1
Introdução

Localizada no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, a Lithos Edições de Arte é uma oficina gráfica onde artistas atuantes em inúmeros meios, independentemente do tipo de relação que tenham com as técnicas de reprodução de imagens, têm a oportunidade de produzir múltiplos gráficos em litografia, em serigrafia, ou através da articulação destas duas técnicas. Ali, os artistas podem trabalhar diretamente sobre as matrizes, amparados por uma equipe técnica, ou ter um original – a lápis, aquarela, carvão, guache, óleo, fotografia, etc. – transposto para matrizes e reproduzido n vezes.

Extremamente ativa durante as décadas de 1970, 80 e 90, a Lithos acumulou um acervo de peças que abarca grande parte da história da arte brasileira durante estes anos. Em dezembro de 2007, trabalhos editados ali compuseram a exposição *Alumínio Digital*, na Galeria Artur Fidalgo, em Copacabana. Participaram da mostra dez diferentes artistas, de gerações e poéticas distintas. As obras foram produzidas em uma nova técnica de gravação digital de matrizes de off-set, o CTP, e impressas em uma prensa litográfica automática, de meados do século XIX, da marca Marinoni. Na maioria delas, houve a sobreposição de outras matrizes, produzidas em serigrafia.

Como qualificar a atuação da Lithos, uma vez que esta se situa no limiar entre um atelier artístico e uma oficina gráfica? Como se coloca a utilização de técnicas gráficas seculares, como a serigrafia, a litografia e outras, por parte de artistas, hoje? Qual o significado de direcionar para uma utilização artística uma técnica gráfica cuja utilização pela industria, ainda em voga, lhe era, até então, exclusiva? Estas são algumas das questões que esta dissertação pretende analisar.

1.1
A gravura e quatro métodos de gravação

De acordo com o bibliófilo Orlando da Costa Ferreira,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

> "gravura é a arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num *condutor de imagem*, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo números de vezes"[1].

A imagem impressa forma-se a partir do seu contraste com o suporte sobre o qual é estampada. O papel é o suporte mais comum da gravura. Sua invenção, distribuição e popularidade, tanto no Oriente, quanto na Europa, foram fatores determinantes para a reprodução de imagens.

Segundo Ferreira, podemos subdividir as diversas técnicas que compõe a "arte da gravura" em quatro grupos distintos, consagrados por diferentes "atitudes básicas de inseminação". A primeira, a mais antiga das formas de impressão, é a "gravura a relevo". Nela, tudo o que constitui a imagem é poupado na matriz pelos instrumentos e pela ação do gravador. No momento da impressão, as áreas intactas recebem a tinta e a transmitem para o suporte, por meio de prensas ou por fricção manual. Pode-se gravar a relevo em linóleo, pedra, metal, ou em materiais alternativos, mas a modalidade mais popular é a xilogravura, que utiliza a madeira como matriz. O processo de "gravura a entalhe" ou "em côncavo", consiste no princípio oposto. Nele, as linhas e áreas gravadas retêm a tinta que é posteriormente impressa sobre o papel. O metal mostrou-se o mais indicado meio para esta forma de gravação, mas outros materiais foram e são ainda utilizados, como a pedra, o acrílico ou plástico.

O terceiro método de gravação é a "gravura em plano", no qual não se elimina nenhuma área da superfície, mas trabalha-se de modo que certas partes simplesmente não recebam e, consequentemente, não transmitam a tinta no momento da impressão. Ferreira refere-se, aqui, particularmente à litografia, técnica de impressão de imagens que utiliza a pedra (ou, como alternativa, o metal e até mesmo o papel) como matriz. Nesta técnica, o que garante a reprodução da imagem obtida é a incompatibilidade entre a água absorvida pelas áreas brancas da matriz e o óleo da tinta de impressão. Poderíamos, contudo, acrescentar neste conjunto a monotipia, técnica peculiarmente pictórica, em que o artista trabalha com tintas sobre determinada superfície e, em seguida imprime a matriz uma única vez, em detrimento do esmaecimento da imagem nas impressões sucessivas, vindo deste fato seu nome.

Temos, finalmente, a "gravura a estampilha", onde formas são decalcadas de uma película qualquer e, então, estampadas por meio de pincéis, rolos, rodos, ou spray. Tratam-

[1] FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra: Introdução à Bibliologia Brasileira: A Imagem Gravada*. São Paulo. 2. ed.: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 29.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

se do *pochoir*, ou estêncil – associados frequentemente pelos gravadores a outras técnicas como uma prática maneira de inserir cores em seus trabalhos, mas também desenvolvidas independentemente – e da serigrafia, particularmente explorada, por sua praticidade e seu caráter "impessoal", pelos artistas da pop art.

Não cabe fazer aqui uma história cronológica das técnicas de reprodução de imagens. As questões que pretendo levantar dizem respeito, principalmente, às mudanças de usos pelas quais passaram as técnicas de gravura e àqueles aspectos por trás destas transformações. Assim, traçarei um breviário desse processo histórico, apontando alguns fatos marcantes para esta discussão. "Incisão" e "reprodutibilidade" serão vistas aqui como os conceitos característicos da gravura como forma de expressão.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

1.2
A incisão, a reprodutibilidade e o desenvolvimento das técnicas de gravura

Percebemos, entre as diferentes técnicas gráficas, variações em relação a estes dois conceitos. Enquanto na xilogravura, as gravações trazem o branco do papel, na gravura em metal, estas proporcionam as linhas e áreas em negro. Na litografia, como vimos, não há incisão. Tampouco há na monotipia, que ademais permite a tiragem de apenas uma cópia.

Nelson Leirner (1932), em exposição no Museu Chácara do Céu, no Rio de Janeiro, na edição do *Amigos da Gravura 2003/2004*, apresentou um trabalho intitulado *Variações* [2]. Constituía-se de 50 obras, com 62 x 40 cm cada uma, elaboradas através da colagem de adesivos (*stickers*) de desenhos infantis, comprados em camelôs (Fig.1.1). Embora classificado como "gravura", este trabalho não apresenta incisões, uma vez que os adesivos coletados são apenas arranjados sobre o papel. Quanto à reprodutibilidade, ainda que o artista tenha numerado uma tiragem, cada um dos exemplares apresenta-se como uma peça única, formalmente diferente das demais. No entanto, não há, de fato, outra denominação mais pertinente para estas obras – bem como para outras que, por ventura, façam uso de técnicas fotomecânicas e/ou digitais de reprodução de imagens – que a de "gravura": são justamente os dois princípios básicos desta arte que estas estão problematizando. O valor e o caráter da incisão e da reprodutibilidade são fatores determinantes para os diversos tipos de uso que os homens fizeram da gravura ao longo do tempo. As distintas utilizações das técnicas gráficas podem ser lidas, assim, como diferentes formas de abordá-las.

William Ivins Jr., em seu livro *Prints and Visual Communication*, propõe uma nova abordagem da gravura que ressalte seu significado como meio de comunicação, aspecto que teria sido grandemente ignorado por boa parte dos estudiosos e conhecedores de gravura. "A importância de ser capaz de repetir dados iconográficos", aponta este autor, "é, sem dúvida, maior para a ciência, tecnologia e para a informação em geral, do que para a arte"[3]:

> "Se definirmos a gravura de acordo com o ponto de vista funcional aqui indicado e não através de uma valoração processual ou técnica, torna-se óbvio que sem ela teríamos muito poucas das nossas ciência, tecnologia, arqueologia ou etnologia modernas, pois todas estas dependem de informações providas exatamente por dados pictóricos reprodutíveis"[4].

A primeira xilogravura ocidental que se tem conhecimento é a célebre *Bois Protat*, datada de 1360, gravada nas duas faces e medindo 60 x 23 cm. De um lado, esta matriz retrata um cavalheiro diante de uma cruz, como se preparando para a batalha (Fig. 1.2). Do outro, traz uma imagem da Anunciação. Acredita-se que sejam fragmentos de composições maiores e que, devido ao seu tamanho, tenha sido gravada para impressão sobre tecido. A popularização da técnica da xilogravura na Europa está intimamente relacionada com a possibilidade de produção e distribuição de papel neste continente a partir do final do século XIV. Pode-se dizer que o desenvolvimento das técnicas de impressão de imagens esteve desde o início intimamente ligado com objetivos ideológicos, sejam estes religiosos ou políticos.

Estudando as conseqüências do advento da imprensa nas "comunicações escritas dentro da Comunidade do Saber", Elizabeth Eisenstein, em seu livro *A Revolução da Cultura Impressa*, escreve:

> "Desconhecidas em toda a Europa até meados do século XV, as oficinas de impressores eram encontradas em todos os centros municipais importantes já por volta de 1500. Elas acrescentavam um novo elemento à cultura urbana de centenas de cidades"[5].

---

[2] LEIRNER, Nelson, catálogo da exposição *Variações*. Amigos da Gravura 2003/2004, Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

[3] "The importance of being able exactly to repeat pictorial statements is undoubtedly greater for science, technology, and general information that it is for art". IVINS JR., William M., *Prints And Visual Communication*, New York: The M.I.T Press, 1982. Pg. 02.

[4] "If we define prints from the functional point of view so indicated, rather than by any restriction of process or aesthetic value, it becomes obvious that without prints we should have very few of our modern sciences, technologies, archaeologies, or ethnologies, for all these are dependent first or last, upon information conveyed by exactly repeatable visual or pictural statement". IVINS JR., William M. op. cit. Pg. 03.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

De acordo com esta historiadora, o aumento na produção e difusão de livros e documentos escritos com o advento da imprensa deu-se de forma abrupta e não gradual. Por outro lado, aponta, em termos plásticos, não é possível observar grandes transformações entre os livros publicados nas primeiras décadas da impressa e aqueles produzidos até então. O desenho dos tipos utilizados, os ornamentos, a paragrafação e outros aspectos formais destas publicações seguiam – deliberadamente – os padrões traçados pelos livros manuscritos. Apenas mais tarde, ganharia o livro impresso características formais intrínsecas à impressão tipográfica. Imediatamente, em contrapartida, seriam os manuscritos que seguiriam o modelo indicado pelos impressos, de modo que, como coloca Eisenstein,

> "tanto o trabalho manual como o executado no prelo mantiveram-se quase indistinguíveis na aparência, mesmo depois que o impressor começou a afastar-se das convenções dos escribas e a explorar algumas características inerentes a sua arte"[6].

Nas oficinas gráficas que se multiplicaram pela Europa, a partir de meados do século XV, a xilogravura passa a ser associada à tipografia, na ilustração de livros, substituindo pouco a pouco a ilustração manual conforme realizada nos livros manuscritos e a gravação conjunta de texto e imagens, como nos *block-books*.

De acordo com o gravador Marcos Baptista Varela, em sua dissertação de mestrado, *A Xilogravura Expressionista Brasileira*, esta técnica terá um papel fundamental para a fundação do mundo moderno, acompanhando o desenvolvimento da sociedade; instituindo-se como objeto comercializável, acessível às classes cultas e às mais populares; possibilitando a documentação, o acúmulo e a difusão do conhecimento; favorecendo o espírito científico e as crescentes demandas administrativas e burocráticas e possibilitando a reprodução de trabalhos de pintores.

> "A gravura trouxe uma característica inédita até então, de objeto portátil, transportável, fácil de comercializar, adequada aos novos tempos de individualismo, de crescimento comercial e intercâmbio de informações; diferente das pinturas de painéis religiosos em madeira, dos afrescos, dos vitrais das catedrais, das tapeçarias de parede, comuns até a época como meios de criação de imagens" [7].

---

[5] EISENSTEIN, Elizabeth L. *A Revolução da Cultura Impressa – Os Primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora Ática, 1998. Pg.28.
[6] EISENSTEIN, Elizabeth, op. cit. Pg. 36.
[7] VARELA, Marcos Baptista. *A Xilogravura Expressionista Brasileira*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1997, p. 34.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

Carlo Ginzburg, em seu livro *Mitos, emblemas, sinais – morfologia e história*, analisa como a possibilidade de reproduzir imagens impressas advinda da difusão da xilogravura na Europa contribuiu para esmaecer a divisão entre dois "círculos icônicos", um público, amplo indiscriminado; outro privado, socialmente elevado:

> "O primeiro constituído por estátuas, afrescos, telas e quadros de grandes dimensões – objetos expostos em igrejas e palácios públicos, acessíveis a todos. O segundo, além de estátuas e afrescos, constituídos por telas e quadros também de pequenas dimensões, jóias, medalhões, conservados nas residências de uma elite de senhores, prelados, nobres e, em alguns casos, mercadores"[8].

Analisando o problema das imagens especificamente eróticas – que, em um primeiro momento estavam orientadas exclusivamente a um público erudito, através de um código elevado, o mitológico – Ginzburg aponta que a revolução nas formas de reprodução de imagens propiciada pela difusão das oficinas gráficas e dos impressos xilográficos produz o enriquecimento da imaginação erótica visual entre as classes populares.

De acordo com Ivins Jr., a partir do século XVI, "o que poderíamos chamar de pressão informativa sobre a ilustração xilogravada, ou seja, o acúmulo de linhas e de informações detalhadas nas áreas determinadas torna-se notável"[9]. As xilogravuras feitas para ilustração de livros, aponta este autor, não apresentavam o mesmo nível de detalhamento que aquelas impressas separadamente, como a *Dança da Morte*, de Holbein, de 1520: o processo de edição de livros não comportava a acuidade que tais impressões demandavam. "Por volta da metade do século XV, a xilogravura atingira um limite de minúcia além do qual não poderia avançar a menos que houvesse mudanças técnicas na produção do papel e na entintagem das matrizes"[10], escreve.

Segundo Ivins Jr., entre os livros ilustrados editados pelas oficinas gráficas européias, nesta época, a xilogravura é gradualmente substituída pela gravura em metal, mais precisamente pela gravura a buril, técnica que permitiu a difusão de imagens muito mais precisas. Conforme analisa Eichenberg,

---

[8] Ginzburg, Carlo, "Mitos, emblemas, sinais – morfologia e história". São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 122.

[9] "In the course of the first half of the sixteenth century, what I may call the informational pressure on the woodcut illustration, that is, the cramming for more and more lines and detailed information into the given areas became notable". IVINS JR., William M. op. cit. pg. 46.

[10] "By the fifteen-fifties the woodcut had reached the limit f minuteness of work beyond which it could not go so long as there was no change in the techniques of paper-making an of inking the blocks". IVINS JR., William, M. op. cit. Pg. 47.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

> "talvez, a xilogravura em toda a sua glória tenha (então) alcançado os limites do seu refinamento, e o tempo havia chegado para a emergência da gravura em metal a buril como uma nova mídia, expressando mais adequadamente a crescente sofisticação do século XVI" [11].

O buril, de acordo com Ferreira, "consiste numa curta barra de aço, altamente temperado, de seção quadrada ou romboidal, com o bisel cortado num dos ângulos" [12]. O formato e o tamanho variam de acordo com o tipo de linha que proporcionam. Demandando um extremo domínio técnico, este instrumento produz uma precisa incisão no metal, gerando linhas curvas ou retilíneas, que foram associadas na conformação das mais variadas padronagens e texturas.

> "Tendo sua origem nas oficinas de joalheiros e ourives a gravura em metal pareceu o meio mais apropriado para exibir a riqueza de texturas, a ornamentação e a riqueza de detalhes das roupas e paisagens que o Renascimento tanto valorizava" [13].

A partir do final do século XV, a gravura em metal a buril, ou talho-doce, como é chamada, será utilizada na Europa na ilustração de livros, na impressão de documentos e tratados e como forma de divulgação de obras pictóricas.

Na Alemanha, Albrecht Dürer (1471-1528), que já mantinha xilogravadores trabalhando para si, foi um artista intimamente ligado à gravura. Entre suas edições mais conhecidas podemos citar as duas séries xilográficas, a Grande e a Pequena Paixão, publicadas entre os anos de 1497-98, e o talho-doce, *Adão e Eva*, de 1504. Segundo Varela, antes de Dürer, era muito raro que os gravadores assinassem seus trabalhos.

Antes de se estabelecer como um artista reconhecido, Dürer trabalhou em uma das proeminentes oficinas gráficas de Nuremberg, gravando imagens desenhadas por outros artistas. Mais tarde, utilizou a gravura como forma de divulgação de seu trabalho, dando à atividade gráfica uma importância tão grande àquela destinada à pintura, em sua obra.

Tendo trabalhado junto a uma equipe de profissionais especializados, não se sabe ao certo quais das suas matrizes foram abertas por ele próprio e quais foram entregues aos artesãos de sua equipe. Dürer vivenciou as transformações técnicas no campo das artes gráficas de seu tempo, editando suas primeiras impressões em xilogravura, adaptando-se em seguida às extensivas possibilidades do talho-doce, sem substituir uma pela outra, ex-

[11] EICHENBERG, Fritz, *The Art of The Print. New York: Abrams*, 1976. p. 83.
[12] FERREIRA, Orlando da Costa. op cit. p. 70.
[13] EICHENBERG, Fritz. op cit. p. 160.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

perimentando até a água-forte e a ponta-seca, e sabendo, em todos estes momentos, explorar expressivamente as peculiaridades de cada uma destas modalidades. Podemos, assim, situar o alemão como um dos primeiros a enxergar o valor, não apenas reprodutivo, mas propriamente expressivo da gravura. Dürer foi, além disso, um dos primeiros a trabalhá-la como um objeto de arte independente, desvinculando-a de um texto ou de um original pictórico.

Importantes pintores italianos também lançaram mão da gravura em metal como forma de multiplicação de suas imagens: Pollaiuolo (1432-1498), que teve sua importante obra, *Batalha dos Dez Nus*, traduzida para um painel políptico gravado em metal; Andrea Mantegna (1431-1506), que lutou contra as impressões não autorizadas de seus trabalhos e Rafael (1483-1520), que enxergou o valor comercial das reproduções de suas pinturas por meio desta técnica e procurou contratar gravadores que fossem capazes de interpretar suas composições em um padrão gráfico, são alguns nomes que podemos rapidamente citar. Outros profissionais, não exatamente pintores, ocuparam-se de reproduzir as obras dos artistas mais conceituados de então.

> "Desde as suas origens, a gravura foi usada para reproduzir e multiplicar a imagem de pinturas, afrescos, esculturas, tornando-se ainda importante instrumento de divulgação do trabalho de artistas, na medida em que ampliava o alcance de suas obras. A manufatura dessas gravuras de reprodução era um negócio muito rentável. Marcantonio Raimondi (c.1480 – c.1534), gravador bolonhês estabelecido em Roma, é tido como o primeiro a possuir um ateliê dedicado à reprodução de pinturas, sendo as de Rafael e Dürer as mais conhecidas"[14].

De acordo com Ivins Jr., Marcantonio Raimondi – bem como outros gravadores decididos a reproduzir obras pictóricas a buril – teceram um repertório gráfico particular, uma sintaxe visual, com a qual interpretavam as obras que desejavam. Tal artifício era particularmente exigido pelos editores gráficos que, em seus estabelecimentos, empregavam diversos gravadores, cujas pranchas receberiam, não suas assinaturas, mas a da oficina.

Desde o seu surgimento até o momento em que é desvinculada de qualquer utilidade funcional, muitas variedades de gravação em metal foram desenvolvidas, utilizando ácidos e substâncias corrosivas para se gravar ou, ao contrário, valendo-se de ações diretas

[14] Catálogo da exposição *Impressões originais: A gravura desde o século XV*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. Pg. 7.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

sobre a placa; proporcionando linhas ou áreas de cor. Será interessante determos-nos brevemente em uma delas: a água-forte.

Esta é uma técnica de gravação de linhas sobre o metal que utiliza substâncias corrosivas como agentes gravadores, sendo, por isso classificada como uma técnica "indireta", ou "molhada". Sobre a placa, o gravador aplica uma substância resistente ao ácido, o verniz. Com uma ponta, ele desenha sobre esta película, riscando-a e expondo-a, assim, à seguinte aplicação ao ácido. É, como podemos perceber, uma técnica mais espontânea que o talho-doce, pois permite uma gestualidade mais aleatória e libera o gravador da precisão técnica exigida por aquele fazer. Não obstante, em seu surgimento, a água-forte foi utilizada apenas como processo auxiliar ao buril, chegando por vezes a imitá-lo. Segundo Ivins Jr., o gravador francês Jacques Callot (1592-1635) talvez tenha sido quem, no século XVII, desenvolveu o instrumento chamado *échope*, com o qual traçava-se sobre o verniz uma linha abaulada cuja intenção era realmente simular aquela obtida com o buril[15]. Em outros casos, gravuras abertas a água-forte eram depois complementadas com o uso do buril, de modo a agilizar o processo. Surgida entre os séculos XV e XVI, a água-forte, conforme coloca Ferreira, só terá real importância a partir do século XVII[16], quando, devido à espontaneidade possibilitada, esta técnica atrai diversos artistas. Como escreve Varela, "neste processo o trabalho do artista dá-se diretamente na placa de metal, sendo depois gravado por ácido, permitindo o toque pessoal, a escritura da mão do artista"[17].

Rembrandt (1606-1669), um dos grandes expoentes da gravura em metal, desenvolveu inúmeras técnicas alternativas, marcando profundamente a história da gravura como mídia artística. Segundo Ivins Jr., diferentemente de Marcantonio Raimondi, este artista não criou para si um sistema gráfico racional, mas acumulou uma série de procedimentos técnicos, que eram utilizados espontaneamente como solução gráfica, sendo criados no decorrer do processo de gravação e impressão.

Já no século XVIII, Francisco de Goya (1746-1828), gravou séries inteiras em metal, utilizando a água-forte e a água-tinta, técnica que permite a obtenção de áreas de tons. Destacam-se as séries *Caprichos*, de 1797; a *Los Desastres de la Guerra*, de 1807 e a *Los Proverbios*, realizadas entre os anos de 1810 e 1815. Trabalhos de cunho altamente crítico, muitos dos quais só foram editados postumamente, representam uma abordagem que ex-

[15] IVINS JR., William, M. op. cit. Pg. 73-74.
[16] FERREIRA, Orlando da Costa. op cit. p. 76-77.
[17] VARELA, Marcos Baptista. op. cit. Pg. 39.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

trapola em muito o simples desejo de divulgar uma obra criada independentemente, embora o interesse em multiplicar imagens esteja, naturalmente, implícito na intenção do autor.

> "Naquela época, as impressões de lâminas de gravuras a água-forte não eram numeradas e assinadas individualmente, como são hoje em dia – no interesse do controle da qualidade e da manutenção da qualidade. Mas Goya imprimiu trezentos conjuntos dos *Caprichos*, o que significa que fez 2400 impressões (...). Foi uma labuta pesada, mesmo para um homem com uma equipe inteira de assistentes, e os resultados foram desalentadores. A publicação dos *Caprichos* foi comunicada no dia 6 de fevereiro e 1799, num anuncio veiculado no *Diario de Madrid* – Goya não conseguiu encontrar livrarias comuns para efetuar a venda" [18].

À medida que, durante os séculos XVI e XVII, a gravura em metal é adotada na maioria dos países europeus e suas inúmeras modalidades de gravação são desenvolvidas, a xilogravura passa a ser utilizada quase que exclusivamente por um âmbito popular da cultura, se concentrando em ilustrar acontecimentos banais e satirizar eventos políticos e provincianos, sendo produzida em estampas independentes, utilizada para produzir santinhos e cartas de baralho, estando à venda em feiras e lojas de rua. Este uso, desde antes direcionado a esta mídia, tornava-se agora praticamente a sua orientação exclusiva. Analisando o processo de adoção da gravura em metal em Portugal, Ferreira escreve:

> "Ao passo que se dá a ascensão (muito lenta) do talho doce, a xilogravura se torna cada vez mais popularesca, passando do livro religioso para o folheto de colportagem[19], num processo de contínua expansão do século XVI ao XIX"[20].

Devemos ter em mente que este processo, além de gradual, não se deu uniformemente. Segundo Ivins Jr.,

> "por toda a parte, entretanto, as velhas técnicas para fazer matrizes em relevo em madeira ou em metais macios sobreviveram, especialmente para uso como elementos decorativos em livretos populares, folhetos avulsos, cartas de jogar e anúncios"[21].

No final do século XVIII, a gravura em metal é utilizada pelos primeiros periódicos realmente ilustrados que surgem na Europa, como *Le Cabinet des Modes* (Paris, 1785-1792) e *Le Journal* (1797-1839). Tal técnica mostra-se, no entanto, completamente ina-

[18] HUGHES, Robert. *Goya*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007. Pg. 248-249.
[19] Os folhetos de colportagem eram uma espécie de literatura em cordel produzidas e distribuídas entre as classes populares em Portugal nesta época.
[20] FERREIRA, Orlando da Costa, op cit. p. 65.
[21] "Everywhere, however, the old techniques for making relief blocks on wood or soft metal had survived, principally for use as decorations for popular chap-books, song sheets, trade cards, and advertisements". IVINS JR., William M. op. cit. Pg. 86.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

propriada para este fim. Aquele século vivenciaria, ainda, duas importantes inovações tecnológicas que forneceriam à impressão iconográfica a praticidade demandada pela imprensa.

Nesta mesma época, é aperfeiçoado e divulgado o processo de xilogravura "de topo". Enquanto na gravura em madeira convencional, "ao fio", as tábuas de madeira são cortadas no sentido longitudinal da árvore; na xilogravura de topo, as placas de madeira são cortadas no sentido ortogonal ao comprimento do tronco. Desta forma, as fibras da árvore não interferem na gravação. Consequentemente, a matriz apresenta uma consistência mais densa, possibilitando o uso de instrumentos como o buril, que permite ao xilogravador a obtenção de imagens muito mais complexas, malgrado o enorme domínio técnico demandado. Além disso, conforme aponta Varela, justamente por sua maior dureza, a gravura de topo permite tiragens muito maiores, "adequadas ao crescimento dos meios de comunicação de massa, nascentes no início do século XIX, como os jornais e revistas ilustrados" [22].

Em relação à gravura em metal, a xilogravura de topo apresentou uma grande vantagem: por sua afinidade com o processo de impressão tipográfico, esta técnica possibilitou a impressão simultânea de imagem e texto, agilizando desta forma ainda mais as tiragens realizadas. O inglês Thomas Bewick (1753-1828) praticamente a reinventou, sendo o responsável pela sua difusão por toda a Europa. Trabalhando em uma daquelas oficinas citadas por Ivins Jr., nas quais a gravura em relevo continuou sendo executada, Bewick começou a praticá-la em 1785. Realizou algumas publicações que se tornaram extremamente populares, entre as quais duas se destacam como marcos na história da gravura: *A General History of Quadrupeds* de 1790 e *A History of British Birds* (1797-1804).

Na Inglaterra, *The Times* publicou em 1806 uma gravura de topo aberta por um discípulo de Bewick. Logo, esta técnica seria amplamente adotada nas gráficas dos periódicos e nas oficinas gráficas comerciais que crescem e se multiplicam por toda a Europa e nos Estados Unidos.

Ao desenvolvimento de grandes oficinas gráficas, após o aperfeiçoamento da técnica de xilogravura de topo, acrescenta-se a implantação de métodos para se reproduzir as matrizes xilográficas. Com a invenção da estereotipia e, posteriormente, da eletrotipia[23], as

[22] VARELA, Marcos Baptista op. cit. p. 37.

[23] De acordo com Ferreira, "a estereotipia e a galvanotipia são processos destinados a duplicar chapas impressoras, para garantir a imobilidade dos seus elementos ou para garantir a tiragem simultânea do texto e/ou

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

oficinas européias e norte-americanas distribuirão matrizes de impressão em relevo para várias partes do mundo, inclusive para o Brasil.

A xilogravura de topo foi também bastante utilizada na ilustração de livros. *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll foi publicado em 1860 com gravuras de topo feitas a partir de desenhos de Tenniel (1820-1914). Na França, onde a técnica foi introduzida nas primeiras décadas do século XIX, Gustave Doré (1832-1883) usou-a para ilustrar diversas publicações. Entre elas se destaca *A Divina Comédia*, de Dante, realizada a partir do ano de 1885, com o apoio de uma verdadeira equipe de gravadores intérpretes e impressores.

Com a divulgação do processo de topo, muitos editores passaram a conferir-lhe a qualidade de única forma de impressão "natural". Segundo Ferreira, os "artistas dos livros" – como são chamados os fundadores do movimento romântico francês, *Renascimento Tradicionalista*, cujo maior nome é o do editor Édouard Pelletan (1854-1912) – defenderam a utilização da gravura em madeira como a forma mais adequada para se ilustrar textos e livros, justamente pelo parentesco com a tipografia. Discutindo as características que qualificaram um livro de arte como tal, ao longo do tempo, a pesquisadora Catarina Helena Knychala coloca:

> "O editor francês Edouard Pelletan, em 1896, exigia como condições indispensáveis para a beleza de um livro, que ele contivesse um texto de alta qualidade, fosse ilustrado com gravuras sobre madeira (cujo sentido tipográfico está em harmonia com a letra) e fosse impresso com todo o cuidado"[24].

Naturalmente, tal defesa não teria cabimento se a xilogravura de topo não oferecesse a sofisticação gráfica que lhe é peculiar.

Segundo Ferreira, o maior artista da xilogravura de topo foi William Blake (1757-1827). Embora não tenha se dedicado tanto a esta técnica, foi Blake o primeiro a tomá-la totalmente como uma forma de expressão artística, mais do que um estrito meio de reprodução de imagens. Blake desenvolveu ainda a gravura em relevo em metal e a gravura em

---

imagens em mais de uma prensa. A estereotipia, que se tornou prática no fim do século XVIII, é um processo puramente mecânico: tira-se um molde (primitivamente em gesso e depois até mesmo em chumbo e hoje em cartão especial) da composição ou do condutor da imagem em relevo, e sobre este vasa-se o metal em fusão, assim reproduzindo o 'original' em número desejado de vezes... A galvanotipia (ou eletrotipia), inventada em 1839, é um processo eletroquímico: em banho galvânico, o 'original' recebe uma fina 'casca' de cobre, que depois é destacada, reforçada e montada. essas duas espécies de fôrmas podem ser niqueladas ou cromadas, para maior duração, no caso das grandes tiragens". FERREIRA, Orlando da Costa. op. cit. pg. 60-62.

[24] KNYCHALA, Catarina Helena, *O Livro de Arte Brasileiro II*. Rio de Janeiro: Pró-memória/ Instituto Nacional do Livro, 1984.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

relevo em pedra, que dará origem ao processo litográfico, e chegou a imprimir seus poemas e ilustrações com estes processos, sem a necessidade de prensas.

Foi pesquisando sobre métodos de impressão em relevo sobre pedra que o ator e escritor de peças teatrais, Aloys Senefelder (1711-1834), chegou à invenção da gravura em plano, no ano de 1796. Desenvolvida simultaneamente à difusão da xilogravura de topo, a litografia transformará drasticamente a história dos processos de reprodução de imagens.

Assim como no caso da gravura em metal, inúmeras variações de instrumentos e técnicas litográficas foram desenvolvidas à medida que este processo era difundido. A praticidade apresentada; a afinidade quase direta com o desenho; a fidelidade na reprodução de pinturas e a rapidez de impressão revelavam na litografia uma forma de reprodução de imagens técnica e economicamente eficiente, garantindo, assim, a sua popularidade. Rapidamente ela foi difundida pelos países europeus, assim como pelas colônias. No Brasil, a litografia será, como veremos, amplamente usada durante o século XIX como forma de impressão de revistas, cartazes de publicidade e até rótulos de produtos.

Os artistas logo observaram a potencialidade expressiva da gravura planográfica. Blake realizou uma litografia, em 1806. Em 1825, Goya realizou na Espanha a série de quatro litografias intitulada *Touros de Bordéus*. Em 1828, é publicado na França uma edição do "Fausto" de Goethe, com dezessete litografias em preto e branco de Eugène Delacroix (1798-1863). Daumier (1808-1879) explorou-a em suas inúmeras caricaturas publicadas pelos periódicos franceses. Toulouse-Lautrec (1864-1901) utilizou-a para criar uma nova forma de arte, o cartaz, particularmente concordante com as novas características de seu tempo.

Da mesma forma que a difusão da gravura em metal representa uma transformação nos tipos de usos feitos da xilogravura; pode-se observar – e me limitarei a isso – que a popularização, também relativamente gradual, da xilogravura de topo e da litografia pelas oficinas gráficas européias exerce um impacto naquele ambiente gráfico. Com efeito, em meados do século XIX, a criação de inúmeras sociedades de artistas-gravadores procurava afirmar a pertinência das possibilidades plásticas da gravura em metal, particularmente da água-forte, a despeito da perda de sua funcionalidade reprodutiva mediante a difusão da gravura de topo e, sobretudo, da litografia na Europa.

Segundo Rafael Cardoso, até 1830, não se poderia falar em uma indústria gráfica, uma vez que, em todo o mundo, a produção de impressos sustentava-se em atividades de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

cunho ainda demasiadamente artesanal. Nas próximas quatro décadas, entretanto, uma série de transformações na tecnologia de reprodução de imagens possibilitaria o advento desta indústria: a mecanização dos processos de impressão tipográfica; o advento da prensa litográfica rotativa movida a vapor; a difusão mais abrangente do papel produzido a partir da polpa da madeira e o uso da eletrotipia como forma de reprodução de matrizes de relevo destacam-se entre as primeiras mudanças no meio gráfico que concorreram para sua otimização. "Na Europa", escreve este autor, "o resultado dessas inovações foi uma expansão dramática da oferta de impressos mais baratos após 1830, com subseqüentes reduções de custos ao longo das décadas seguintes"[25]. Desta época datam as primeiras revistas satíricas francesas, como a *Caricature* (1830) e a *Le Charivari* (1832), que utilizavam a litografia como forma de ilustração. Em 1832, é fundado na Inglaterra o *Penny Magazine*, ilustrado por xilogravura de topo.

No final da década de 1839, anuncia-se na França, como consequência de experiências óticas que vinham sendo realizadas há pelo menos três séculos, a invenção do daguerreótipo, procedimento que permitia a fixação de uma imagem fotográfica em uma placa de cobre sensibilizada. Logo depois, na Inglaterra, é desenvolvido um processo que fornecia negativos de papel, permitindo desta forma a obtenção de novas cópias da imagem obtida. A fotografia tornava-se assim um múltiplo[26]. Segundo Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, "estava claro que o futuro da fotografia residia nos processos que possibilitavam a sua múltipla reprodução a partir de um negativo ou outro tipo de matriz"[27]. O desenvolvimento, na década de 1850, da ampliação fotográfica em papel albuminado viabilizaria a comercialização de fotografias avulsas e permitiria a produção de livros de arte que contivessem fotografias anexadas em suas páginas. Para a imprensa, entretanto, a adoção desta medida mostrava-se inviável: o alto custo e a lentidão do processo de ampliação fotográfica – somados à instabilidade destas imagens – faziam com que a inserção da fotografia nos impressos dependesse de sua transferência a uma matriz gráfica.

Assim, tornou-se rapidamente corriqueira a gravação de imagens "a partir" da fotografia. De fato, logo após o anúncio da descoberta do daguerreótipo, a revista francesa *Le Lithographe* publicou uma litografia desenhada a partir de um daguerreótipo da *Notre*

[25] CARDOSO, Rafael, *Uma introdução à história do design*. Pg. 40.
[26] ANDRADE, Joaquim Marçal, *História da fotorreportagem no Brasil – a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier/ Editora Campus, 2004. Não cabe, neste trabalho, o estudo aprofundado sobre a fotografia. Interessa-nos apenas, o impacto desta sobre as técnicas de reprodução de imagens.
[27] Idem. Pg. 05.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

Dame[28]. Na década de 1840, começaram a surgir, na Europa, periódicos que utilizariam a fotografia como referência para a gravação de matrizes xilográficas, pelo processo de gravura de topo. Por pelo menos duas décadas, aquelas imagens foram obrigatoriamente redesenhadas sobre a madeira e, em seguida, gravadas pelos técnicos especializados. A subdivisão das matrizes entre variados gravadores garantia a agilização do sistema. Segundo Andrade,

> "as imagens eram inevitavelmente processadas pelos encarregados de viabilizar a sua reprodução nas páginas da imprensa. As interferências no que se refere ao conteúdo das reproduções impressas – se comparadas aos originais fotográficos ocorriam em vários níveis".[29]

Na década de 1860, aperfeiçoou-se o processo de sensibilização da placa de madeira. Assim, imagens fotográficas puderam ser reveladas diretamente sobre esta superfície. Buscava-se minimizar a interferência do estilo individual dos xilogravadores[30].

Na Europa e nos Estados Unidos, a reprodução de fotografias foi primordialmente realizada através da técnica xilográfica, tendo sido a litografia utilizada apenas nos primórdios deste processo ou em livros fotográficos e estampas avulsas[31]. Nestes lugares, os periódicos litográficos especializaram-se desde o início na atividade caricatural, onde dominava o desenho livre, isto é, grafado na pedra e desvinculado da fotografia.

Na segunda metade do século XIX, há uma intensa busca pelo desenvolvimento de processos fotomecânicos de gravação de imagens que produzissem matrizes diretamente a partir de fotografias. Entre 1856 e 1857, o francês Louis-Alphonse Poitevin desenvolve o sistema de sensibilização fotográfica da pedra de calcário, ocasionando na criação da fotolitografia. Este método, contudo, não obteve êxito pleno então, uma vez que a impressão de texto ainda era realizada em máquina tipográficas[32].

Em 1882, o alemão Georg Meisenbach patenteia um processo denominado "autotipia". De acordo com Andrade, "nele, a imagem original de tons contínuos era reproduzida através de uma malha (ou retícula) de vidro, sendo então fragmentada em pequenos pontos, distribuídos de maneira regular e cujo tamanho variava em função da tonalidade espe-

[28] Idem. Pg. 08.
[29] Idem.
[30] Idem. Pg. 78.
[31] Idem. Pg. 246.
[32] Apenas no século XX, com o desenvolvimento da chamada "litografia off-set", e da fotocomposição de textos, processos que otimizaram a impressão e permitiram a inserção de texto nas pedras litográficas, é que ocorre a "migração tecnológica" da composição tipográfica para os processos de composição litográfica. ANDRADE, Joaquim Marçal, *História da fotorreportagem no Brasil*, Pg. 84.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

cífica de cada área da imagem"[33]. Através dela, eram produzidos clichês passíveis de serem associados à impressão tipográfica. A autotipia – a qual os ingleses denominaram *half tone* e os franceses *similigravure* – substitui, rapidamente, a utilização da xilogravura de topo para a impressão de imagens fotográficas, representando, desta forma, um marco na história das artes gráficas. Segundo Varela,

> "disto resulta a perda de uma das mais importantes funções da gravura ao longo da sua história, ou seja, a função de reproduzir imagens, documentar, mas liberando-a, por outro lado, para uma utilização como processo artístico puro, com finalidades expressivas em si, ou como é chamada, gravura original ou gravura de artista, resultante de um processo com um total acompanhamento feito pelo próprio gravador"[34].

É interessante notar que, a princípio, houve certa resistência por parte do público e de editores em relação à adoção da gravação fotomecânica: ambos acreditaram que a xilogravura, por seu caráter artesanal, possuiria maior valor[35]. No entanto, não demorou muito para que esta posição fosse deixada para trás. Já no começo do século XX, observa-se a fotografia a substituir a gravura como método de gravação e reprodução de imagens em jornais e revistas e suplantar o desenho no papel da ilustração da vida moderna. De acordo com Walter Benjamin, "com ela, pela primeira vez, no tocante à reprodução de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva"[36]. A reprodução de imagens se concretiza num ritmo tão veloz quanto o da palavra falada, coloca Benjamin.

Atualmente, imagens digitais são infinitamente reproduzidas a cada segundo por todo o mundo. Através da internet, via cabo, ondas eletromagnéticas ou via satélite, imagens são transportadas de um ponto a outro do planeta. Elas são visualizadas em monitores de plasma, impressas em impressoras a laser, são gravadas digitalmente, podem ser transportadas em cds ou *pendrives* ou transmitidas eletronicamente via internet. Esse processo já era pressentido por Paul Valéry em 1927:

> "Tal como a água, o gás e a corrente elétrica vêm de longe para as nossas casas, atender às nossas necessidades por meio de um esforço quase nulo, assim seremos alimentados de imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase que a um sinal" [37].

---

[33] ANDRADE, Joaquim Marçal, *História da fotorreportagem no Brasil*, Pg. 11.
[34] VARELA, Marcos Baptista op cit. p. 40.
[35] Ver: ANDRADE, Joaquim Marçal, op. cit.
[36] BENJAMIN, Walter, *A Obra de Arte no Tempo de Sua Reprodutibilidade Técnica*, *in Os Pensadores* Editora Abril, 1975, São Paulo, p. 12.
[37] VALÉRY, Paul *in* Benjamin, Walter. op cit. p. 12.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

Entre as estampas religiosas gravadas em madeira na Europa medieval e as imagens digitais que circulam virtualmente por todo o mundo, hoje, um mesmo anseio pode ser observado: a busca pela reprodução de imagens carregadas de significado. É a partir deste ponto de vista que afirmo que as técnicas de gravura foram desenvolvidas de acordo com um uso primordialmente interessado[38], que visa à reprodutibilidade. Conforme salienta Ivins Jr., até o século XIX, as técnicas tradicionais de gravação preenchiam todas as funções que atualmente são ocupadas por fotografias, e por todos os processos modernos de impressão[39].

Pode-se dizer que, segundo o ponto de vista puramente funcional, as técnicas artesanais de reprodução de imagens seriam arrastadas para uma posição de obsolescência e acabariam por se extinguir uma vez que fossem substituídas por outras, mais eficientes ou econômicas, ainda que este processo ocorresse gradativamente? Talvez. Observa-se, porém, que, em diversos momentos da história da gravura, mesmo diante de novas técnicas funcionalmente mais interessantes, muitos destes fazeres continuaram sendo praticados. A persistência de formas de impressão artesanais até nossos dias – fazeres que, como no caso da litografia e da gravura em metal, lembremos, demandam imensos aparato e conhecimento técnicos – denotaria, assim, a continuidade destas atividades ao longo de todo esse tempo. Desta maneira, teriam sido outros usos adquiridos por elas os responsáveis pela sua conservação ativa. A história da gravura seria, portanto, a história de inovações técnicas em busca de maneiras mais interessantes de propagação de imagens. Seria, paralelamente, a história das transferências de usos dessas técnicas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB

[38] Mesmo quando orientadas para um uso artístico - como as diversas modalidades de gravura em metal desenvolvidas ao longo do século XVII, ou as modernas técnicas de impressão digital para reprodução em alta qualidade, como o "*giclée*" – o interesse na reprodutibilidade surgiria como elemento fomentador no desenvolvimento de tal tecnologia.

[39] "Until a century ago, prints made in the old tradicional techniques filled all the function that are now filled by our line cuts and half tones, by our photographs and blueprints, by our various color processes and by political cartoons and pictorial advertisement" IVINS JR., William M. op. cit. Pg. 03.

1.1
Variações
Stickers sobre papel, 2003/2004
Nelson Leiner
Série numerada para a edição
Amigos da Gravura 2003/2004.
Catálogo da exposição.

1.2
"*Bois Protat*"
Xilogravura, 1360, aproximadamente.
Autor desconhecido.
Uma das mais antigas gravuras
em madeira ocidentais
que se tem conhecimento.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610408/CB