

2

As Distintas utilizações das técnicas de gravura

2.1

Laran / Ivins Jr. = Orlando da Costa Ferreira

Orlando da Costa Ferreira, em sua obra citada, analisa distintas formas de qualificação das variadas utilizações das técnicas de gravura. Tais divisões levam em consideração aspectos diversos e são passíveis de sobreposição; o autor chama a atenção, desde o início, para a intercomunicação entre estes compartimentos.

Primeiramente, uma espécie de “gravura industrial”, ou “comercial” consistiria “nas pequenas pranchas destinadas principalmente a anúncios e ornatos das mais variadas espécies de pequenos ou mesmo grandes formatos”¹, distinguindo-se assim da dita “gravura artística”, aquela realizada autonomamente.

Paralelamente, uma categoria de “gravura original” distingue-se de três outras: a “reprodução de gravuras”, ou seja, os procedimentos de multiplicação mecânica de matrizes gravadas, como a estereotipia e a eletrotipia; a “gravura de interpretação”, aquela realizada por um artesão a partir de um desenho original traçado especialmente para aquele fim, mas por outra pessoa; e a “gravura de reprodução”, aquela que copia uma outra gravura, desenho, pintura, ou, como vimos, fotografia. Entre os artistas que perceberam na gravura a possibilidade de divulgação de sua obra, muitos gravaram pessoalmente suas pranchas, outros contaram com técnicos especializados. Em diversas ocasiões, como em Dürer, o que vemos é uma hibridização destes dois casos. Em outras, a atuação do artista se dá mediante a falta de oficinas e técnicos gráficos apropriados, com o qual pudesse contar. O desenvolvimento dos meios fotomecânicos de reprodução gerou sucessivas polêmicas acerca da “originalidade” de uma estampa. Comitês internacionais foram organizados, criando exigências que as “gravuras originais” deveriam obrigatoriamente atender. Atualmente, com o deslocamento do interesse no “produto” para a “produção” artística, tal valor parece ter sido totalmente subvertido: Segundo Antony Griffiths, em *Prints and printmaking – an introduction to the history and techniques*,

¹ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit. p. 30.

“muitas das melhores gravuras dos anos 1960 incorporavam meios de reprodução fotomecânicos (...). Tais obras obviamente permanecem “originais” em todo o sentido, uma vez que tais processos estão aqui sendo usados não para realizar um fac-símile de uma obra de arte preexistente, mas para criar uma nova, a qual encontra sua razão de ser exatamente na utilização de tal processo. O que importa, como sempre, é a intenção artística e seu efeito”².

Corroborando com esta afirmação, Ivins Jr. escreve: “o que faz uma mídia artisticamente importante não é nenhuma qualidade própria desta mídia, mas as qualidades mentais e manuais que seus usuários lhe dirigem”³.

Ferreira sublinha ainda a sutil separação entre “gravura erudita” e “gravura popular”, qualificando a última segundo as palavras do pesquisador polonês W. Skoczlas: “devem-se considerar como tais as gravuras desenhadas e cortadas na madeira por gente do povo, gente que não faz estudos artísticos ou profissionais e que adquire sua arte espontaneamente ou por tradição, transmitida de pai a filho”⁴. O assunto demonstra, entretanto, que a distinção entre estes dois círculos, porque fluida, estende-se às questões de origem social e de formação acadêmica. Da mesma forma, a discussão acerca da “artisticidade” ou “originalidade” de determinada estampa, ou tipo de estampa, mostra-se extremamente sutil. Não obstante, é impossível negar que, ao longo do tempo, distintas atitudes diante das técnicas de reprodução de imagens foram exercidas.

Problematizando duas perspectivas divergentes em relação à gravura – a do francês Jean Laran, que tende a concebê-la essencialmente como forma de arte independente; e a de Ivins Jr., que, por sua vez, encara-a do ponto de vista da comunicação – Ferreira aponta a uma qualificação mais ampla, que separa a “gravura interessada” da “gravura livre”. Na primeira ala, alinham-se, de acordo com a natureza do interesse, a estampa técnica (mapas, impressos de música, selos, papéis-moeda e impressos ilustrativos); a comercial (ilustração publicitária, peça gráfica); e a documental (retrato, vista, monumento...). A gravura livre, por sua vez, poderia apresentar-se sobre forma de estampa autônoma, ou de ilustração.

² “Many of the best prints of the 1960s incorporated photomechanically reproduced imagery (...). Such prints of course remain in every way ‘original’ because the photomechanical processes are here being used not to make a facsimile of a pre-existing work of art, but to create a new one which only finds its embodiment in the resulting print. What matters, as always, is the artistic intention and effect”. Griffiths, Antony “Prints and Printmaking – An introduction to the history and techniques”. Los Angeles: University of California Press, 1996.

³ “...what makes a medium artistically important is not any quality of the medium itself but the qualities of mind and hand that its users bring to it”. Ivins Jr., William M., op. cit.

⁴ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 30-32.

Recolocando a questão proposta na introdução desta dissertação, acredito que possamos dizer que caracterizaria a utilização interessada das técnicas de gravura o impulso pelo desenvolvimento de formas mais eficazes ou econômicas de reprodução de imagens. Este movimento, conseqüentemente, provocaria, a longo prazo, o arrastamento de determinadas técnicas gráficas a uma posição de obsolescência funcional, mas não acarretaria necessariamente em sua extinção. Assim, por exemplo, a difusão do talho-doce em Portugal, leva a xilogravura a uma aplicação quase exclusivamente popular.

As “transições de uso das técnicas de reprodução de imagens”, devem ser entendidas, assim, como aqueles momentos em que determinada técnica de gravação e impressão gráfica realiza a travessia entre quaisquer fronteiras estabelecidas por estas distinções. Analisarei alguns casos em que podemos observar este movimento, para em seguida concentrar-me em um deles: a gravura como forma de expressão artística.

A utilização funcional de técnicas de reprodução de imagens que perderam seu interesse para a indústria de ponta por parte de um círculo de cultura popular é um fenômeno de fato recorrente. Marca-o a preservação e, mesmo, o resgate de certos fazeres por parte dos “agentes periféricos”, a despeito de uma defasagem técnica em relação à “cultura central”. Como aponta o geógrafo Milton Santos,

“ao surgir uma nova família de técnicas, as outras não desaparecem. Continuam existindo, mas o novo conjunto de instrumentos passa a ser utilizado pelos novos atores hegemônicos, enquanto os não hegemônicos continuam utilizando conjuntos menos atuais e menos poderosos”⁵.

Situa-se neste caso a utilização da xilogravura para a feitura de rótulos de cachaça, nos séculos XIX e XX, no nordeste brasileiro, manifestação citada pela estudiosa Lélia Coelho Frota em seu *Dicionário de Artistas Populares*⁶ e por Geová Sobreira, em seu livro *Xilógrafos de Juazeiro*. (Fig.2.1; 2.2 e 2.3). Segundo o último, nas tipografias das cidades pernambucanas, já no século XX, “era muito mais simples usar o trabalho do artesão para fazer a capa do que mandar para o Recife o pedido para que viesse um portador trazer o

⁵ SANTOS, Milton, *Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal*. 13 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 25.

⁶ FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro – Século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

clichê de zinco. O uso se generalizou e as cidades foram solicitando mais e mais aos seus artistas a produção de xilogravuras”⁷.

A “gravura popular livre”, se pudermos associar estas duas classificações, explora, nas técnicas gráficas, sua tradição e sua potencialidade e afinidade para expressar o imaginário popular. Se, como coloca Sobreira, os gravadores nordestinos utilizaram a xilogravura como forma de reprodução de imagens num momento em que, em virtude do aparecimento de novas técnicas mais avançadas, ela já era considerada comercialmente obsoleta; hoje, esses gravadores utilizam-na como meio artístico. Não é mais apenas por seu caráter múltiplo que a escolhem, mas também pela sua expressividade plástica.

Nos fundos de quase todo ateliê de xilogravura na cidade de Bezerros, em Pernambuco, há uma oficina de serigrafia. Aí o gravador transfere as imagens gravadas na madeira e impressas no papel para as telas de náilon. Com elas, essas imagens são aplicadas em camisetas, cartazes, azulejos, calendários e outros artigos. Observamos, portanto, nestes mesmos ambientes, a simultaneidade entre dois usos: um “livre” e outro “interessado”.

Outra utilização de técnicas gráficas afastadas da indústria de ponta faz-se presente nos dias de hoje, nos grandes centros urbanos, inclusive: Visando a “customização” de produtos, técnicas artesanais de reprodução de imagens têm sido empregadas funcionalmente em nichos do mercado de consumo, adquirindo um significado de sofisticação técnica e conceitual. (Fig. 2.4). Em meio a uma sociedade industrializada, o produto feito em série está potencialmente voltado para o consumo popular maciço e o trabalho artesanal, porque raro, assume um valor de requinte material⁸.

O uso especificamente artístico será, portanto, uma das novas roupagens funcionais consagradas às técnicas gráficas.

2.2

O uso artístico das técnicas de gravura

Dois características marcam particularmente – porém não obrigatoriamente – o uso artístico de técnicas de reprodução de imagens: a tendência do artista a assumir pessoalmente todas as etapas do processo do trabalho e a revelação expressiva, observada em meio a este fazer, das qualidades materiais específicas daquela mídia. Deter-me-ei brevemente nela na medida em que significaram uma mudança de postura em relação ao fazer

⁷ SOBREIRA, Geová, *Xilógrafos do Juazeiro*. Edições UFC: Fortaleza, CE, 1984., p. 09.

⁸ GULLAR, Ferreira, *Argumentação Contra a Morte da Arte*, Rio de Janeiro: Reavan, 1993.

gravurístico e na medida em que servirão como instrumentos conceituais para a apreciação das obras realizadas na Lithos Edições de Arte.

Nas oficinas gráficas da Europa que utilizavam as técnicas de gravura para reproduzir imagens destinadas a diversos fins comerciais, desde o século XV até o século XIX, desenhar e gravar – assim como imprimir, editar e distribuir – eram ofícios assumidos por diferentes profissionais. Aqueles que abriam as primeiras matrizes de madeira eram considerados apenas artesãos, “embora excelentes artesãos”, como aponta Ferreira. Quando muito, era o desenhista quem adquiria as eventuais honras artísticas da parceria. Este aspecto revela-se visualmente nestas pranchas. Elas se apresentam com linhas negras conformando as figuras e grandes áreas brancas, como na *Bois Protat*. Aquelas eram gravações que respeitavam a linha desenhada, obedeciam ao trabalho prévio do desenhista.

“A função do xilógrafo era seguir à risca o desenho feito diretamente na tábua ou no bloco, desbastando com facas ou buris as áreas brancas, isto é, as áreas que não receberiam tinta, deixando em relevo a superfície que, recebendo tinta, imprimiria o desenho. Sendo assim tinha uma função mais técnica de produção de fac-símiles do desenho”⁹.

Este aspecto aponta a uma separação entre a concepção e a execução da obra gravada. De um modo geral, a produção das oficinas gráficas europeias, desde o século XV baseava-se em um sistema organizado de divisão de tarefas. Segundo Elizabeth Eisenstein, a produção de livros impressos, nas oficinas que se multiplicaram pela Europa, a partir de meados do século XV, “reunia em um só local talentos tradicionais de várias espécies”¹⁰. O mestre impressor regia as diferentes etapas de composição, impressão e edição dos livros, agindo como um promotor cultural, na localidade em que atuava. Durante o século XVI, a transformação da produção de livros ilustrados em um verdadeiro empreendimento capitalista contribuiu imensamente para o estabelecimento dessa organização, perceptível até o século XIX.

A produção das xilogravuras de topo, principalmente para a composição dos periódicos ilustrados, ao longo do século XIX, fez-se baseada em um sistema onde tal subdivisão pode ser particularmente observada. Um profissional compunha o esboço da imagem a ser impressa, a partir de uma fotografia, de um relato oral ou do desenho de outro artista. Este era transferido para as placas de madeira, que, muitas vezes eram divididas entre di-

⁹ VARELA, Marcos Baptista op. cit., p. 35.

¹⁰ EISENSTEIN, Elizabeth, op. cit., p. 40.

versos gravadores. Um técnico especializado responsabilizava-se por gravar as áreas de união entre as matrizes, de modo a conferir-lhes uma unidade.

No caso das gravuras em metal, segundo Ferreira, era comum indicar com termos abreviados em latim, nas legendas das impressões, as atribuições dos diversos profissionais envolvidos naquela obra. Assim, lê-se *pinx.*, indicando aquele que pintou a tela original; *comp.* ou *delin.*, aquele que desenhou; *coelavit* ou *fec.*, aquele responsável pela gravação; *exc.*, aquele que imprimiu a estampa; e, finalmente, *divulgavit.* indicando aquele que a publicou¹¹.

Entre os artistas que demonstraram o interesse na potencialidade expressiva das técnicas de gravura, pode-se perceber a tendência a assumir pessoalmente cada fase do trabalho gráfico como parte do processo criativo. Este movimento intensifica-se ainda mais no século XX, de modo que, como escreve Ferreira, o próprio impressor torna-se “uma figura que está rapidamente desaparecendo: as gravuras se tornam tão complexas, tão pesoadas, com a mistura de processos e certos virtuosismos de impressão que só mesmo o gravador é capaz de tirá-las com resultados inteiramente satisfatórios”¹². Nestas gravuras, observa-se que o momento da “criação” tende a difundir-se por todas as etapas do trabalho, revelando, desta forma, uma nova importância ao “fazer artístico”, um novo tipo de relação entre “práxis” e “teoria”.

Segundo Giulio Carlo Argan,

“há fases ou regiões culturais inteiras em que a práxis prevalece sobre a teoria, chegando às vezes a excluí-la; há outras em que a teoria predomina e a práxis acaba sendo reduzida à operação mecânica que reproduz o melhor que pode, mas sempre de modo imperfeito, um modelo ideal”¹³.

Em termos mais especificamente gráficos, a mesma idéia é expressa por Marco Buti, no livro *Gravura em Metal*:

“Conforme os conceitos possíveis de arte, o momento histórico e as estéticas vigentes, identifica-se a técnica artística com a própria arte ou, no outro extremo, pode-se relegá-la a uma posição secundária no processo de criação. (...) Há trabalhos que devem ser realizados com precisão mecânica, outros exigem a colaboração sensível de uma equipe, alguns só adquirem sentido se executados pessoalmente pelo artista”¹⁴.

¹¹ FERREIRA, Orlando da Costa. op cit., p. 91.

¹² Idem, p. 92.

¹³ ARGAN, Giulio Carlo, *História da arte como história da cidade*. Editora Martins Fontes: São Paulo, 1998, p. 13-14.

¹⁴ BUTI, Marco e LETYCIA, Anna (orgs.), *Gravura em Metal*, Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado: São Paulo, 1992. p. 11.

A relação entre práxis e teoria assume, ao longo da história e em distintas regiões, diversos modos de equilíbrio. De acordo com Argan, é durante o Renascimento que a arte ocidental incorpora decisivamente os problemas do fazer artístico. Conforme coloca este autor, a arte deste período firmou-se na “transição de uma concepção de arte como mimese, baseada nos modelos fundamentais da natureza e da história, a uma arte como ‘maneira’, práxis adequada a situações, exigências, dificuldades do presente”¹⁵. Ao mesmo tempo, é exatamente neste momento que – através da atuação de homens como Alberti, Brunelleschi, Leonardo, Michelangelo entre outros – o artista irá sublinhar sua autonomia profissional através da afirmação da intelectualidade e da transcendência de seu fazer; distinguindo-se, assim, decisivamente do mero artesão. E é com essa transição que surge, para o artista, a necessidade de enfrentar “os problemas dos meios expressivos”, “as dificuldades internas, específicas da arte”¹⁶.

Na gravura, a valorização do fazer como momento decisivo para a criação da obra de arte leva o artista a colocar-se subjetivamente em todos os aspectos da sua execução: a preparação da matriz, dos instrumentos e das ferramentas; a escolha do papel, os mínimos detalhes do processo de impressão. Neste processo, as características materiais específicas do meio passam a ser encaradas – e, sobretudo, exibidas – como índices expressivos, porque resultantes do contato do artista com aquela matéria, porque testemunhas desta ação. Isto pode ser notadamente percebido nas obras dos expressionistas, por isso, me aterei brevemente no significado desta manifestação para gravura.

2.3

Parêntesis: a gravura e o expressionismo

Ao termo expressionismo, foram associadas diversas interpretações que abrangem desde um entendimento mais específico, que o identifica como a atividade de certos artistas em um período e lugar determinados, até uma leitura mais ampla, que o aborda mais como uma postura em relação ao mundo e à arte e que se faz presente em diversos momentos da história. Especificamente, este movimento é associado à atividade de jovens artistas na Alemanha, nas primeiras décadas do século XX, e à participação nesse contexto

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo, *Clássico anti-clássico – O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Editora Companhia das Letras: 1999. p. 15.

¹⁶ Idem.

cultural de grupos como *Die Brücke* (1905 a 1913), de Dresden; e *Der Blaue Reiter* (1911 a 1914) de Munique¹⁷.

Jean-Claude Lebenstejn, no seu artigo *Douane-Zoll*, propõe um entendimento do expressionismo que extrapole esta concepção limitadora. Lebenstejn indica o retorno ao significado que o termo adquire, em 1912: uma abordagem internacionalista, trans-geográfica e trans-histórica – que abrangia os pintores franceses fauvistas, os futuristas italianos, além das vanguardas germânicas – caracterizando-se por sua oposição ao impressionismo¹⁸.

A contraposição a este movimento predominantemente pictórico manifesta-se tecnicamente no expressionismo com a eleição da gravura, sobretudo sobre madeira, como mídia privilegiada, embora tenham estes artistas pintado, esculpido, gravado sobre metal e grafado na pedra. Ao tomar a gravura em madeira como meio criativo – motivados pelo movimento já iniciado pelos componentes do *Jugendstil*; inspirados nos trabalhos do norueguês Munch e do auto-exilado Gauguin; entusiasmados pelo sentimento de pertencimento a um “espírito setentrional” que tal fazer lhes despertava, conectando-os aos antigos gravadores de Nuremberg – Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein e os outros artistas que porventura juntaram-se à *Brücke*, resgatam-na de uma posição de obsolescência funcional, dotando-a de um novo significado, expressivo. Mais notadamente, passam a compreender e exibir as características plásticas particulares do fazer gráfico como aspectos poéticos intrínsecos à obra.

“Quais as características próprias da xilogravura que atraem os artistas? Qual a importância do ato físico de gravar a madeira e os resultados plásticos decorrentes para o artista?”, pergunta-se Varela¹⁹. “Na xilogravura”, analisa Argan,

“a imagem é produzida escavando-se uma matéria sólida, que resiste à ação da mão e do ferro, a seguir espalhando-se tinta nas partes em relevo, e finalmente prensando a matriz sobre o papel. A imagem conserva os traços dessas operações manuais, que implicam atos de violência sobre a matéria, na escassez parcimoniosa, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis das fibras da madeira. Não é uma imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força”²⁰.

¹⁷ VARELA, Marcos Baptista, op. cit., 08.

¹⁸ LEBENSTEJN, Jean-Claude, *Douane-Zoll*, in *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. EBA, UFRJ, 1999. Tradução Glória Ferreira. Revisão Antônio Guimarães. Pg. 150.

¹⁹ VARELA, Marcos Baptista, op. cit., p. 22.

²⁰ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, p. 238-240.

De Kirchner a Goeldi, a *resistência da madeira* contém e intensifica a expressão que, “na execução incomparavelmente fácil do desenho e da pintura”²¹, tende a esvair-se. O confronto com a “dureza” da matriz – qualidade esta, apontada por Ferreira na definição de gravura com que encabeçamos este texto e salientada por Goeldi em sua apreciação à experiência linográfica do jovem Scliar²² – surge, então, como um dado fundamental para a obra. É através da incisão que o artista realiza a transcendência de sua subjetividade.

Paralelamente, observamos que, para os jovens expressionistas da *Brücke*, cada cópia é alçada ao valor de um trabalho original. Tais artistas revelam uma nova concepção da reprodutibilidade, associando-a ao caráter popular e vanguardista da nova arte. Como coloca Magdalena M. Moeller, Heckel e Schmidt-Rottluff imprimem suas próprias estampas em uma prensa construída especialmente para aquele fim, buscando dotar cada cópia de uma originalidade própria²³.

Conforme analisa Varela, a atividade gráfica dos expressionistas alemães terá fundamental importância para a implantação da moderna xilogravura brasileira. Esta tendência artística exerce decisiva influência nas obras dos pioneiros Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, e, de maneira indireta, em Lívio Abramo.

Adir Botelho insere-se nesta tradição gráfica, integrando uma linhagem que, através de Segall, Abramo e sobretudo Goeldi, remete às experiências dos jovens alemães. Em Adir, contudo, a incisão adquire uma sinuosidade nova, talvez mais afeita aos trópicos, contraposta à angulosidade apontada por Argan.

Confrontando as obras deste artista com aquelas feitas nos moldes das oficinas gráficas européias, percebemos de que maneira os dados materiais próprios da mídia xilográfica – a forma, a textura e a qualidade da madeira; os gestos do gravador; a marca de suas ferramentas; a cobertura aveludada da tinta; as fibras do papel; o ritual da impressão – são incorporados como aspectos constituintes da obra de arte. Na prancha, *Degolado* (Fig. 2.5), da série *Canudos*, o “achatamento” da figura, na parte superior esquerda, revela o limite da placa em meio ao papel. Percebem-se os golpes das goivas sobre a madeira nas áreas de luz abertas dentro do negro dos personagens. A ação do *berceau* diretamente sobre a madeira, subvertendo a função original desta ferramenta, cria um meio-tom vários, a

²¹ KIRCHNER, in MOELLER, Magdalena M., *La Gravure dans l'histoire de la Brücke*. p. 63.

²² Ver: *Gravura Brasileira Hoje - depoimentos* Volume I. Coordenação: FERREIRA, Heloisa Pires; Responsável pela gênese do projeto e entrevistas: CÂMARA, Adamastor. Re-orientação do projeto inicial e sua concretização: TÁVORA, Maria Luisa Luz. Sesc, 1995.

²³ MOELLER, Magdalena M. op. cit.

um tempo rude e sutil. A colher de madeira busca nas áreas abertas o cinza gráfico. Uma linha branca surge, em meio à imagem, ritmando-a e, (quem sabe?), deflagrando a junção das placas de madeira.

No Japão, entre os séculos XVII e XIX, os artistas da escola *Ukiyo-e* aprimoraram a tal ponto a xilogravura como forma de produção e reprodução de imagens, que dificilmente identificamos indícios materiais que revelem sua realidade técnica. O mesmo pode ser dito em relação às xilogravuras de topo produzidas por Gustave Doré e sua equipe, no século XVIII. Tais trabalhos constituíam-se através do domínio técnico daquela mídia (Fig. 2.6).

Os gravadores expressionistas alemães ou brasileiros, por sua vez, deixam transparecer o aspecto físico do material – a madeira – seus veios, formato e texturas; bem como o aspecto autoral de sua mão de artista, a brutalidade ou a delicadeza de seus gestos. Aqui, é mediante o confronto com a matéria – e não através de seu domínio – que nasce a obra de arte.

2.4 Duas outras características da utilização desinteressada das técnicas gráficas

Enfocando-me nas obras gráficas dos expressionistas, procurei apontar casos em que a subjetivação do fazer apresentou-se como aspecto marcante do arrastamento das técnicas gráficas a uma abordagem especificamente artística, revelando-se inclusive plasticamente. Gostaria agora de levantar dois outros aspectos que podem ser considerados marcantes desta utilização.

Levando-se em consideração as subdivisões de usos das técnicas gráficas apreciadas acima, acredito que possamos observar, entre as diversas manifestações artísticas orientadas às técnicas de gravura, tanto a apropriação expressiva de técnicas até então direcionadas a uma utilização estritamente funcional; quanto o resgate ou a preservação de técnicas já consideradas funcionalmente obsoletas²⁴.

Ora, tendo-se em conta que as técnicas de reprodução de imagens foram desenvolvidas sob o intuito funcional, como sustentado acima, tais manifestações não poderiam

²⁴ No campo da fotografia, o trabalho do fotógrafo Sebastião Barbosa nos mostra a concomitância destas duas atitudes. Em sua exposição *Fotografia Viva*, no Centro Cultural da Caixa, no Rio de Janeiro, Barbosa expõe imagens obtidas com câmeras artesanais que remetem às primeiras formas de captação de imagens a partir de luz. Ao lado destas imagens, Barbosa expõe outras, fotografadas digitalmente com aparelhos celulares popularmente utilizados.

dar-se a não ser depois ou enquanto aquelas estivessem a serviço de tal utilização. Tal distinção não faria sentido se não encerrasse em si uma significativa diferença de atitudes.

Situadas no primeiro caso estariam aquelas manifestações em que o artista explora a possibilidade de expressão de uma forma de reprodução de imagens corriqueiramente utilizada pelo meio gráfico funcional da época, ou de uma nova técnica, desenvolvida para esta finalidade.

Em seu discurso, Ivins Jr. aponta para o fato de que, com poucas exceções, as mais conhecidas estampas artísticas independentes, desde a segunda década do século XVI, até o desenvolvimento dos processos fotomecânicos de reprodução, foram feitas em técnicas que eram, na época, familiarmente usadas para propósitos utilitários, especialmente para a ilustração de livros²⁵.

Pode-se perceber tal atitude na adoção quase imediata da litografia por muitos pintores no século XIX. Se esta manifestação é logicamente marcada por ser aquele um período em que, já, a subjetividade do artista havia se tornado um dos fatores essenciais para a ocorrência da obra de arte; é também grandemente produzida por aspectos particulares desta técnica: pelo fato de ser a litografia uma técnica extremamente versátil, que permite, com seus inúmeros artifícios a transposição da linguagem do desenho quase diretamente para a pedra. Como vimos, as possibilidades abertas pela água-forte foram ignoradas enquanto procurou-se simular, com esta, os efeitos obtidos pelo buril.

Sistematicamente, uma nova técnica, quando desenvolvida, leva certo tempo até que seja plenamente apreendida em sua especificidade formal, até que seja despida de sua “fantasmagoria”²⁶. Em outras palavras, novas técnicas abrem novas possibilidades formais, em um processo que, na maioria das vezes, hesita antes de ser definitivamente deflagrado.

A absorção de novas tecnologias gráficas por parte dos artistas revela-se cada vez mais como um fenômeno recorrente à história da gravura. Ricardo Resende, em seu artigo *Os Desdobramentos da Gravura Contemporânea*, coloca-o como um fértil viés para as “novas possibilidades para a gravura contemporânea”. Escreve este autor:

²⁵ “It is worth while to reflect upon de fact that with a very few remarkable exceptions the greatest artistic single sheets prints since the end of the first quarter of the sixteenth century have been made in techniques which at the time were currently and familiarly used for utilitarian purposes and especially for the illustration of books”. IVINS JR., op. cit., p. 96.

²⁶ “Para Benjamin, é fantasmagórico todo produto cultural que hesita ainda um pouco antes de se tornar mercadoria pura e simples. Cada inovação técnica que rivaliza com uma arte antiga assume durante algum tempo a forma... da fantasmagoria: os métodos de construção modernos dão origem à fantasmagoria das galerias, a fotografia faz nascer a fantasmagoria dos panoramas... o urbanismo de Haussmann se opõe à flânerie fantasmagórica” N. do T. in BENJAMIN, Walter, *Paris do Segundo Império*, in *Os Pensadores*, Editora Abril, 1975, São Paulo. p. 62.

“Nos últimos cinquenta anos, uma quantidade infindável de novas tecnologias tem sido desenvolvida para atender ao mercado de mídias gráficas comerciais, como jornais, revistas e livros. A arte, atenta a estas novidades, vem incorporando imediatamente algumas destas inovações trazidas principalmente pela cultura de massa do fim dos anos 50 e 60”²⁷.

Desde 2005, Amador Perez vem desenvolvendo trabalhos em que seus desenhos, escaneados e levados ao computador, passam por uma seqüência de interferências virtuais (Fig. 2.7). Impressos em *bureaus* comerciais, estas obras receberam a alcunha “tonergrafi-a”, termo que – ao contrário de “gravura digital”, por exemplo – valoriza, não a incisão, mas o processo de impressão e reprodução da gravura. As tonergrafias de Amador Perez (impressas semelhantemente às imagens incluídas neste mesmo trabalho) apresentam-se como um exemplo atual de tal atitude. Coloca o artista:

“O grande problema (em relação às tonergrafias) é a dependência de trabalhar em lojas copiadoras. Você está trabalhando com uma gráfica que tem uma demanda incrível: pessoas que se aboetam no balcão, que vão lá imprimir capas de CD, *folders*, etc. (...) Às vezes você precisa acertar algumas coisas no momento da impressão e isso é impossível, porque a máquina está desregulada, ou o papel que você deseja está faltando no formato adequado... Mas nós acabamos ganhando a simpatia do pessoal da loja e eles se sentem parceiros do trabalho”²⁸.

No segundo caso estariam aquelas experiências em que o artista utiliza como forma de expressão técnicas que já perderam sua funcionalidade para aquele meio gráfico. Este movimento acarretaria em um resgate daquele ofício. Podem ser situados aí o interesse de Gauguin pela xilogravura *ao fio* ou o interesse de Darel, no Brasil, pela litografia. Conforme aponta este artista:

“Não se fazia mais litografia nos anos 50, ela havia entrado num período de decadência total. Na década de 40, a litografia era o que estampava as revistas *O Malho*, *A Semana*. Era o *off-set* da época. Era usada não como trabalho artístico, mas como imprensa. (...) Daí comprei uma prensa e a instalei na rua Taylor, na Lapa, buscando ressuscitar a lito, no sentido artístico. Eu me lembrava de Munch, o pintor norueguês que fazia litografia nos anos 10 como expressão de arte. (...) Queria mostrar também que a lito era uma expressão de arte e não um mero processo de reprodução”²⁹.

“O que acontece com as coisas quando não atendem mais às demandas do mercado? Que papel lhes resta quando perdem valor econômico num mundo em que tudo tem

²⁷ RESENDE, Ricardo, *Os Desdobramentos da Gravura Contemporânea*, in *Gravura – Arte Brasileira do Século XX*, São Paulo: Itaú Cultural, 2000., p. 235.

²⁸ PEREZ, Amador. Entrevista para esta dissertação. Rio de Janeiro, 13/08/2007.

preço?”, indaga-se Armando Antenore, na crítica do documentário *O Fim do Sem Fim*. O filme, de Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, produzido em 2000 e lançado em 2007, investiga diversas profissões arcaicas – rurais ou urbanas – que, confrontadas com os avanços tecnológicos, resistem nos dias de hoje. Fotógrafos lambe-lambe, tocadores de sino, lanterninhas, parteiras, xilógrafos cordelistas, e outras figuras semelhantes surgem colocando a questão formulada pelo jornalista. Interessantemente, o documentário é todo filmado em tecnologia digital. Tal aspecto, somado à própria atuação de seus produtores, inserem-no em um movimento contemporâneo que visa problematizar as novas tecnologias digitais, como as câmeras fotográficas e filmadoras portáteis e de celular, e as possibilidades artísticas abertas pela internet.

As questões colocadas pelo gravador e atual diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Carlos Martins, em entrevista para esta pesquisa, mostram-se indispensáveis para o exame desta discussão.

2.5

A Lithos Edições de Arte

A inserção da Lithos Edições de Arte nesta pesquisa dá-se através dos aspectos acima apreciados. Uma oficina gráfica que opera basicamente com a litografia e a serigrafia; esta não se apresenta, contudo, como um atelier de gravura propriamente dito, em que cada gravador, na coletividade do ambiente, cria uma obra múltipla, atuando em todas as etapas que tal trabalho pressupõe. Na Lithos, o artista-cliente, de acordo com seus apontamentos, conta com técnicos que se responsabilizam pela preparação e pela impressão da matriz. Eventualmente o que vemos, é uma interpretação tão absoluta quanto fiel de um original apenas traçado pelo artista. Mas isso não é uma regra geral. Muitos são aqueles que utilizam-na como atelier; como local de trabalho. Mesmo nestes momentos, porém, a tiragem é resguardada à oficina. Regular, estável, homogênea, esta procura seguir o padrão da cópia “boa para imprimir”. Uniforme. Tanto mais porque realizada na prensa automática Marinoni. Este aparato, imenso, impressionante, que, como coloca Iuri Frigoletto³⁰, remete à maquinaria das ferrovias a vapor, materializa a relação da Lithos com a tradição industrial gráfica da qual ela emerge. Personifica-a Glúcia Altmann, cromista litógrafa. Seu trabalho estaria situado na arqueologia das extintas profissões catalogadas em *O Fim*

²⁹ *Gravura, arte brasileira do século XX*, São Paulo: Itaú Cultural., p. 70.

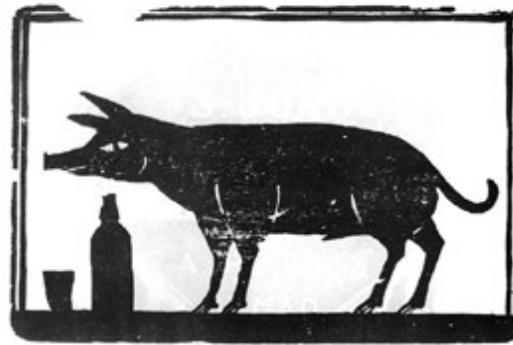
³⁰ Ver: Entrevista com Iuri Frigoletto, em anexo. Rio de Janeiro, 9/07/2007 e 27/12/2007

do Sem Fim, não fosse reformulado, de modo a adquirir, contemporaneamente, uma nova significação, direcionada a um nicho especializado do mercado.

A Lithos tampouco apresenta-se como uma oficina comercial. Como coloca Guilherme Rodrigues, este é um filão no qual eles escolheram não penetrar.

Quanto às técnicas gráficas ali implementadas, se a serigrafia e a litografia – técnicas que há muito perderam sua função para a indústria gráfica – são utilizadas como forma de reprodução de obras de arte; se, com isso, a Lithos realiza a preservação de tais fazeres, mantendo girando estes aparatos seculares; a experiência com uma nova técnica gráfica, concomitantemente aplicada na indústria de ponta, aponta paralelamente para uma outra direção. Refiro-me aos trabalhos ali impressos através de matrizes de off-set gravadas digitalmente pelo processo denominado CTP, *computer-to-plate*. A transferência de tais chapas para a oficina e a impressão na prensa Marinoni vinculam esta ação ao sistema litográfico oitocentista, iluminando-a, ao mesmo tempo, com um caráter artesanal que, por sua vez, inflige-lhe de maneira particular a aura de um objeto artístico.

Analisarei a trajetória da Lithos Edições de Arte, sua relação com a indústria litográfica e sua contribuição para a gravura de arte brasileira. Para isso, estudarei o processo de implementação das técnicas de reprodução de imagens no Brasil, particularmente na cidade do Rio de Janeiro, em cujo meio gráfico origina-se esta oficina.



2.1



2.2

2.1
Rótulo
Xilogravura
Damásio Paulo da Silva

2.2
Rótulo, Café Conquistador
Xilogravura
Autor desconhecido

2.3
Rótulo, aguardente Superior
Xilogravura
João Pereira da Silva.

Imagens retiradas do livro
Xilógrafos de Juazeiro,
SOBREIRA, Geová.



2.3



2.4

Folder para a exposição
Gabinete de Estampas - gravuras,
 de Amador Perez.
 realizada no Solar Grandjean de Montigny,
 em outubro e novembro de 2006.
 Serigrafia,
 Design de Lula Perez
 Impressão de Agostinho Coradello



2.5

Degolado

Xilogravura, 1997

Adir Botelho.

As xilogravuras expressionistas passaram a exibir a materialidade da madeira trabalhada pelo artista. Os gestos do gravador, as marcas deixadas pelas ferramentas, a forma e a textura da madeira e as fibras do papel são expostos como dados expressivos da obra.

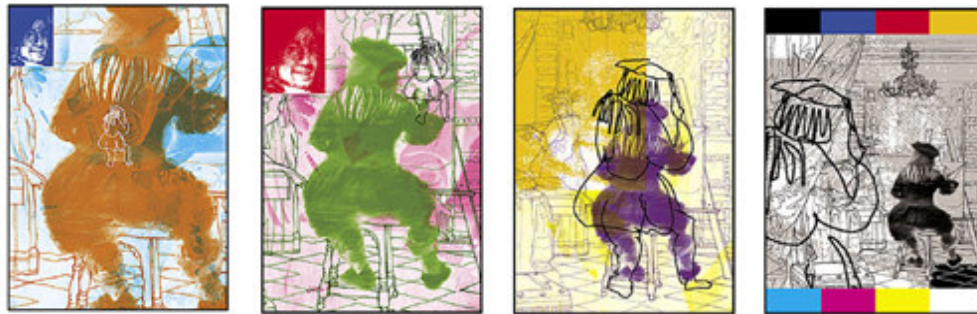
in BOTELHO, Adir, *Canudos - Xilogravuras*



2.6

Ilustração para *A Bíblia*
Xilogravura de topo, 1843
Gustave Doré.

A imagem da esquerda mostra o esboço original de Doré, a da direita, a gravura aberta por Pannemaker. Como podemos perceber, Doré concebe a composição da cena e indica as áreas iluminadas e sombreadas em uma linguagem quase pictórica, cheia de nuances e meios-tons. Cabe ao gravador a tarefa de interpretá-los em termos gráficos.



2.7

Políptico baseado em *A Alcoviteira*, de Veermer.
Amador Perez
Tonergrafia ("impressão a laser sobre papel")
Série "Espectros"
Trabalhos realizados em parceria com Lula Perez
2003