

Objetos Imaturos, de Rubem Grilo: Subjetividade e
abertura – o requinte do humor, da crítica e da poesia
no desvio da função do objeto e da linguagem

aGNuS VaLeNte*
Fábio Freixeda**

* Doutor em Artes, USP; Prof. Assistente Doutor, UNESP, IA, São Paulo/SP, Brasil;
agnusvalente@uol.com.br.

** Bacharel em Artes Visuais, UNESP; IA, São Paulo/SP, Brasil;
fabiofreixeda@hotmail.com.

Resumo |

Este artigo aborda a série intitulada *Objetos Imaturos*, de Rubem Grilo, composta por gravuras de pequeno formato, impressas manualmente sobre papel arroz, realizadas no final da década de 90. Nessas obras, o artista promove inserções, alterações e desvios na representação do *design* de objetos utilitários, afetando a representação de suas funções e objetividade em favor de uma subjetividade e abertura da forma, provocando efeitos de humor, crítica e poesia. O texto conta com colaboração de Fábio Freixeda no descritivo sobre o artista e a série, seguido de uma leitura de Agnus Valente enfocando algumas das gravuras no campo da interpretabilidade da obra de arte. A reflexão concentra-se em interpretações dos inusitados objetos resultantes de uma “hibridação de sistemas” (VALENTE) entre Arte e *Design*, tendo como respaldo as “funções da linguagem” (JAKOBSON), um paralelismo com a formulação da expressão “caligrama desfeito” (FOUCAULT) para a obra de René Magritte, bem como as questões da “obra aberta” (ECO) em diálogo com os conceitos de “coeficiente artístico” (DUCHAMP) e “interpretante final” (PEIRCE).

Palavras-chave: Hibridação Arte/*Design*. Humor em Rubem Grilo. Linguagem. Caligrama e Interpretante. Obra Aberta e Coeficiente Artístico. Xilogravura em Pequeno Formato.

Introdução

Iniciamos esta introdução com um convite aos leitores para que, antes de lerem este artigo completo, avancem as páginas e contemplem as obras que compõem o dossiê desta edição da revista Rebento, para que possam apreender por si sós a proposta visual ali apresentada e, então sim, retomem a leitura deste texto.

A série *Objetos Imaturos*, do artista Rubem Grilo, é composta por gravuras de pequeno formato, impressas manualmente sobre papel arroz, realizadas a partir do final da década de 90. As imagens representadas nessas gravuras são oriundas de um repertório reconhecível de objetos cotidianos: sapatos; óculos; copo; cachimbo; chaleira; cadeira, tesoura etc.

Contudo, esse corpo de utensílios e utilitários instiga o olhar do espectador. Nessas obras, o artista promove inserções, alterações e desvios na representação do *design* de objetos e, com seu modo de compor as imagens, afeta as funções e a objetividade da coisa representada em favor de uma subjetividade e abertura da forma, provocando com isso efeitos de humor, crítica e poesia.

Este artigo está organizado em dois blocos. Iniciaremos por um descritivo de Fábio Freixeda sobre o artista e a série, para contextualizar a produção dos *Objetos Imaturos* e, em seguida, apresentaremos a questão da hibridação de sistemas entre Artes Visuais e *Design*, leitura e interpretação de algumas das gravuras, empreendida por Agnus Valente. O texto e as reflexões apóiam-se, em certa medida, em relatos do próprio artista e buscam compreender as articulações das funções da linguagem com base em Roman Jakobson, bem como em análise de Michel Foucault sobre o “caligrama desfeito” em René Magritte, e no cruzamento dos conceitos de “Obra Aberta”, de Umberto Eco, “coeficiente artístico” de Marcel Duchamp e “interpretante final” de Charles Sanders Peirce.

1 Descritivo sobre o artista e a série

Rubem Campos Grilo, nascido na cidade de Pouso Alegre, Minas Gerais, em 1946, é hoje considerado um dos grandes mestres da xilogravura brasileira. Neste tópico, primeiramente, abordaremos a formação do artista, exposições, premiações e sua criação em xilogravura. Em seguida, trataremos mais especificamente da série *Objetos Imaturos*, centro de nosso estudo.

1.1 O artista

Ao deixar Pouso Alegre, Rubem Grilo estabeleceu-se no Rio de Janeiro onde, em 1969, formou-se em Agronomia pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e, a partir do ano seguinte, em Volta Redonda, estudou gravura com José Altino quando frequentou a Escolinha de Arte do Brasil (1970), tendo produzido em 1971 as suas primeiras xilogravuras. Nesse mesmo ano, frequentando a Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, travou contato com as obras de Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Marcello Grassmann, entre outros. Nessa fase de estudos, fez curso de xilogravura na Escola de Belas Artes da UFRJ, com acompanhamento de Adir Botelho. Como frequentador do ateliê de Iberê Camargo, toma conhecimento da gravura em metal, completando o aprendizado em litografia na Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage, com Antonio Grosso.

Acostumado com a utilização desta técnica popular como ferramenta de atuação política – entre 1973 e 1985, o artista ilustrou periódicos como *O Pasquim* e *O Globo*, entre outros – Rubem nos traz, ao final desse período, marcado pela suspensão da repressão militar, um trabalho autoral focado nos aspectos gráficos e técnicos da xilogravura, com a publicação do livro *Grilo Xilogravuras*, editado por Circo Editorial,

em 1985. Em sua carreira, participou de, aproximadamente, cento e vinte exposições, incluindo duas Bienais Internacionais de São Paulo, uma em 1985 no núcleo Expressionismo no Brasil – Heranças e Afinidades, ao lado de Goeldi, Abramo e Grassmann; e outra em 1998, na qual expôs em uma sala especial. Conta ainda com sessenta exposições individuais no Brasil e exterior. Suas obras foram também publicadas em importantes revistas como a *Graphis* e *Who's Who in Art Graphic*, da Suíça; *Novum Gerbrauchs-grafik*, da Alemanha; *Print*, dos Estados Unidos; e *Idea*, do Japão. Também exerceu o papel de curador em importantes mostras de gravura e xilogravura, como *Pensar Gráfico*, no Paço Imperial, em 1998; *Mostra Rio Gravura*, em 1999; e *Impressões – Panorama da Xilogravura Brasileira*, pelo Santander Cultural, em 2004. Desde 2009, o artista exhibe suas gravuras nas Caixas Culturais, na exposição itinerante *Rubem Grilo Xilográfico 1985-2012: Matrizes, Xilogravuras, Colagens e Desenhos*, passando por São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Brasília e Fortaleza.

Entre os diversos prêmios recebidos, destacam-se: 1ª Bienal Internacional Del Grabado, Montevideu, Uruguai, em 1983; Prêmio de viagem ao exterior conferido pelo Salão Nacional de Artes Plásticas em 1984; 2º Prêmio da Xylon Internacional, Suíça, em 1990; Golfinho de Ouro, do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, em 2002; e o Prêmio de Artes Plásticas Marcantônio Vilaça e Ministério da Cultura FUNARTE, em 2010, referente à aquisição de 500 obras do artista para o acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro/RJ.

Quanto à sua arte, Rubem Grilo considera que sua identificação com a xilogravura se dá pelo próprio fazer manual, neste caso ligado intimamente ao automatismo da escrita que, transmutada em desenho, torna-se uma forma de expressão plástica com uma visualidade específica e intensa. O trabalho, detalhado e preciso, vai sendo construído sem pressa, na solidão do estúdio: “há o sentimento de orfandade do mundo. O trabalho surge de uma página em branco, de um espaço a ser ocupado pela subjetividade” (GRILO *apud* ALCÂNTARA, 2011). Assim vivencia, durante

o processo, a eterna luta entre o vazio inicial e a expressão, desde o desenho feito diretamente na madeira que depois é transformado e reinventado na gravação em alto e baixo relevo, até sua conclusão impressa.

É aparente o apreço do artista pelo processo de gravar a matriz. A partir do suporte que é a madeira – o artista prefere o pau-marfim, cuja clareza mostra melhor o desenho no fazer e sua densidade garante excelente impressão –, o gravador transforma gradualmente sua superfície em rica gestualidade. É importante que se diga que esse tipo de registro característico da xilogravura denuncia qualquer ansiedade ou pressa das mãos que executam o talho; em sua práxis, o que Rubem nos mostra, seja pelo tamanho diminuto da matriz, pela riqueza ou concisão de detalhes que imprime nas obras, ou ainda pela precisão com que grava a madeira: o artista não tão somente entalha a imagem através de seus gestos, mas desfruta prazerosamente de cada movimento da goiva. Ademais, entende a obra impressa como uma marca advinda de todo o processo de sua fatura, considerando a fatura como um ponto de partida de sua criação em particular.

1.2 A série

A série *Objetos Imaturos* apresenta o mesmo rigor de fatura. As gravuras, compostas em miniatura, em tamanhos variáveis e em várias datas, revelam um Rubem Grilo provocador ao representar ferramentas e objetos utilitários, retirando deles funcionalidade e uso, com doses de humor que transitam entre o lúdico e o crítico.

Na exposição *Rubem Grilo xilogravuras: Ferramentas, Objetos Imaturos, Aparelhos de Precisão e Outras Inutilidades*, ocorrida em 2012, no Museu do Trabalho, a série *Objetos Imaturos* foi exposta em uma situação bem particular:

O tema predominante na mostra está ligado aos objetos, ferramentas e aparelhos de precisão pertencentes ao universo de coisas práticas e manipuláveis. Essas peças, mesmo quando inutilizadas ou alteradas em sua função, ainda evocam a memória do universo do trabalho e fabril. As obras correspondem ao local da exposição, já que o Museu guarda em seu ambiente o registro do trabalho humano e a presença das máquinas, que apesar de desativadas, lá permanecem, numa evocação lúdica, como qualquer material que foi deslocado do seu contexto e isto permite criar sobre elas novas significações. A xilogravura, nesse caso, como meio de produção de imagem e de impressão gráfica, dialoga com a prática manual e com o fazer pré-industrial. Em contraponto, as outras obras expostas, de temas variados, são apenas inutilidades. (GRILLO *in* GABINETE DE CURIOSIDADE, 2012)

Nessa exposição, além de 94 obras em escala acima de 30 cm e uma matriz xilográfica, o artista apresentou os seus *Objetos Imaturos* em 80 obras de pequeno formato, obras produzidas em vários tamanhos, bem reduzidos, todas padronizadas em molduras de 15 x 12,5 cm, compondo uma estrutura de mostruário de curiosidades.

Utilizada pelo gravurista nessa série, a escala reduzida força-nos a uma aproximação e convida a um olhar mais atento, que nos estimula tanto a imaginação quanto a memória, fazendo-nos refletir sobre nossas experiências e relações com os objetos retratados, no meio de um embate entre suas funções originais e a estética imaginativa de Grilo. Estética esta que, aliás, não está necessariamente em busca do belo, mas reflete os lampejos criativos do artista, que não têm nenhum compromisso com a práxis fabril de objeto vendável.

Em *Objetos Imaturos*, as obras teriam sido desenvolvidas “considerando que o humor, inerente na concepção dessas obras, aflora na compreensão do erro” (BOLSA DE ARTE, 2013). Nesse sentido, o humor polissêmico de suas pequenas gravuras mostra-se, pendularmente, refinado e provocativo, lúdico e crítico. A xilogravura, por se tratar de um meio de produção artesanal de reprodução técnica, cria um resgate do

fazer manual, pré-industrial, em contraponto com a era de automatização trazida pelos maquinários. Rubem brinca com esse universo fabril, das máquinas a serviço do homem, e dos objetos delas advindos, supostamente utilitários.

É curioso pensar que, conforme a especificidade do objeto, cada obra pode despertar reações mais intensas daqueles que são familiarizados com os objetos utilitários originais. Nesse sentido, para uma pessoa leiga, talvez seja motivo de riso ou gracejo imaginar como um desses objetos, como por exemplo uma tesoura de arremate, que representa o lote inteiro de um sistema automático de produção de tesouras de arremate, seria recebido por uma costureira ou um alfaiate – alguns códigos, supostamente, causariam desconforto a esses profissionais do ramo, da indignação à surpresa.

Nessas obras da série *Objetos Imaturos*, percebe-se a constante presença da ambiguidade e da subjetividade, na medida em que as gravuras não se fecham em um único significado simbólico, mas ao contrário nos fornecem pistas para possíveis e múltiplas leituras em potencial.

2 *Objetos Imaturos*: Uma leitura em potencial no campo da interpretabilidade

Neste artigo, as xilogravuras da série *Objetos Imaturos*, de Rubem Grilo, serão abordadas do ponto de vista da relação *Arte/Design* na (dis)função dos objetos utilitários, da tradição geral dos pequenos formatos e do paradigma do “caligrama desfeito” (FOUCAULT, 1988, p. 18).

A série nos apresenta inusitados objetos híbridos entre dois sistemas de pensamento e construção. Cada obra situa-se, assim, numa fronteira híbrida entre diferentes procedimentos de representação, ou

seja, a proposição artística opera-se como uma “hibridação de sistemas” (VALENTE, 2008, p. 29-34) entre Arte e *Design*, dois sistemas autônomos que possuem códigos de representação em comum, contudo com fins distintos. Disso resulta um conflito entre as linguagens utilizadas, conflito que o artista enfrenta recorrendo a uma ou à outra conforme sua intencionalidade e necessidade. Se, de um lado, na concepção desses objetos utilitários, o *designer* busca concisão de linhas e certa elegância demonstrativa de seu produto, de outro lado, o artista se permite liberdades subjetivas e desvios de função no objeto, criando linhas ergonomicamente equivocadas. De um lado, o artista reduz a imagem para pequeno formato, inscrevendo pessoalidade e afetividade nos objetos e, de outro, recorre uma ordenação objetiva das gravuras como miniaturas em um farto mostruário de ferramentas e objetos anômalos.

No núcleo da tradição geral, como obras em pequenos formatos – não como esboços para produções maiores – essas gravuras instauram uma espécie de intimidade com seu público. Elas o aproximam, fazem-no romper o campo de proteção e julgamento – e o trazem para dentro de seu campo de energia. É um campo de sutilezas e afetos, segredos e cumplicidades. No campo do artista, esse tipo de produção envolve um fazer reflexivo e minucioso com pontas de dedos e gestos minúsculos... com articulações de falanges na empunhadura dos instrumentos de entalhe.

Comecei a fazer miniaturas. Fiz talvez mais de 1500 miniaturas, trabalhos em pequenos formatos, como se fosse um laboratório sobre o pensamento da gravura e a revisão de minha experiência até então. A base dessas obras, reunidas na série *Arte Menor*, foram os ornatos tipográficos, como as vinhetas, capitulares, frisos e uma série denominada *Objetos Imaturos*. Por ser obras em formatos pequenos, o leque das opções foi sendo ampliado, flexionando os temas. Tudo se permitia, sem privilegiar o assunto, enfim, sem a preocupação em hierarquizar o que deve ser significativo ou não, considerando que a significação se constituiria no conjunto numeroso e abrangente. Isto me ocupou

durante onze anos. (GRILLO *in* REIFSCHNEIDER, 2013, p. 12)

No campo do espectador, é um observar de tão perto que o olho vê a textura do papel e a densidade da tinta, vê a menor mudança do gesto e a menor marca de impressão. Vê o cuidado, a intencionalidade. A pequena gravura a caber-lhe na mão, de tão próxima, é quase propriedade do espectador que olha e respira: Que inspira o ar que a rodeia e expira sobre ela.

De um ponto de vista mais específico, pode-se afirmar que a série *Objetos Imaturos* integra o paradigma do “caligrama desfeito” – expressão formulada por Michel Foucault, em 1973, no livro *Ceci n’est pas une pipe* (1988), no qual atribuiu esse conceito à pintura *La Trahison des Images*, de René Magritte, para designar os artifícios de linguagem que remetem de maneira irônica – e, digamos, iconoclasta – aos manuais de botânica e às cartilhas escolares.

O “caligrama”, prática ancestral e atual, é representada longinquamente pelo poema *O ovo* (Fig.01), do grego Símmias de Rodes (325 a.C.), no qual o texto se distribui em formato de ovo, e, mais proximamente, nos precursores da Poesia Concreta e Visual, como no livro *Calligrammes* (Fig.02), do poeta Guillaume Apollinaire, por exemplo no poema no qual figuram uma pomba ferida e uma fonte:

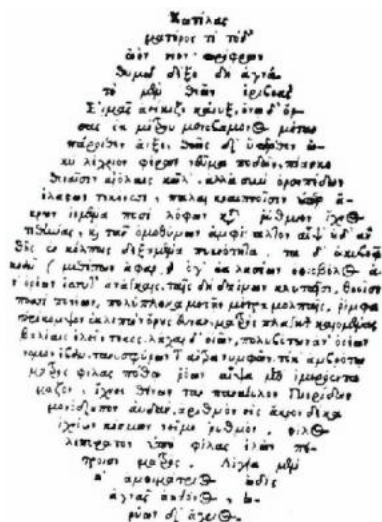


Fig.01 - *O Ovo*, 325 a.c., Símmias de Rodes (s/d).
Poema/caligrama.
Fonte: Revista Significação / USP.



Fig.02 - *La colombe poignardée et le jet d'eau*, 1925. Guillaume Apollinaire (1880-1918).
Poema/caligrama.
Fonte: *Calligrammes*, de Guillaume Apollinaire.

A composição da obra articula a escrita e, na formatação do texto ou das letras – em sua sintaxe, enfim – incorpora e explicita configurações ou contornos figurativos relacionados a seus conteúdos.

O caligrama, quanto a ele, se serve dessa propriedade das letras que consiste em valer ao mesmo tempo como elementos lineares que se pode dispor no espaço e como sinais que se deve desenrolar segundo o encadeamento único da substância sonora. Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler. (FOUCAULT, 1988, p. 23)

A ideia de um “caligrama desfeito”, neste contexto, remete justamente ao ato de romper esse conceito de caligrama e retornar à reiteração texto-visual das cartilhas, apontada ironicamente por Magritte ao utilizar-se daquela representação didática que reforça semanticamente o significado de uma figura com a utilização de uma legenda esclarecedora. Essa concepção simplista da língua como uma nomenclatura, equivocadamente, “deixa supor que o laço que une um nome a uma coisa é uma operação simples” e, justamente por isso, pode revelar-nos a inegável artificialidade do processo ao sugerir-nos que “a unidade linguística é um fenômeno duplo, resultante da aproximação de dois termos” (SAUSSURE, 1978, p. 121-122), ou seja, a formação linguística do indivíduo é marcada pelo urdimento entre sintaxe e semântica, entre a representação figurativa e o nome dos objetos:

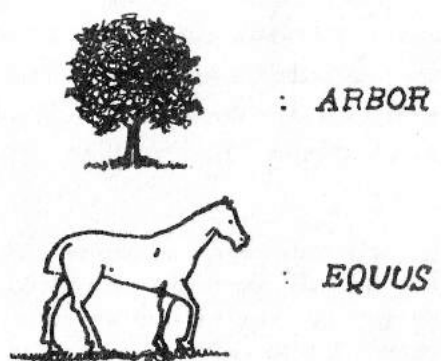


Fig.03 - Unidade linguística figura/legenda.
Fonte: SAUSSURE, 1978.

Quando em crianças, vimos/lemos na cartilha escolar a simplista ilustração em estrutura similar à exemplificada, na qual <árvore> e <cavalo> são apresentados como uma figura e uma legenda (Fig. 03), com esses elementos amarrados arbitrariamente e tornados mutuamente referenciáveis e equivalentes, intertraduzíveis um no outro. Assim, a justaposição coisas/nomes promove associações meramente por contiguidade estatuída, associação inicialmente fraca que se fortalece por processo de repetição, reiteração, imposição – apenas em alguns casos, essa associação se dá por similaridade, em que o objeto é representado e nomeado, por exemplo, com o recurso de onomatopeias próprias do objeto (Fig.04) – como no som do bumbo e do prato de metal em <zabumba>:



Fig.04 - Lição da Zabumba, *in* Cartilha Caminho Suave (cartaz original).
Fonte: Norma Bruno Wordpress.

Seja por contiguidade ou por similaridade, o significado/nomeação das “coisas” se constituiria, na formação do indivíduo, através dessa construção de relações simplistas e reiterativas da língua como uma camisa de força que tornaria os indivíduos reféns da lógica – ao mesmo tempo perversa e afetiva – das velhas cartilhas escolares.

Em uma parcela de sua obra, René Magritte rompe essas relações biunívocas. Assim como em *La Clef des songes* (Fig.05) e *La Trahison des Images* (Fig.06), o pintor procede às avessas e elabora recombinações e

negações entre figura e legenda – criando situações inesperadas, relações contraditórias e campos de resignificação dos objetos.



Fig.05 - *La Clef des songes*, 1930. René Magritte (1898-1967).
Pintura / Óleo sobre tela. Dimensão: 81 x 60 cm.
Acervo: Coleção Privada.
Fonte: PAQUET, 2015.



Fig.06 - *La Trahison des Images*, 1928-1929. René Magritte (1898-1967).
Pintura / Óleo sobre tela. Dimensão: 62 x 81 cm.
Acervo: LACMA - Los Angeles County Museum of Art.
Fonte: PAQUET, 2015.

Por outros meios, com xilogravuras pequeninas como que recortadas de alguma cartilha antiga, Rubem Grilo compõe um repertório de artigos utilitários nos quais, entre a figura representada e a legenda

dessas figuras, há uma defasagem arditosamente articulada: a legenda remete a uma leitura (sub-reptícia ou explícita) de um desvio no objeto representado.

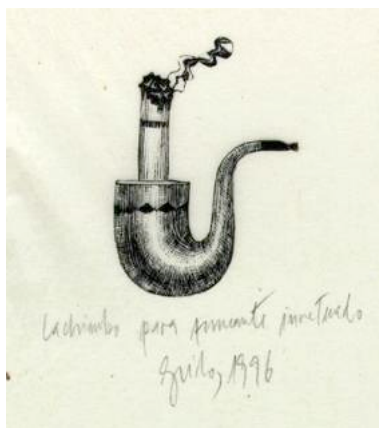


Fig.07 – *Cachimbo para fumante inveterado*, 1996. Rubem Grilo (1946-).
Xilogravura. Sem dimensões.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

– *O caligrama está desfeito!*¹, poderíamos então dizer desse procedimento de Rubem Grilo em seu cachimbo (Fig.07), tal como o demonstrou Michel Foucault (1988, 17-36) sobre *La Trahison des Images*, de René Magritte. Contudo, o desfazer de Grilo, no conjunto da série, tem suas peculiaridades. Há que se observar que suas legendas desfazem, ironicamente, a nomeação convencional do objeto, trazendo ao campo da nomeação justamente o caráter (dis)funcional das coisas como informação para nomeá-las – enveredando também para um desfazer na medida em que produz uma distorção da funcionalidade consagrada aos objetos que representa.

2.1 Sapatos de 2ª linha

¹ A quem interessar, sugere-se a leitura do capítulo O Caligrama Desfeito do livro *Isto Não é um Cachimbo*, no qual Foucault desenvolve sua demonstração sobre esse caráter da obra *La Trahison des Images*, de René Magritte, com recursos gráficos simples e elucidativos.

Em *Sapatos de 2ª linha*, o termo <linha> surge como uma ironia de linguagem. Nestas obras, a linha pode significar ao mesmo tempo a ideia de uma “linha de produção em série” do meio fabril de calçados como também a linha como elemento composicional da obra.

Inevitável considerar que os tais sapatos aqui representados estejam, de algum modo, “fora de linha” em função de erros de produção industrial. A ideia de erro em uma linha de produção cria um lote de segunda linha de objetos lançados no mercado com *pequenos e quase imperceptíveis* erros de produção, como Grilo exemplarmente nos apresenta o sapato com a boca totalmente fechada pelo cadarço (Fig.08) e o sapato híbrido entre bota e chinelo (Fig.09).



Fig.08 - *Sapato de 2ª linha*. s/d. Rubem Grilo (1946-).
Xilogravura. Sem dimensões.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.



Fig.09 - *Sapato de 2ª linha*, 1995. Rubem Grilo (1946-).
Xilogravura. Sem dimensões.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Esses objetos, que encarnam as consequências do próprio processo de produção em série que sofreram, remetem às cenas de *Modern Times*, de Charles Chaplin: com a recorrência dessa memória fílmica da cena de uma engrenagem descontrolada, a mente constrói uma visão, como em *flash-back*, de um maquinário a pregar ilhoses em toda a extensão superior do sapato enquanto outro está a agrupar indistintamente retalhos variados de diferentes calçados e a cosê-los sistematicamente, para desespero do pobre funcionário de plantão.

Um detalhe que pode tocar especialmente aos artistas desse *métier* são os procedimentos de construção das linhas na composição desta obra. O que se vê, se formos confrontar as gravuras com suas matrizes, são linhas definidas em branco, com apenas um sulco; e outras linhas construídas em preto, com brancos desbastados ao redor para compô-las.

Se olharmos o sapato na altura do calcanhar, à esquerda, veremos que um único sulco branco representa o encontro de duas superfícies de material, sendo, portanto, um traço que representa a fronteira e junção entre dois pedaços de matéria: a linha é a costura que as une e o corte que as separa. Por sua precisão nesse traço, caracteriza-se a qualidade de firmeza e rigidez da costura realizada pela máquina. De outra parte, os cadarços dos dois sapatos e as tiras do chinelo são representados com linhas pretas obtidas pelo concurso de múltiplos sulcos ao redor, criando uma materialidade menos precisa e mais orgânica – pré-industrial.

É entre dois extremos de sua ação gráfica – a imagem muito detalhista ou as imagens simples – que Rubem Grilo reconfirma a afirmação de Riva Castleman de que houve poucas alterações estilísticas nas imagens de linhas negras, de modo que o seu caráter medieval representou um elemento atemporal e sem intenção artística consciente. 'Refaço um gesto que já foi esgotado milhões e milhões de vezes', afirma Rubem Grilo. (HERKENHOFF, 1996, p. 5-9)

Há que se perguntar se o caráter medieval das linhas negras, em gesto refeito por Grilo nestas xilogravuras, teria sido um elemento sem intenção artística consciente ou se teria sido efetivamente intencionado como representação de contraponto entre os meios de produção artesanal e industrial na sociedade de consumo. De algum modo, essa possibilidade de interpretação está dada.

Enfim, com esses cortes, contornos, remendos e colagens, os sapatos de 2ª linha são praticamente sapatos de retalhos, pois há um excesso de partes cosidas nos sapatos, como em uma colcha de retalhos. Assim, a bota-chinelo – ou *botchinelo* – é um *combinado* infeliz de restos de uma bota e de um chinelo, que resulta em um calçado com duas funções conflitantes entre o caráter prosaico, arejado e casual do chinelo e o caráter exótico, aquecedor e estiloso da bota, resultando num calçado desconjuntado e contraditório para frio e calor, que protege canela e calcanhar, deixando pés e dedos desprotegidos, expostos às intempéries. Em contrapartida, logrou-se fabricar um aceitável sapato de restos, aparentemente inutilizado pelo cadarço que o fecha totalmente. A menos que o encaremos como um sapato adaptável à largura da canela de cada comprador ou que, após o uso, possa ser fechado para não ser invadido por insetos; nestes casos, eis que o presumido erro se converte em grande invenção. A genialidade dos inventores seria, em suma, recebida com risos como forma de extravasar a surpresa, a repulsa, ou o próprio reconhecimento diante de uma *grande sacada*.

2.2 Óculos para conferente

Em *Óculos para conferente* (Fig.10), o conflito entre imagem e texto, que afirma o objeto e sua função, dá-se pela inviabilidade de o *design* criado cumprir seus propósitos indicados.

Nesses óculos, o que se impõe, à primeira vista, como um erro estrutural crasso, é a disposição ortogonal entre hastes e lentes – não é preciso ser um especialista para reconhecer esse dado. A um segundo olhar, contudo, o *design* pareceria denotar alguma intencionalidade e talvez até mesmo explicitar algum prazer do autor pseudo-*designer* em dificultar o ato de conferir – mais que isso, em deliberadamente impedir o próprio ato de o usuário conferente colocar/vestir tal objeto. Nega-se o produto, assim, duplamente: tanto em sua função no ato de conferir como no próprio ato de portar o objeto.

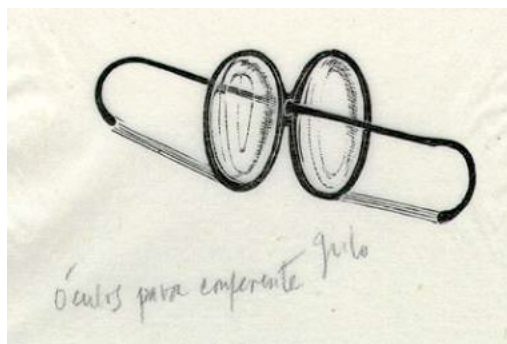


Fig.10 - Óculos para conferente, s/d. Rubem Grilo (1946-).
Xilogravura. Sem dimensões.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Assim inviabilizado, mas ainda apresentado cruelmente em seu dever funcional, esse objeto torna-se antes uma ameaça, praticamente um objeto mortal que poderia levar algum espectador a imaginar o conferente auto-mutilando-se com as hastes dos óculos a atravessarem-lhe friamente o cérebro por entre seus olhos no afã do cumprimento de seu *métier*.

A essa crueldade, acrescente-se este outro curioso modelo de óculos (Fig.11): o monóculo de duas hastes. E eis que já se assoma a imagem do usuário com o aro posicionado sobre o nariz empinado a equilibrar o monóculo, tendo os olhos atravessados pelas hastes de metal. E a lente, entre os dois olhos vazados, a representar, em seus reflexos espiralados, o torpor do pobre conferente.



Fig.11 – Outra versão de *Óculos para conferente*, s/d. Rubem Grilo (1946-).
Xilogravura. Sem dimensões.
Fonte: *Flickr* do Museu do Trabalho.

Humor com uma dose de desconforto, uma pequena perversidade imaginativa a se atribuir ao arbítrio do artista ou do espectador – ou, ao final das contas, ao arbítrio deste crítico texto talvez pretensioso e cruel.

2.3 Copo para abstinência X Cachimbo para fumante inveterado

Nestas duas gravuras, a primeira discrepância entre a imagem e o texto observa-se no registro da palavra <copo> e <cachimbo> grafadas no singular.

No *Copo para abstinência* (Fig.12), a imagem do copo é representada, na verdade, por dois copos emborcados, um dentro do outro – a grafia no singular nos induz a imaginar que ambos estão unificados, selados um no outro, talvez como um impeditivo ou como um voto de abstinência. Não há como confirmar essa informação com base apenas na imagem, mas o termo no singular <copo> e também o próprio termo <abstinência> parecem confirmar esta interpretação.



Fig.12 - *Copo para abstinência*, s/d. Rubem Grilo (1946-).
Xilogravura. Sem dimensões.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

A imagem causa estranhamento pela sobreposição de suas formas transparentes, criando linhas sugestivas e reflexos surreais. Depois de algum tempo aceitando essa imagem como um copo e uma taça selados, a certeza de estarmos tratando de um abstinência parece gradualmente desvanecer-se: quem emborcou os dois copos? Em quais circunstâncias? E um torvelinho de conjeturas assoma-se ao redor dessa imagem emblemática, talvez sob os olhares atônitos de outros parceiros de bebedeira, todos muito convictos e muito amigos num congraçamento de juras e promessas de apoio e adesão – a durar, ao menos, até a próxima dose.

E também o *Cachimbo para fumante inveterado* (Fig.13) é criado com a incorporação de dois cachimbos num único objeto, agora composto de duas piteiras de tipos diferentes – constituindo um híbrido e, neste caso, um anômalo cachimbo híbrido.



Fig.13 - *Cachimbo para fumante inveterado*, 1996. Rubem Grilo (1946-).
Xilogravura. Sem dimensões.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Imaginar-se-ia o inveterado fumante alternando-se entre as duas extremidades desse cachimbo, tentando desfrutar de sua duplicada função que, ao final, pode também ter sido comprometida no selamento de seus bojos e, conseqüentemente, na desoxigenação do compartimento que recebe o fumo. Assim, esse estranho objeto, de cachimbo para um inveterado fumar, transforma-se em cachimbo para um inveterado fumante parar de fumar.

Esse objeto identificado na legenda, no singular, atesta, na verdade, a transformação de dois em um só objeto que causa grande estranhamento quanto à sua função e sua configuração: A configuração unificada desses elementos cria uma figura inusitada, um corpo estranho, alienígena, cachimbo-molusco de duas cabeças – ou de uma cabeça só. Visto no conjunto das outras gravuras, dispostas em linhas e colunas próximas na parede da exposição, à guisa de um grande catálogo de objetos utilitários surreais, reforça-se a imagem de item de um museu de curiosidades ou de peça exótica de um museu de horrores.

2.4 Chaleira para recém-casados

Podemos observar um exemplo de delicada e prazerosa gestualidade na gravura *Chaleira para recém-casados* (Fig.14). Nesta xilogravura, o traço do artista como que se deleita ao abandonar a objetividade da representação funcional do objeto escolhido em favor da subjetividade de rondós de supostos recém-casados. Nesse movimento, ao enfatizar uma linha que rompe a representação física do objeto, o artista pende a linguagem para uma vontade poética ao investir na mensagem (JAKOBSON, 1995, p. 127-128), ainda que sem detrimento da “função referencial, ‘denotativa’, ‘cognitiva’” (JAKOBSON, 1995, p. 123) que ainda remete ao objeto tal como o conhecemos cotidianamente: o objeto “chaleira”.



Fig.14 - *Chaleira para recém-casados*, s/d. Rubem Grilo (1946-).
Xilogravura. Dimensão: 7,90 x 8,70 cm.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Para não estender a leitura desta obra para além e não entregar o ouro neste caso em especial, pode-se dizer que, aparentemente, Rubem Grilo teria elaborado a chaleira na gravura de tal modo que o signo estético desconecta-se brevemente de seu referencial imediato e a ele retorna para introduzir, assim, uma figura de linguagem, uma metáfora, cheia de graciosidade, delicadeza, sensualidade e poesia – tornando-se cúmplice de nossas interpretações pessoais, secretas, singulares, impudicas e risonhas entre possíveis toques de malícia e erotismo.

2.5 Cadeira para equilibristas

A *Cadeira para equilibristas* (Fig.15) é um contrassenso à função de uma cadeira: o repouso. Imaginemos o usuário que, ao sentar-se, buscando apoio para relaxamento nessa cadeira, veja-se na contingência de somar suas pernas aos pés da cadeira para assumir ativamente o equilíbrio do conjunto. Lembrando que as versões convencionais de cadeira já são objetos em repouso sobre três ou mais pés, este modelo de Rubem Grilo, por falta do terceiro ponto de apoio, não teria sustentação própria para manter-se de pé e em equilíbrio.



Fig.15 – *Cadeira para equilibristas*, s/d. Rubem Grilo (1946-).

Xilogravura. Sem dimensões.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Em condição instável similar, resta a uma cadeira real somente a consequente queda em repouso, tal como aquelas cadeiras dobráveis do café-bar: fechadas em dois apoios, elas tombam e são empilhadas umas sobre as outras, desprovidas de sua função, humilhadas ao final do expediente. Contudo, não é assim que essa cadeira de Rubem Grilo se apresenta: ela mantém-se irredutivelmente de pé. Sustentando-se em dois pés apoiados numa base definida pela caligrafia linear do artista – essa escrita-chão que coloca a cadeira em perspectiva –, a cadeira resiste à força gravitacional, sendo ela mesma uma exímia equilibrista.

Ou essa cadeira, proposição de equilíbrio, parece remeter a um desafio que somente se iguala ao da perna de pau, da qual poderia ser um objeto correlato. Ou, então, mergulhando em memórias, reconhecamos que ela seja a referência de um aparelho circense no qual um ágil equilibrista possa, além de equilibrar-se nela, talvez ousar compor figuras e outras firulas e peripécias mais: Na infância, não teríamos todos experimentado essa vocação circense das cadeiras, equilibrando-as em duas pernas e correndo tropeçadamente para lá e para cá? Ou ainda, por lhe faltar um chão (e aqui descarta-se a caligrafia como elemento de perspectiva), a cadeira estaria planando como uma mera imagem mental. Não é um objeto existente, que sucumbiria à gravidade. Parece ser, antes, uma ideia, antigravitacional e de uma liberdade potencial como se vê expressa nas formas flutuantes da figuração geométrica da pintura *Ernst-Spass*, de Kandinsky (Fig.16) ou, extrapolando, na pintura de um Miró, de um Klee – e reversível perspectivamente como as escadarias infinitas de Escher (Fig.17) com seus diferentes pontos de gravidade.



Fig.16 - *Ernst – Spass*, 1930. Wassily Kandinsky (1866-1944).
Pintura / óleo sobre tela. Dimensão: 49 x 70 cm.
Acervo: Coleção privada.
Fonte: Christie's Auction House.

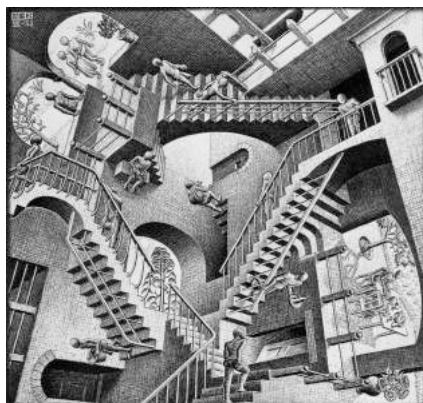


Fig.17 - *Relativity*, 1953. Maurits Cornelis Escher (1898-1972).
Litografia. Dimensão: 29,1 x 29,4 cm.
Fonte: ESCHER, 2015.

Ainda que aparentemente estática, a cadeira de equilibrista é potencial deflagradora de virtuais movimentos. A partir de sua imagem, fixa e impressa na planaridade do papel arroz, ela se despega e se tridimensionaliza em nossas mentes, como uma escada de Escher, uma cadeira impossível, propulsora de *réveries* pessoais, fantasias, delírios, lembranças de infância e imagens de sonho – que se permitem à revelia das condições físicas limitantes da realidade.

2.6 *Tesoura de Arremate*

E, para arrematar, voltando ao lote de tesouras de arremate mencionado no início deste artigo, quanto mais específico o objeto for, maior a intensidade do efeito que ele possa provocar naqueles que são familiarizados com o uso desses objetos. Para o espectador leigo em corte e costura, seria engraçado imaginar ou supor as reações de uma costureira ou de um alfaiate em relação aos desencaixes e às proporções desarrazoadas de alças e pontas da *Tesoura de arremate* (Fig.18), que torturariam o dia-a-dia dos profissionais do ramo.

O objeto, assim construído, na desproporção das alças circunscritas da tesoura, afigura-se a olhar-nos ironicamente com um grande olho

arregalado, o outro fechado a piscar-nos, e a rir-se de nós com larga embocadura. Por um lapso de tempo, é como se esse objeto inanimado se preenchesse de uma *anima* e nos encarasse numa espécie de diabrura cúmplice para conosco e nos dissesse de forma prosaica a famosa frase da Esfinge: “ – *Decifra-me ou devoro-te.*”

Ao fazer o objeto dirigir-se assim imperativamente a nós, espectadores, o artista aciona a função conativa da linguagem, atingindo-nos quase que encantatoriamente, perturbadoramente ao romper a fronteira de nossas existências *reais* e a virtualidade da representação artística. E, por fim e ao cabo, com essa ordem ou convite bizarro à reflexão, distraíndo-nos da “linguagem-objeto” (JAKOBSON, 1995, p. 127) que falaria do próprio objeto representado, arremata em si o sentido do conjunto da obra e ri, metalinguisticamente.

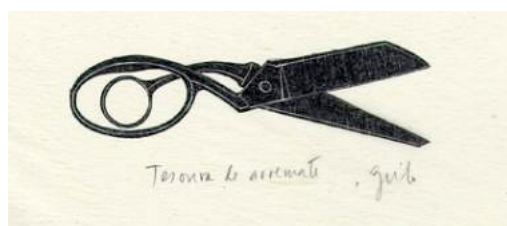


Fig.18 - *Tesoura de arremate*, s/d. Rubem Grilo (1946-).
Xilogravura. Sem dimensões.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Considerações Finais

Em cada objeto das gravuras da série *Objetos Imaturos* que estudamos neste artigo, Rubem Grilo promoveu um processo de hibridação dos sistemas da Arte e do *Design* no plano estético. Na medida em que esse procedimento culmina intencionalmente no choque das duas linguagens, configura-se uma ação marcada pelo efeito de fissão e conflito no plano do conteúdo, que compromete tanto a linguagem do *Design* como a da Arte. No *Design*, observa-se o desvio e/ou inviabilidade da função

original do objeto e, na Arte, as gravuras confundem-se com itens de um catálogo de objetos utilitários de um mercado de curiosidades. Ou seja, nesse confronto de sistemas, o artista promove corajosamente uma fissão que coloca em xeque ambas as linguagens, impactando o espectador e retendo sua atenção num jogo de leituras na fronteira de uma a outra linguagem, com os códigos de uma e de outra, num vai-vem que amplia a polissemia do signo sem convir num significado definitivo e, por essa coragem, a série ganha sua potência e força expressiva.

A série desses *Objetos Imaturos* constitui-se como um minigabinete de curiosidades. A visão em conjunto dessas pequenas gravuras na exposição, dispostas lado a lado, em quantidade, atrai o espectador, convida-o à proximidade com o corpo, a um olhar mais detido, mais atento em cada um dos objetos e em suas particularidades, como pequenas e anômalas raridades.

Não é à toa que Rubem Grilo, em todas as obras desta série, introduz o título no diminuto campo da impressão entregue à percepção do espectador: a caligrafia surge assim ampliada; hiperbolizada, é título e elemento compositivo da obra; ainda que essa caligrafia não seja um sulco ou um talho, mas uma escrita cursiva a grafite, esses dois paradigmas opostos e apostos constituem e problematizam a recepção final da obra, afetando escalas e perspectivas no campo da composição.

Por vezes, à distância, é possível que tomemos esses objetos como completos, ou em seu completamento enquanto forma acabada e dada pelo artista, como obra fechada e inequívoca, que remetesse a cada objeto-ferramenta tal qual a cartilha que identifica e nomina cada coisa existente nominável e representável. Percepção enganosa.

De perto, a estrutura criada pelo artista revela-se uma armadilha de imagem e texto, nega-se ao completamento imediato, recusa-se à maturação da ideia. Torna-se elíptica e reversível dinamicamente; nega-se ao *perfectum* de um significado conclusivo – mantém-se aberta,

incompleta, imatura, viva – e sequer nos assegura a existência desses objetos...!

Este artigo arrisca-se numa leitura das obras, penetrando na interpretabilidade delas, com omnisciência e com a ciência de que tal leitura não se coloca e nem deve ser considerada como uma verdade única nem definitiva – haja vista a subjetividade, abertura e polissemia do signo artístico. A cada intérprete, o “interpretante” do signo transforma-se em conformidade a cada universo de possibilidades – que é diferente de pessoa para pessoa – na medida em que o signo “cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 1977, p. 46), e os variados interpretantes possíveis constituiriam um “interpretante final” – que “se refere à maneira pela qual o Signo tende a representar-se como estando relacionado com seu Objeto” ou, ainda, “aquilo que *finalmente se decidiria* ser a interpretação verdadeira se se considerasse o assunto de um modo tão profundo que se pudesse chegar a uma opinião definitiva” (PEIRCE, 1977, p. 177). Dir-se-ia que o interpretante final está em constante expansão, como um repositório de todas as potenciais associações de ideias e compreensões possíveis do público, desde associações estabelecidas por convenções lógicas, éticas e estéticas – como também a partir de suas vivências, de imaginários e experiências colaterais, “entidades extralinguísticas” como diria Jakobson (1995, p. 120), que poderíamos considerar também como entidades extralinguagem, se concordarmos com a insuficiência da linguagem para compreendermos a totalidade dos fenômenos à nossa volta. Uma somatória.

E, se o público “mais tarde se transforma em posteridade”, conforme nos diz Marcel Duchamp (1986, p. 72), então é possível concluir que o interpretante final é sempre um *devoir*. Num cruzamento triplo, encontramos um diálogo com o conceito de abertura da obra de arte de Umberto Eco, para quem toda obra de arte é fundamentalmente aberta posto que a abertura é-lhe um “fator inevitável”, à diferença de que, na

contemporaneidade, essa abertura é intencionada, deliberada, desejada, buscada pelo artista (ECO, 1988, p. 41-42), como pudemos observar na fatura das gravuras de Rubem Grilo que, por serem obras de arte, já são inevitavelmente abertas, mas o artista amplia essa abertura ao inserir ambiguidades e desvios intencionais, criando uma miríade de interpretações possíveis e, dentre elas, aquelas que foram expostas neste artigo.

Essa expansão constante do interpretante final – um fenômeno que se deflagra fora do controle do próprio artista e dos estudiosos da área – tornaria este artigo inútil? Por que escrevê-lo se as ideias aqui expostas não seriam estrita nem necessariamente aquelas intencionadas pelo artista? O que o artista quis nos dizer no final das contas? Haveria uma promessa de “interpretante final” – ou o interpretante final seria uma utopia, um objetivo inalcançável?

O “coeficiente artístico”, ironicamente cunhado por Duchamp, parece trazer alguma *razoabilidade* a esta questão. Esse coeficiente representaria a inabilidade do artista no que diz respeito ao quanto desejou expressar em sua obra mas não logrou expressar e o quanto expressou sem sequer haver intencionado fazê-lo – ou seja, em suas palavras, “o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” na obra em “estado bruto” e que será “refinado pelo público” (DUCHAMP, 1986, p. 73), ou seja, refinado pela posteridade (DUCHAMP, 1986, p. 71) representada, dentre outros receptores da obra, por espectadores, críticos, teóricos, historiadores, colecionadores, mediadores, artistas, educadores, pupilos, pesquisadores e, por fim, os autores deste artigo – e seus leitores.

E, por fim, caso o leitor deste texto tenha atendido ao nosso convite e à recomendação dada e tenha fruído as obras antes de adentrar o conteúdo destas páginas, terá talvez reconhecido alguma defasagem entre

as interpretações aqui em curso e, portanto, testemunhado essas associações imaginativas, somadas às suas próprias, ampliam conjuntamente o imensurável campo de interpretabilidade dos *Objetos Imaturos* de Rubem Grilo.

Immature Objects, by Rubem Grilo: Subjectivity and openness - the refinement of humor, criticism and poetry in the deviation of the function of the object and language

Abstract |

This article studies the series entitled *Immature Objects* created by Rubem Grilo, composed of small format engravings, manually printed on rice paper, made in the late 90's. In these works, the artist promotes insertions, alterations and deviations in the representation of the design of utilitarian objects, affecting the representation of their functions and objectivity in favor of a subjectivity and openness of form, provoking effects of humor, criticism and poetry. The article counts on the collaboration of Fábio Freixeda with a descriptive text on the artist and the series, followed by an approach of Agnus Valente on some of the engravings, in the field of the interpretability of the work of art. The reflection focuses on interpretations of unusual objects resulting from an "hybridation of systems" (VALENTE) between Art and Design, having as support the "functions of language" (JAKOBSON), a parallelism with the formulation of the expression "undone calligram" (FOUCAULT) for the work by René Magritte, as well as the "open work" (ECO) in dialogue

with the concepts of "artistic coefficient" (DUCHAMP) and "final interpretant" (PEIRCE).

Keywords: Hybridation Art/Design. Rubem Grilo Humor. Language. Calligram and Interpretant. Open Work and Artistic Coefficient. Woodcut in Small Format.

Referências |

APOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes**. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um Cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HERKENHOFF, Paulo. Rubem Grilo: caminhos da razão. In: GRILLO, Rubem. **Arte menor**: xilogravuras. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

REIFSCHNEIDER, Oto Dias Becker. Do vazio à expressão (ou: sem concessões): entrevista com Rubem Grilo. **ARS (São Paulo)**, v. 11, n. 21, p.118-147. jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202013000100118&script=sci_abstract&tlng=pt. > Acesso em: 11 nov. 2017.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

VALENTE, Agnus. **Útero cosmos**: hibridação de meios, sistemas e poéticas de um sky-art interativo. 2008. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo,

2008. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-14052009-154333/pt-br.php>>. Acesso em: 03 jun. 2018.

XAVIER, Henrique Piccinato. A evolução da poesia visual: da Grécia Antiga aos infopoemas. **Significação-Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 29, n. 17, p. 161-190, 2002. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/65551/68164>>. Acesso em: 03 jun. 2018.

Sites

ALCÂNTARA, Gabriela. Descubra as gravuras de Rubem Grilo e seu mundo de sonhos e vivências. **Altnewspaper**. Disponível em:

<http://www.altnewspaper.com/2011/09/descubra-as-gravuras-de-rubem-grilo-e-16.html>. Acesso em: 11 nov. 2017.

BOLSA DE ARTE. **Rubem Grilo em Fortaleza**. Ceará, [2013]. Disponível em: <<http://www.bolsadearte.com/oparalelo/rubem-grilo-em-fortaleza>>. Acesso em: 11 nov. 2017.

BRUNO, Norma. Lição da Zabumba. In: LIMA, Branca Alves de. **Cartilha Caminho Suave**. (cartaz original). Disponível em:

<https://normabruno.wordpress.com/2011/10/16/cartilha-caminho-suave/>. Acesso em: 03 jun. 2018.

GABINETE DE CURIOSIDADES. **Rubem Grilo xilogravuras: ferramentas, objetos imaturos, aparelhos de precisão e outras inutilidades**. Porto Alegre, 2012. Disponível em:

<http://gabinetedecuriosidades.blogspot.com.br/2012/08/rubem-grilo-xilogravuras-ferramentas.html>. Acesso em: 11 nov.2017.

RUBEM Grilo. **Expo Rubem Grilo**. 2011. Fotografias. Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/museudotrabalho/7901992072/in/pho_tostream>. Acesso em: 03 jun. 2018.

RUBEM Grilo - xilogravuras: Ferramentas, Objetos Imaturos, Aparelhos de Precisão e Outras Inutilidades. (2012 : Porto Alegre, RS). In:

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento631507/rubem-grilo-xilogravuras-ferramentas-objetos-imaturos-aparelhos-de-precisao-e-outras-inutilidades-2012-porto-alegre-rs>>. Acesso em: 03 jun. 2018.

Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

Filme

MODERN TIMES. Direção: Charles Chaplin. Produção: United Artists e Charles Chaplin. Roteiro: Charles Chaplin, M/12. Fotografia: Rolle Tothoroh e Ira Morgan. Intérpretes: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Al Ernest Garcia. Música: Charles Chaplin, sob arranjo de Alfred Newman, Edward Powell e David Raksin. EUA: Distribuidora Continental, 1936. Película 35mm, p&b, 87 minutos. Comédia.

Xilogravuras

CACHIMBO para Fumante Inveterado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34185/cachimbo-para-fumante-inveterado>>. Acesso em: 03 jun. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CACHIMBO para Fumante Inveterado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34184/cachimbo-para-fumante-inveterado>>. Acesso em: 03 jun. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CADEIRA para Equilibristas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34192/cadeira-para-equilibristas>>. Acesso em: 03 jun. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CHALEIRA para Recém-Casados. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34196/chaleira-para-recem-casados>>. Acesso em: 03 jun. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

COPO para Abstêmio. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34194/copo-para-abstemio>>. Acesso em: 03 jun. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ÓCULOS para Conferente. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34191/oculos-para-conferente>>. Acesso em: 03 jun. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ÓCULOS para Conferente (versão monóculo). Disponível em:
<<https://www.flickr.com/photos/museudotrabalho/7865935886>>.
Acesso em: 03 jun. 2018.

SAPATO de 2a. Linha. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34186/sapato-de-2a-linha>>.
Acesso em: 03 jun. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SAPATO de 2a. Linha. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34188/sapato-de-2a-linha>>.
Acesso em: 03 jun. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TESOURA de Arremate. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34183/tesoura-de-arremate>>. Acesso em: 03 jun. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Litografia

RELATIVITY. In: ESCHER, M. C. **Gravura e desenhos**. Taschen, 2015, p. 67.

Pinturas

LA CLEF des songes. In: PAQUET, Marcel. **René Magritte: 1898-1967: Thought Rendered Visible**. Taschen, 2015, p. 72.

LA TRAHISON des images. In: PAQUET, Marcel. **René Magritte: 1898-1967: Thought Rendered Visible**. Taschen, 2015, p. 09.

ERNST - Spass. In: **Christie's Auction House**. Disponível em:
<[https://www.christies.com/img/LotImages/2015/CKS/2015_CKS_10378_0037_000\(wassily_kandinsky_ernst_-_spass\).jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2015/CKS/2015_CKS_10378_0037_000(wassily_kandinsky_ernst_-_spass).jpg)>. Acesso em: 03 jun. 2018.