páginas conjuntas um projeto gráfico deve considerar as relações formais implícitas entre elas, podendo enfatizar e ressaltar relações, seja enquanto imagem contínua (foto sangrando as duas páginas, por exemplo), ou relacionando elementos no limite ou borda comum entre ambas. É possível propor relações rítmicas entre ambas as páginas através dos elementos usados, relações de cor, etc. Também é possível estabelecer contrastes (página branca e negra nesse duplo), por exemplo, ou entre duplos. Enfim, é possível muito se aproveitar desta relação de duplos. O que não se pode fazer é ignorá-la, mantendo, ao mesmo tempo, a individualidade de cada página e, ao mesmo tempo, a composição do duplo.

COMPOSIÇÃO DA PÁGINA; TEXTO E IMAGEM.

É esperado que o candidato discorra sobre o campo da página como espaço compositivo, apresentando, também, a evolução das perspectivas ao longo do tempo: composição da página centralizada, composição por blocos e a grid ou grade moderna, a composição por camadas e o advento do computador, o pós modernismo.

Espera-se também que aborde brevemente elementos como: mancha gráfica, margens, colunas, inserção de imagens, hierarquia da comunicação

Texto referência:

Em uma página temos, de forma resumida: texto corrido, títulos, imagens a serem inseridas em um plano.

Podemos dizer que desde os códices, a forma de distribuição desses elementos foram abordadas, como a criação de margens brancas ao redor de textos em colunas alinhadas. Também ali já surgiram as capitulares (letras maiores que iniciam o texto em uma coluna) e a própria noção de mancha gráfica, que é o espaço delimitado pelas margens, ou seja, a área delimitada para impressão de elementos, seja textuais, seja imagéticos, na página.

A margem constitui-se na área livre entre a mancha gráfica e a borda da página. As colunas envolvem espaços verticais alinhados ou não que delimitam o espaço destinado aos textos corridos. Uma página pode ter apenas uma coluna ou várias, com espaços em branco predefinidos entre elas.

É possível a distribuição simétrica na página a partir de um eixo vertical de distribuição do texto ou imagem, principalmente para páginas de apresentação de um livro, composição esta que teve largo uso desde o século XVI. Este tipo de composição guarda relações com estruturas compositivas da pintura renascentista, como em muitas obras de Rafael Sanzio.

Já composição por blocos e a grid ou grade moderna (invocada pela Escola Bauhaus, entre outros) trata a página como um espaço de composição por balanceamento entre módulos retangulares ou quadrados que demarcam o campo que será ocupado por textos, imagens, ilustrações e espaços em branco no contexto da mancha gráfica e distribuídos livremente nas páginas. A grid ou grelha organiza as informações por meio de linhas e colunas, criando um conjunto de módulos. Compõe, assim, essa variedade de elementos, sem, todavia, fugir de uma estrutura geral comum. É também nesse período que se utiliza com maior frequência páginas de formato quadrado ou retangulares quase quadradas, o que favorece esse tipo de composição. Em algumas páginas são usadas, ainda, imagens sangradas, sem margens nas bordas. Essa abordagem do campo compositivo mantém analogia com a obra do pintor Mondrian.

Com a invenção do computador e sua utilização na composição gráfica, designers passam a pensar a página também como uma superposição de layers ou camadas. Passam a estruturar a página também por superposições de textos, imagens, transparências e zonas coloridas. Podemos citar, como exemplo, alguns projetos de Bradbury Thompson, entre outros designers. A Escola de Nova Iorque relaciona-se a essa tendência (anos 50 e 60 do século XX) e propugna layouts mais diretos com um assunto e ilustração dominante na página.

Apontamos também a estética pós-moderna no Design Gráfico, que teve maior impacto a partir dos anos 80 do século XX. Surge como uma reação à estética internacional advinda do modernismo. Herda da Pop-Art a abolição entre alta e baixa cultura, propondo um estilo eclético, misturando propostas vernaculares, pastiches, códigos diversos, sobreposições e a ordem na página aberta e a desconstrução, imagética fragmentada, híbrida. Uso de graffiti, letras e fontes advindas das ruas, páginas "sujas", sem a clareza proposta pelo modernismo. Uso de imagens e letras ou fontes sobrepostas, cortadas, com referências de períodos históricos diversos. Não há um estilo unificado ou dominante. David Carson é uma referência. Mantém vasos comunicantes com as questões pós-modernas nas Artes Visuais, pelo acolhimento de estilos de períodos anteriores, por exemplo, como visto, sob certos aspectos, no artista Anselm Kiefer.

A hierarquia das informações leva em conta que uma página envolve a questão da comunicação, organizando os elementos, tendo em vista o grau de importância dos itens publicizados. Por exemplo, em um cartaz (que é uma página única), a comunicação de uma exposição irá privilegiar pelo tamanho e cores as informações: nome da exposição, artista, local e instituição, endereço, horas em que está aberta, alguma imagem do que será exposto. Podem aparecer menores: telefone, se é gratuito ou não, etc.

Lembramos, ainda, os principais tipos de alinhamento de texto na mancha gráfica: alinhamento à esquerda, alinhamento à direita, alinhamento centralizado, justificado (ambos os lados alinhados às bordas ou limites de uma coluna).

FONTES, TIPOS E LETRAS COMO IMAGEM.

É esperado que o candidato discorra sobre os tipos de fontes ou famílias dos tipos e letras (serifadas, sem serifa), os tamanhos e as possibilidades imagéticas das fontes e letras. Também adequação dos tipos de fontes para títulos e textos corridos (Kerning, capitulares, etc).

Texto referência:

Uma fonte tipográfica (também chamada de tipo ou, simplesmente, fonte) envolve um conjunto ou coleção de caracteres tipográficos com os mesmos atributos de design comum a todas as letras, maiúsculas e minúsculas, do alfabeto, números, pontuação, sinais gráficos, etc., possibilitando, assim a montagem de qualquer texto. Também são previstos os vários tamanhos possíveis destas letras (corpo). Esse desenho de letra ou caractere é chamado de tipo. A expressão fonte tipográfica é eventualmente usada como sinônimo de família tipográfica. Porém, esta é geralmente descrita como um conjunto de variações de determinada fonte (light, regular, negrito, itálico, etc.).

Os tipos de letra podem ser dividido em duas categorias principais: com e sem serifa.

A serifa consiste em um pequeno traço, barra ou prolongamento presente no fim das hastes das letras. Apontamos, dentre as fontes com serifa: Times New Roman, Garamond, Bodoni. A origem da serifa são as letras talhadas em pedra, na Itália Antiga. São indicadas para texto corrido, pois as fontes serifadas tendem a ajudar na leitura, facilitando a continuidade visual entre as letras e palavras em um texto corrido. Promovem conforto aos olhos humanos em leituras mais longas.

As fontes sem serifa envolvem um design de tipos que não possuem traços e alongamentos ou prolongamentos nas hastes. São oriundas, no geral, do modernismo e períodos subsequentes, com um design claro, nítido e fácil de ser visto e lido à distância. É indicada para títulos, cartazes, design de comunicação visual urbano, outdoors. Exemplos de fontes sem serifa: Helvética, Futura, Arial.

Há outras famílias como fantasia, fontes cursivas, etc.

Apontamos, ainda, os termos gráficos para o uso de letras minúsculas (caixa baixa), uso de letras maiúsculas (caixa alta), uso de letras maiúsculas e minúsculas (caixa alta e baixa). A origem desses termos vem da tipografia, quando os tipos eram guardados em caixas separadas. As letras minúsculas, por serem as mais usadas, eram guardadas em um local de fácil acesso, na caixa baixa, subdivisão na gaveta próxima ao tipógrafo. Já as letras maiúsculas, por serem usadas em menor frequência, costumavam ser guardadas nas subdivisões mais distantes da gaveta, na chamada caixa mais alta.

O kerning é o processo de ajustar o espaçamento entre caracteres para promover o alargamento ou diminuição de espaço entre pares de caracteres específicos. É feito manualmente e especificamente, para eliminar certas distorções visuais e obter um resultado visualmente mais adequado. Refere-se ao espaçamento entre os caracteres de uma fonte. Por exemplo, um A e V maiúsculos, juntos, sem esse tipo de manipulação, darão a impressão de um espaço maior entre essas duas letras.

Uma letra capitular ou letra capital é uma letra colocada no início de um texto ou parágrafo, de maior dimensão que o restante da coluna gráfica ou texto diagramado. Em manuscritos ou livros antigos, ela é muitas vezes bastante decorada, ocupando várias linhas do corpo do texto.

As fontes, letras e tipos podem ser valorizadas em um projeto gráfico por seu caráter visual ou até mesmo ser o motivo de uma proposta artística. Vejam-se, por exemplo, os livros de Julio Plaza e Augusto de Campos, bem como os Objetos gráficos (1967/1973) de Mira Schendel.

QUALIDADE E RESOLUÇÃO DA IMAGEM.

É esperado que o candidato discorra sobre o que é retícula, o trabalho digital de criação de imagens fotográficas ou não, bem como as necessidades de resolução. Espera-se, também, que descreva brevemente e diferencie as imagens bitmap e vetorial e seus usos.

Texto referência:

Retícula (pequena rede) é um elemento básico da configuração da imagem fotográfica a ser impressa. Pode ser definida como uma rede de pontos que torna possível a reprodução dos meios-tons pela decomposição da imagem em inúmeros e pequenos pontos. São organizados em uma trama ou rede de pontos, com pontos equidistantes entre si, para dar a ilusão da visualização dos tons contínuos e a impressão ao olho humano da visualização de degradês. Têm geralmente uma distribuição controlada a nível de forma, tamanho e localização. A principal função da retícula é transformar uma imagem original, que tem variação tonal contínua, em pontos sem esta variação tonal, para que seja possível fazer a sua reprodução por qualquer processo de impressão. Em função da evolução tecnológica e dos equipamentos digitais, as retículas analógicas foram substituídas pela reticulagem digital. Assim, hoje, as retículas são filtros integrantes dos programas com interface gráfica e dos processadores de rastreamento de imagens. Em função desta evolução tecnológica, nesses filtros os pontos variam de tamanho (entre 5% e 95%), obedecendo à tonalidade que precisa ser reproduzida do original e este percentual equivale à carga de tinta que uma determinada área vai receber. Surgiram também novos tipos de retícula, denominadas "retículas estocásticas", onde os pontos não variam de tamanho e sim de frequência.

Como as imagens gráficas são configuradas atualmente de forma digital, serão imagens vistas através da tela de um computador, onde aparecem como rede de pixels na tela do monitor. O pixel (aglutinação de Picture e Element, ou seja, elemento de imagem, sendo Pix a abreviatura em inglês para Picture) é o menor ponto e elemento básico de uma imagem

digital. O conjunto de inúmeros de pixels formam a imagem inteira, portanto, é o menor elemento em um dispositivo de exibição (como por exemplo um monitor, tela de celular, etc.), ao qual é possível atribuir-se uma cor.

Em um monitor colorido, cada pixel é composto por um conjunto de 3 pontos: verde, vermelho e azul.

A resolução da imagem envolve o nível de informação e o número de pixels que uma imagem tem e aquela que precisa ter para ser vista pelo olho humano como contínua, sem serrilhado, nas imagens do tipo bitmap.

As imagens Bitmap são organizadas como uma matriz de bits que especifica a cor de cada pixel em uma matriz retangular de pixels. São formadas por pontos, denominados "bits" (dígitos binários) e também são conhecidas como "mapa de bits". Podem ser em preto e branco ou em cores. O tamanho desse tipo de imagem digital está definido pelo número de linhas e colunas que a forma. O padrão para densidade de pontos por polegada para imagem em monitores é de 72 DPI e de 300 DPI para imagem a ser impressa. As imagens bitmap não podem ser estendidas ou aumentadas sem perda de definição. Porém, é um tipo de imagem que proporciona ampla compatibilidade: praticamente qualquer sistema consegue reproduzir uma imagem desse tipo, desde que tenham níveis de resoluções compatíveis. Desta maneira, no caso de imagens fotográficas, é importante captar as imagens no ato de fotografar com resolução compatível. Ressaltamos que a imagem obtida por fotografia digital ou escaneada é um bitmap, ou seja, mapeada por bits.

Imagens vetoriais são formadas por pontos que são unidos por linhas retas ou curvas, gerados a partir de descrições geométricas baseadas em vetores matemáticos (descrevem, por exemplo, o início e fim de cada segmento de reta, ou os pontos de controle de uma curva, ou os elementos que definem um sólido como lado de um cubo, raio de uma esfera, etc.). Ou seja, é uma fórmula que indica uma forma em um sistema de coordenadas cartesianas. Portanto, as imagens vetoriais não são formadas por pixels e permitem mudança de escala sem perda de qualidade e definição da imagem. Geralmente envolvem imagens desenhadas, para ilustração, logos e desenhos geométricos. Somente no momento da impressão são convertidas em um bitmap adequado às características do equipamento: impressoras a jato de tinta, laser e outras, as quais imprimem em um sistema bitmap, pois imprimem sequências de pontos dispostos em linhas e colunas, cuja frequência, por sua vez, definem a resolução da impressora. A este processo de conversão de vetorial para bitmap chamamos de rasterização e é executado por um RIP – Raster Image Processor, sendo raster a descrição da cor de cada pixel. As imagens vetoriais são mais leves e ocupam um espaço relativamente pequeno de armazenamento.

INSERÇÃO DE VETORES, IMAGENS FOTOGRÁFICAS, PLANOS COLORIDOS E TRANSPARÊNCIAS.

É esperado que o candidato discorra sobre a inserção de vetores, imagens fotográficas, planos coloridos e transparências no contexto de um layout e aponte possibilidades de composição, como: imagens sangradas, planos de cor, uso de transparências e sobreposições, imagens em uma só cor, mudanças de escala, recortes, relação com o limite da página e continuidade de imagens ao longo da sequência de imagens. Espera-se também que considere o aproveitamento das páginas duplas e a unidade do conjunto em um projeto gráfico.

Texto referencial:

A inserção de imagens, sejam vetores, sejam fotográficas, assim como planos coloridos e transparências, oferecem múltiplas possibilidades de composição, seja em cada página, seja nas páginas duas a duas e particularmente nas páginas duplas, seja ao longo de um projeto gráfico, no contexto de um livro e o desdobramento sequencial.

As imagens, sejam fotográficas, sejam vetoriais, podem ocupar a página toda e sangrar a mesma, ou seja, não havendo margens. Este tipo de composição impõe o encontro visual dos limites da imagem com os limites da página, permitindo que o recorte da imagem também seja escolhido em função dessa questão. Uma imagem pode estabelecer, por exemplo, uma diagonal forte com o limite ou um vetor vertical para baixo ou um movimento rítmico em alguma direção. Desta maneira, tais vetores visuais podem ser enfatizados e até podem ser configurados (através da escolha do recorte da imagem) como continuidades visuais ao longo da sequência de páginas, com a coincidência deste vetores nos limites. Por exemplo: se uma diagonal está a 2 cm da coordenada vertical de uma página à direita, na página subsequente, nessa mesma altura, pode ser dada continuidade visual com outra diagonal que desdobre esse movimento visual, construindo, assim, uma narrativa visual subjacente.

Um conjunto de imagens vetoriais, portanto, sem limites retangulares, mas variáveis, podem ser colocadas na página, em páginas duplas e no contexto de uma sequência de páginas marcando uma continuidade, criando, por exemplo, um movimento rítmico ou ondulatório ou marcando uma vertical como "chuva". Enfim, as possibilidades são amplas e definidas por uma escolha de projeto visual.

Desta maneira, em um projeto de um cartaz ou página única, trabalhamos com uma estrutura compositiva que funciona da mesma maneira que a forma "quadro ocidental" (relação com os limites, campo retangular verticalizado ou horizontal, ou quadrado, com suas determinações de força relativas ao campo visual). É preciso sempre relacionar, também o projeto à escala em relação ao corpo humano e à velocidade com que é visto: um cartaz é diferente de uma página de um minilivro, de um livro, de um outdoor. Em um livro, a composição é complexa, pois apresenta-se, ao mesmo tempo, uma forma quadro isolada (uma página), a qual é vista juntamente em todos os duplos de página de um livro, revista ou fanzine, e, simultaneamente, cada uma delas. Cada duplo (ou dupla de páginas) também relaciona-se à sequência espaço temporal de uma narrativa gráfica do conjunto das páginas do livro. Ao que se acrescenta capa e contracapa.

Acrescentem-se as sobreposições e camadas passíveis de serem configuradas em cada página, em algumas, no conjunto. Podemos dizer que as sobreposições, transparências, repetições como camadas em cores diversas e/ou escalas diferentes, por exemplo, acrescentam aspectos compositivos, como os pentimentos na pintura, ou seja, como "acréscimo" de superposições sobre a página. Também os fenômenos da cor podem ser bastante explorados nesse contexto, trabalhando com cores complementares, com gradações e semitons, com contrastes ou cores rebaixadas. As variantes envolvem imagens fotográficas, imagens vetoriais, planos de cor e transparência, letras e signos como imagem e em cores, por exemplo. Em suma, o campo compositivo da diagramação e do projeto gráfico é amplo e complexo e requer articular os elementos gráficos em um contexto visual em planos no espaço tempo.

Questão 3: Valor (0,00 a 1,00)

Discorra sobre a área de projeto gráfico e as artes visuais, tratando dos seguintes pontos:

2. Nomeie os principais processos de impressão gráfica industriais e pós-industriais ou híbridos, indicando o tipo de impressão, se direta ou indireta. Discorra sobre eventuais aplicações em Artes Visuais.

Resposta Esperada:

Observações preliminares:

- A expectativa de resposta apresenta, de forma abrangente, os pontos que poderão ser explorados pelos candidatos. Assim, apresenta um campo dentro do qual se espera que o candidato elabore sua resposta, a fim de demonstrar o conhecimento necessário que este concurso exige.

- As citações e referências indicadas na presente expectativa de resposta constam como exemplos de apoio à argumentação, não sendo obrigatórias. Ou seja, o candidato poderá trazer e se apoiar em outras citações e referências, desde que pertinentes e corretamente empregadas.

- O candidato pode apoiar seus argumentos referindo-se a manifestações artísticas e/ou gráficas ao longo da história.

É esperado que o candidato apresente de forma resumida os principais processos de impressão gráfica industriais e pós-industriais ou híbridos, indicando o tipo de impressão, se direta ou indireta. Em seguida, se espera que estabeleça considerações sobre aplicações destes processos em Artes Visuais e que, quando possível, referencie obras e artistas. Os artistas podem, eventualmente, ser diferentes dos apresentados no texto de referência, mas necessitam ser pertinentes.

Texto referência:

Os principais processos de impressão gráfica industrial e pós industrial ou híbridos e respectivos tipos de impressão, são:

Impressão relevográfica: tipografia, linotipia, flexografia – Processo direto.

Impressão encavográfica: rotogravura – Processo direto.

Impressão planográfica: offset – Processo indireto.

Impressão permeográfica: silk-screen, serigrafia – Processo direto.

Impressão digital ou híbrida: eletrografia (uso do fenômeno eletrostático) ou impressão a laser, também impressão por jato de tinta. Podem ser citados também plotters para grandes formatos, entre outros processos. A eletrografia é um processo diverso, em que matriz e suporte não entram em contato entre si, devido ao campo eletrostático. Já na impressão por jato de tinta, esta é borrifada como gotículas sobre o substrato.

APLICAÇÕES EM ARTES VISUAIS

Impressão relevográfica: tipografia, linotipia, flexografia

Tipografia

Lembramos que a impressão em relevo mantém o grafismo em relevo, semelhante à xilogravura. O entintamento é feito na superfície da matriz, nas partes em alto relevo, os sulcos ficam no contra-grafismo. A tipografia envolve a impressão através de uma prensa que usa tipos móveis e clichês para imagens e fotos reticuladas. Montados lado-a-lado, compõem o texto, formando a matriz (rama) para impressão. Já as imagens são reproduzidas através de clichês (traço ou meio-tom) metálicos e, mais recentemente, em outros materiais. Lembramos que tipos móveis usam formas de metal ou em madeira (principalmente para cartazes lambe-lambe e/ou fontes grandes). Sistema de impressão de importância histórica e bastante utilizado em experiências de livros, livros de artista, imagens e cartazes de caráter artístico, todos com baixa tiragem, e também na Arte educação, como no Ateliê Acaia, em São Paulo (espaço de educação artística informal para crianças e adolescentes, com ênfase na gravura e tipografia, entre outras atividades). Usados também em Intervenções urbanas de toda ordem, tipo cartazes lambe-lambe.

Foi bastante utilizada na gráfica construtiva russa, moderna, dadá, da Bauhaus, parte da poesia concreta e surrealista, com os tipos e fontes em tamanhos diversos, em negrito ou não, diagramados na página e pensados como imagem, em estruturas compositivas distantes da estrutura linear de um texto.

Exemplos: o poema caligrama "Il pleut", de Apollinaire, cartazes construtivos russos, a obra gráfica de El Lissitzky, Theo van Doesburg e Kurt Schwitters, *Small Dada Evening* (1922), cartazes dadá para exposições. No Brasil, Ilustrações e capas para a revista Fon Fon ou Para todos (anos 1920), livros de poemas concretos (casos ainda não impressos em off-set), o Poema-Processo potiguar, como por exemplo Wladimir Dias-Pino, com a obra Numéricos, 1960-1961, entre outras obras do movimento.

Também podem ser citados, em São Paulo, Painel de lambe-lambe dos artistas Carlos Henrique Soares, Maura de Andrade, Maurício Parra, Maria Pinto, Sérgio Kal, Yili Rojas, experiências do Ateliê Piratininga, Exposição Xilograffiti, que reuniu cordéis, lambe-lambes e intervenções no Sesc Consolação de São Paulo, em 2022, com produções como *Lambegrafia* e *Tipograffiti*. Lembramos ainda a hibridação entre processos relevográficos e a gráfica de cordel, com o uso de tipografia, ou até mesmo a linotipia em situações mais antigas ou eventualmente em pequenas gráficas que não usem ainda off-set ou outros processos mais recentes.

Flexografia

A flexografia envolve matrizes em polímeros muito utilizada para impressão em substratos diversos, como plásticos, papelão, papel ondulado, sacos de arroz, etc. para embalagens.

Off-Set

O off-set é um sistema de impressão planográfico, mantendo analogia com a litografia, utilizando-se das propriedades de aderência e repulsão entre gordura e água. A matriz planográfica não possui relevo visível, com a matriz planar a ser impressa preparada de tal forma que apresente afinidades químicas com a tinta gordurosa na região do grafismo ou a solução de molha no contra-grafismo.

A então chamada Lito offset, uma variante de litografia com uso de chapas de metal, foi bastante usada nas décadas de 1970 e 1980 por muitos artistas brasileiros, dentre eles: Regina Silveira, Carmela Gross, Wesley Duke Lee. Lembramos a série Anamorfas de Regina Silveira, 1980, em lito-offset.

A Arte conceitual dos anos 1970/80 teve na publicação de livros em off-set (sistema de impressão já mais alaistrado e acessível no período) um campo de atuação. Apontamos, entre eles, Waltercio Caldas com o *Manual da Ciência Popular*, Edições Funarte, 1982; em 1996, lançou a obra *O livro de Velázquez*, com imagens desfocadas, pela Editora Anonima, 1500 exemplares numerados, impressão digital + offset.

Regina Silveira, entre outros artistas, trabalhou no período com obras e publicações hibridizando técnicas gráficas tradicionais com meios de impressão industriais (offset, xerox, heliografia, microfilmagem).

Lembramos, ainda, da produção de livros da parceria entre Julio Plaza e Augusto de Campos, dentre eles *Objetos* (1969), *Muda Luz* (1970), onde o artista propõe a concepção do livro como uma atividade, uma síntese de linguagens, livro pensado enquanto estrutura autônoma e significativa em si.

Temos ainda a publicação de livros de artista ou autorais impressos em off-set, catálogos das obras de artistas contemporâneos em geral, obras autônomas, como cartazes ou impressos, etc. Dentre eles, citamos o livro *PAULO MONTEIRO* - Xilogravura e edição especial do livro, assinados pelo artista. Livro com tiragem limitada de 50 exemplares. Cada livro acompanha uma xilogravura, que para essa edição especial foram feitas 5 imagens com 10 exemplares (50 ao todo para acompanhar cada livro). Edição especial, feita em parceria da Cosac Naify com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Lembramos também o livro de Rosângela Rennó - *2005-510117385-5*, livro impresso em offset, capa dura e 336 páginas, em cor, com tiragem de 500 exemplares, envolvendo as rasuras nas fotos roubadas do acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de

Janeiro, a fim de apagar a sua identificação. As imagens levaram a artista a ressaltar a destruição das imagens encontradas ao reproduzir o verso das fotos, com suas margens rasgadas e outros estragos provocados no furto, realizados com o fim de apagar os registros de patrimônio da Biblioteca Nacional.

Também o livro de Marilá Dardot, Livro de colorir: retrospectiva, de 2016, livro impresso em off-set, edição de 500 exemplares, Editora Ikred, um questionamento irônico sobre livros de colorir.

IMPRESSÃO PERMEOGRÁFICA – SERIGRAFIA

Lembramos que o termo serigrafia (serigraph, em inglês) foi divulgado por Anthony Velonis, influenciado por Carl Zigrosser, curador de gravuras do Philadelphia Museum of Art, que propôs a palavra serigraph (em inglês), do grego sericos (seda), e graphos (escrever), para ressaltar o trabalho de criação dos artistas em relação às produções comerciais, industriais ou meramente de caráter reprodutivo. Neste tipo de impressão gráfica a tinta atravessa a matriz. Expressa-se por imagens planares superpostas, transparências e também pelo uso de retículas para as zonas de meio tons.

Temos uma vasta atividade dos artistas na área da serigrafia, onde podemos citar a produtiva relação entre a Pop Art e a serigrafia, como em Andy Warhol, a produção do período conceitual, dentre elas Regina Silveira, ou na produção de obras abstratas como Dionisio del Santo, Andrea Las e mais recentemente, com artistas contemporâneos como Monica Schoenacker, que trabalha a serigrafia sobre diferentes suportes e também hibridações da serigrafia e gravura urbana. No Rio Grande do Norte, observamos a produção de algumas obras em serigrafia por parte de Newton Navarro e Dorian Gray, entre outros. No Nordeste, observamos artistas jovens com produção nessa área como obra de Fernando PJ produzida em serigrafia por Flavio Oliveiras e o Ateliê de Ofícios (BA), obra integrante da 3ª Bienal do Sertão de Artes Visuais (Casa Régis Pacheco - Vitória da Conquista / BA – 2017).

Impressão digital ou híbrida

Finalmente temos a gráfica digital, com impressão em gráficas rápidas, a laser ou jato de tinta, que possibilita o planejamento de livros impressos em tiragens baixas e a realização de livros de artista e impressos de toda ordem, muitos como edição de autor. É largamente utilizada pelos artistas, podendo-se citar, como referência, o Blog Coleção Livro de Artista, que divulga o acervo da Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais, em atividade desde 2009. O acervo possui mais de 1.500 livros de artista, além de obras de referência, revistas especializadas e revistas de artista. Atualmente, este é o maior acervo público de livros de artista da América Latina, com inúmeras obras que se utilizam da impressão digital ou híbrida.

Questão 4:

Valor (0,00 a 1,00)

Discorra sobre a área de projeto gráfico e as artes visuais, tratando dos seguintes pontos:

3. Considere o livro de artista, tratando dos seguintes pontos:

- o que é livro de artista; a partir de quando e como vem se apresentando como categoria artística autônoma?
- impressão gráfica pós-industrial ou impressão digital e suas possibilidades para a elaboração do livro de artista.
- aborde pelo menos dois artistas nacionais e dois internacionais relevantes nessa área.

Resposta Esperada:

Observações preliminares:

- A expectativa de resposta apresenta, de forma abrangente, os pontos que poderão ser explorados pelos candidatos. Assim, apresenta um campo dentro do qual se espera que o candidato elabore sua resposta, a fim de demonstrar o conhecimento necessário que este concurso exige.
- As citações e referências indicadas na presente expectativa de resposta constam como exemplos de apoio à argumentação, não sendo obrigatórias. Ou seja, o candidato poderá trazer e se apoiar em outras citações e referências, desde que pertinentes e corretamente empregadas.
- O candidato pode apoiar seus argumentos referindo-se a manifestações artísticas e/ou gráficas ao longo da história.

O QUE É LIVRO DE ARTISTA; A PARTIR DE QUANDO E COMO VEM SE APRESENTANDO COMO CATEGORIA ARTÍSTICA AUTÔNOMA?

Espera-se que o candidato discorra sobre a categoria Livro de artista e sua natureza nas Artes visuais, seu surgimento e desenvolvimento, referenciando autores e artistas que tenham produzido reflexões e pesquisas que contribuam para consolidar a área.

Texto referência:

O livro de artista se apresenta como categoria autônoma entendida como um campo de atuação artística e, simultaneamente, como o produto desse campo, no âmbito das artes visuais, segundo o pesquisador Paulo Silveira, autoridade sobre o tema, em *A página violada da ternura à injúria na construção do livro de artista* (Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008). Diz o autor que é no final do século 20 que a autonomia e o entendimento dessa categoria artística foi legitimada, notadamente a partir dos anos 1960, pela atividade da arte conceitual e suas publicações, com sua maior divulgação nos anos 1970, pela multiplicação de considerações teóricas.

Este autor lembra produções precursoras, como a obra *Caixa verde*, de Marcel Duchamp (1934), como um livro de artista (ou, mais especificamente, livro-objeto). Também os livros de William Blake, publicados entre 1788 e 1821, ou os cadernos de Leonardo da Vinci (séculos XV e começo do XVI), na época sem possibilidade de publicação.

Lembramos também as autoras Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, no texto *Tendências do livro de artista*, na apresentação do catálogo da importante exposição com o mesmo nome, com curadoria de ambas, realizada em 1985, no Centro Cultural São Paulo. Ali, abordam o livro de artista como “uma forma de arte em si”, podendo ser considerado sob duas vertentes ou abordagens. Uma, mais ampla, baseada, num primeiro momento, na interação entre arte e literatura e que abrange, ainda, livros ilustrados, livros-objetos, livros únicos, encadernações artísticas, sem deixar de levar em consideração a tendência que começa a delinear-se nos anos 60 e acaba por modificar radicalmente a prática e o significado do termo. Outra vertente/abordagem, mais restritiva, só considera livro de artista aquelas produções de baixo custo, formato simples, típicas da geração minimalista-conceitual, a qual, frequentemente, tem no livro o único veículo de registro e divulgação de suas obras. Lembram, ainda, que é nos anos 1950 que se firma no Brasil a concepção de livro de artista, tendo os poetas concretos e neoconcretos privilegiando a imagem gráfico-espacial como forma, enfatizando a presença de elementos visuais em seus poemas-objeto e livros objetos, e várias obras em parceria com o artista plástico Júlio Plaza.

Júlio Plaza também realizou reflexões sobre a questão, no texto *O livro como forma de arte*, publicado na revista *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, 1982, em que afirma que o “livro é uma estrutura autônoma espaço-temporal em sequência” e “objetos de linguagem”, trabalhando uma “síntese de linguagens”. Para ele, o livro é um sintagma sobre o qual se projeta o paradigma página, onde o “livro de artista” é criado como um objeto de design. Propugna que o autor, nesse contexto, se preocupa tanto com o “conteúdo” quanto com a forma e faz desta uma *forma-significante*. Ele propõe um artista de livros mantendo uma atitude ativa, abordando a produção do livro como trabalho artístico no âmbito industrial, requerendo desse tipo de artista uma abordagem que estabeleça uma articulação entre o livro e seu sistema de produção industrial, segundo as relações das artes entre si, sobretudo entre a literatura e as demais linguagens, desde aquelas relacionadas ao *mass media* às linguagens artístico-visuais. O artista estabelece uma longa reflexão sobre o tema e articula classificações segundo as diversas características e configurações dos livros analisados por ele, considerando que a forma livro corresponde a uma montagem de signos e de espaços, um volume no espaço e uma estrutura espaço-temporal; propõe, ainda, uma tipologia de livros de artistas nos séculos XIX e XX, envolvendo os livro ilustrado, poema-livro livro-poema, livro-objeto, livro conceitual, livro-documento, livro intermedia e o antilivro.

Nesse ponto entendemos haver certa convergência entre Paulo Silveira e Júlio Plaza. Paulo Silveira considerou o livro-objeto tendo a página como paradigma e as relações do livro de artista como aderentes à forma livro advinda do códice e, de outro lado, chamando a atenção para a “violação de seus princípios” (cânones, propostas reformadoras, transformadoras ou desconstrutoras). O autor afirma que a página, mesmo negada “guarda consigo os sinais de ser parte de um todo”, sendo a menor unidade possível do suporte livro. O que os diferencia é que Paulo Silveira também aborda as produções de livro de artistas artesanais ou de pequena tiragem, enquanto Júlio Plaza aborda as produções industriais.

Há várias concepções e investigações sobre o tema Livro de artista também fora do Brasil, nem sempre convergentes entre si, pois o tema continua em constante debate. Apontamos Riva Castleman (EUA), curadora do setor de Estampas, impressos e desenhos do Museu de Arte Moderna, de Nova Iorque. Ela considera que o livro de artista que se desenvolveu como uma forma de arte nos anos 1970 talvez seja um desdobramento das diversas publicações efêmeras do grupo Fluxus, grupo internacional de artistas formado no início dos anos 1960, sendo, portanto, uma importante resultante da arte conceitual. Como artistas que produziram livros de artista destaca, entre outros, Edward Ruscha, Dietrich Roth (Dieter Roth), o belga Marcel Broodthaers, os britânicos Gilbert e George e o escocês Hamish Fulton.

Já Johanna Drucker é uma artista e escritora, criadora de livros de artista e professora universitária nos Estados Unidos. Para ela, o livro de artista é uma empresa exclusiva do século 20, mesmo que devedor das experiências anteriores, ou seja, do que ela chama *livres d'artistes*, identificados com valores, a ver dela, aristocráticos, das escolas francesas.

Lembramos ainda de Ulises Carrión, importante artista conceitual mexicano que teve importantes reflexões para a definição e conceitualização do gênero artístico do livro de artista por meio de seu manifesto *A Nova Arte de Fazer Livros*, traduzido no Brasil por Amir Brito Cadôr (também pesquisador na área), em Belo Horizonte, pela C/Arte, 2011.

IMPRESSÃO GRÁFICA PÓS INDUSTRIAL OU IMPRESSÃO DIGITAL E SUAS POSSIBILIDADES PARA A ELABORAÇÃO DO LIVRO DE ARTISTA.

É esperado que o candidato aborde as possibilidades que a impressão gráfica pós industrial ou impressão digital oferece para a elaboração do livro de artista, apontando um ou outro artista que tenha se utilizado deste processo e da abordagem que usou.

Texto referêcia:

Como já apontado, a impressão digital ou híbrida permite a impressão em gráficas rápidas, por impressão a laser ou jato de tinta ou até mesmo em impressoras do próprio artista, possibilitando a edição de livros impressos em tiragens baixas e a realização de livros de artista e impressos de toda ordem, muitos como edição de autor. É largamente utilizada pelos artistas. Possibilita a reprodução de imagens em alta definição em preto em branco ou em cores, imagens planares, com transparências ou não, imagens fotográficas reticuladas, imagens vetoriais sobre papéis de diferentes matizes do branco perola, *off-white* a papéis coloridos, tipos de superfície (mate ou brilhante) ou texturas, etc. Também oferece possibilidades de encadernação e apresentação do livro em formas de preferência do artista, como livro com capa, encadernações inusitadas, álbuns, livros, montagem em papel duro e toda ordem de escolha por parte do artista.

Apontamos como exemplos a obra *No tempo* de Lucia Loeb, São Paulo, Tijuana, 2015, edição de 12 exemplares + PA + CE, em preto e branco, com páginas preenchidas com letras repetidas tomando o corpo das páginas em diferentes sobreposições de costura. Também permite a hibridação com outros processos gráficos, como na obra *O Negócio Cognitivo do Comportamento*, São Paulo, grupo Membrana, 2015, impresso em serigrafia e impressão digital, costura manual, edição de 20 exemplares, 2015, abordando as observações sobre as formas de percepções subordinadas à lógica da informação.

ABORDE PELO MENOS DOIS ARTISTAS NACIONAIS E DOIS INTERNACIONAIS RELEVANTES NESTA ÁREA.

É esperado que o candidato aborde dois artistas brasileiros e dois internacionais, discorrendo brevemente sobre suas respectivas produções, poéticas e abordagem do livro de artista. Os artistas tratados podem ser diversos dos elencados abaixo, mas precisam ser pertinentes, ou seja, ter produção efetiva neste campo.

Texto referêcia:

1. Artistas brasileiros:

Lygia Pape

A artista neoconcretista realizou o seminal livro de artista no Brasil, *Livro da Criação* de 1959. Foi um livro de 16 folhas dispostas como peças separadas e manipuláveis disponíveis em uma caixa, tiragem única realizada em guache e têmpera sobre cartão, 30,00 cm x 30,00 cm.

As páginas separadas, quadradas, configuram em imagens abstratas coloridas ou dobraduras tridimensionais em papel, um percurso analógico da criação do mundo, aludindo ao que pode ser compreendido como a criação do sol, das águas, do ambiente verde, da terra, da luz e das estrelas.

O *Livro da criação* é paradigmático da obra de arte neoconcreta que se liberta da forma estática. Pape abandonou o espaço plano da tela e criou um livro-objeto de livro tridimensional. Narra a criação do mundo em 16 episódios, como um poema visual sem palavras. A artista desenvolveu formas espaciais abstratas a partir do quadrado plano, que, juntamente com as cores simbólicas brilhantes, ilustram os episódios individuais.

O livro só se ativa quando cada página é tomada nas mãos e desdobrado vivido como uma experiência, inclusive sensorial envolvendo vários sentidos do espectador ou ativador participante e possibilita narrativas e sequências diversas por ele.

Edith Derdyk

Trata-se de uma artista brasileira contemporânea com atuação na área tridimensional, instalações, vídeos, desenhos e com significativa produção de livros de artista. Seus livros costumam ter pequenas edições autorais ou em parcerias. Edições únicas, de 10 exemplares, edições disponíveis em aberto, 25 exemplares, etc.

Seus inúmeros livros dialogam com sua produção plástica em torno de instalações envolvendo a linha no espaço, a configuração do livro e sobreposições de papéis e páginas, através de instalações, fotos etc. Seus inúmeros livros cedo trabalham com a estrutura da encadernação do livro, com articulações e costura diversas. Também a fotografia com enquadramentos inusitados, inclusive de livros, a colocação destas sob diferentes formas no campo da página, aproveitadas

como duplo, muitas vezes. Também há livros envolvendo a sobreposição de textos e escrituras até a impossibilidade de serem lidas, em analogia ao excesso de informação vigente na sociedade contemporânea, ou refletindo a manipulação inesperada de processos como a captação da imagem por digitalização e a respectiva resultante impressa. Podem ser citadas as obras, *AMONTOADO*, 2022; *Tábula*, 2015; *Binário*, 2014; *Cifrado*, 2014; *Avesso*, 2012; *Em deslize*, 2010, entre outros.

2. Artistas internacionais:

Edward Ruscha

Edward Ruscha Joseph IV é um artista americano nascido em 1937 que surge com a Pop Art. As suas obras utilizam de meios diversos como a pintura, a gravura, o desenho, a fotografia e o cinema, além de ser um artista seminal na área de livro de artista nos EUA. Apontamos três livros do autor nesse campo:

1. *Twenty-six Gasoline Stations*. Foi publicado pela primeira vez em 1963 (embora a página de rosto indique 1962), em uma edição de 400 exemplares numerados. O livro é o primeiro de uma sequência de livros de artista fotográfico de Ruscha. As fotos são de postos de gasolina ao longo da rodovia entre a casa de Ruscha em Los Angeles e a casa de seus pais em Oklahoma City em sequência em parte diversa da sequência linear, onde as fotos parecem ser registros documentais de postos de gasolina. Cada página pode ter uma foto ou estar em páginas duplas em layouts variados; as legendas apresentam o nome do posto de gasolina e sua localização.

2. O livro acima se desdobra no livro *Some Los Angeles Apartments*, de 1965, publicação do autor em parceria com o editor, em off-set. É considerado como um livro de artista inovador que documenta a banalidade e a padronização da paisagem urbana de Los Angeles, através de uma sequência de fotografias em preto e branco dos onipresentes casarios e dos blocos de apartamentos baixos da cidade, com poucas variações dentro de um estilo arquitetônico estereotipado que refletia a cultura da cidade no pós-guerra, revelando a monotonia do estilo de vida americano moderno. Ruscha legenda cada uma das 34 fotos litográficas do livro com o endereço do prédio. Não há texto adicional.

3. Já o livro *Every Building on Sunset Strip* publicado em 1966, radicaliza as experiências anteriores abarcando a diagramação e a forma de estruturação da própria paginação do livro; esta foi concebida como uma faixa contínua em papel dobrado como uma sanfona de 18.0 cm x 750.0 cm. O artista fotografou todos os prédios e terrenos da *Sunset Strip*, uma grande avenida de Los Angeles, Califórnia. Com uma câmera acoplada à traseira de um caminhão, registrou o percurso da rua, montando as imagens em sequência contínua, seguindo a ordem numérica da rua. Pode ser visto de cima para baixo, ou ao contrário, em analogia ao percurso de uma via. Para muitos artistas dos anos 1960, a experiência da ação era abrir-se para o mundo e a própria vida.

Ulises Carrión

O artista tem uma vasta produção de livros de artistas, alguns com linguagem mais textual envolvendo poemas, outros com aspectos imagéticos mais relevantes. Também há livros registrando suas ações enquanto artista conceitual, como a obra de 2013 *El Robo del Año*, que reúne imagens feitas por Cláudio Goulart dentro da instalação *O Roubo do Ano*, do artista. Esse livro ao mesmo tempo que oferece um registro desse trabalho artístico, induz o leitor a se tornar testemunha do caso. Como exemplo de obra poética destacamos a obra *rrr* que reproduz páginas datilografadas, escritas por Ulises Carrión em 1972. Em seus primeiros exercícios linguísticos, traz a tona a experiência de aprendizagem por sons e poesia. Cria onomatopeias próprias e sequências de repetição, expressando uma atitude lúdica em relação à poesia.

O Centro de Arte Rainha Sofia, Espanha, realizou uma exposição sobre sua obra chamada *Dear reader. D'ont read* no ano de 2016 levada ao Museo Jumex, na cidade do México em 2017. Esta apresentou o conjunto de sua obra como um todo e também parte de sua produção de livros de artista, onde são exibidas outras facetas de sua obra na área, desde obras de exemplares únicos em papel vegetal com signos e paginação com formas diversas da página, como triângulo e sobreposições transparentes, a obras perfuradas, sequências de imagens em páginas subsequentes como paradoxos visuais, etc.

NATAL, 15 de Outubro de 2023 às 20:37.

Assinado digitalmente em
15/10/2023 18:40

EVERARDO ARAUJO RAMOS
PRESIDENTE

Assinado digitalmente em
15/10/2023 19:20

LAURITA RICARDO DE SALLES
1º EXAMINADOR

Assinado digitalmente em
15/10/2023 19:06

PAULO CAMILLO DE OLIVEIRA PENNA
2º EXAMINADOR