

A mídia impressa como fonte de formação de artistas gráficos e gravadores brasileiros.

Autor: Wilson Roberto da SILVA

Mestre em Artes Visuais pela Unesp-SP

Universidade Presbiteriana Mackenzie - Centro de Comunicação e Letras (CCL)

Introdução

Basta consultar os principais livros didáticos sobre artes gráficas, CRAIG (1985), CARRAMILO NETO (1997), BAER (2001), para vermos a gravura como base do desenvolvimento tecnológico do meio impresso, no entanto, raras são as bibliografias dedicadas a comunicação, que ligam este meio à gravura, normalmente se faz alusão aos tipos móveis de Gutenberg e nada se fala sobre ela, porém se o meio impresso está baseado na relação texto - imagem e se os tipos móveis estão na base da reprodução do texto, a gravura é base da reprodução da imagem impressa.

Para este fim, será fornecido um breve conjunto de dados históricos sobre a introdução e desenvolvimento da gravura e do papel na Europa, relacionando-os aos eventos que de algum modo repercutiram socialmente para destacar o impacto do meio impresso na produção em artes visuais e especificamente no artista gráfico.

Assim, é mais simples expor o ponto de vista segundo o qual as condições em que se deu à transferência deste conhecimento para o Brasil, reproduz diferente, sob outras circunstâncias e tardiamente, um modelo de transferência análogo ao da introdução da xilogravura (Oriente) na Europa. A introdução da gravura no Brasil foi motivada pelo estabelecimento provisório da corte de D. João em sua colônia mais rica e o meio impresso como parte de um empreendimento de Estado.

No séc. XX o processo de industrialização do parque gráfico nacional é iniciado e até a década de cinquenta do século passado e como mais um reflexo do subdesenvolvimento em outras áreas, o parque industrial gráfico brasileiro esteve sempre defasado em relação ao europeu ou norte americano. Esta característica da industrialização nacional permitiu que o conhecimento da gravura fosse transferido para o artista gráfico nacional, tanto como poética visual autônoma bem como uma possibilidade de ação profissional em artes gráficas e no meio impresso.

Para concluir, será apresentado um panorama bem amplo de como se dá o aprendizado e contato do futuro profissional de artes gráficas com a gravura atualmente e o impacto do meio impresso sobre o ensino de artistas gráficos hoje.

Condições elementares de desenvolvimento da gravura na Europa

Xilogravura é uma espécie rudimentar de gravação e impressão baseada numa matriz de madeira (xylon=madeira), a partir de onde é possível reproduzir o conteúdo nela gravado por inúmeras vezes, constituindo-se na primeira técnica de reprodução impressa da qual se tem notícia, introduzida no ocidente como decorrência do contato de Marcopolo (1254-1324) com o Oriente.

Segundo resumo da transcrição do funcionamento de uma gráfica no séc XVII, relatado pelo doctor Suárez de Figueroa, *apud* MARTINEZ SICLUNA (1944), no início o procedimento consistia na gravação manual do texto e da imagem numa só base (matriz), que depois de entintada, tinha seu conteúdo transferido para o pergaminho animal (couro de cabra) mediante pressão, dando origem à cópia, ou fac-símile.

Foi só com a invenção dos tipos móveis, atribuída a Johann Gutenberg (1398 -1468), que o processo de impressão de cópias passa a ganhar racionalidade produtiva efetiva, qual era: flexibilização da matriz separando imagem e texto, além da sistematização da composição do texto e da página por decorrência, pois a escrita ocidental não é ideográfica como a oriental de onde provinha à xilogravura, e está baseada num conjunto de sinais (letras) capazes de transmitir idéias mediante combinações que exigem alinhamento, espaços entre linhas, entre letras e palavras para ser impresso.

Então a contribuição mais significativa dos tipos móveis para a mídia impressa foi conceber um sistema flexível de reunião dos tipos em blocos separados da imagem, além da gravação de letras isoladas com sinais para orientar alinhamento e espaços específicos para a separação entre as linhas, as letras e entre palavras na montagem de um texto.

É importante destacar que o período deste advento coincide, conforme GOMBRICH (1968), com os períodos da história das artes visuais denominados “*quatrocento e cinquecento*”, ou pré-renascentistas e assim, situar o leitor no tempo e fornecer algumas das razões pelas quais a gravura, é considerada neste artigo, como uma das principais fontes na formação de artistas gráficos e gravadores ao longo dos séculos.

Com a separação dos blocos de texto e das imagens (clichês), o trabalho de produção do impresso seria compartilhado por dois grupos de profissionais distintos embora interligados,

de um lado os tipógrafos, responsáveis pela impressão, montagem do texto isoladamente e sua posterior montagem junto à imagem formando a página através de ramas¹, de outro lado o gravador e seus auxiliares, responsáveis às vezes pela elaboração da página e mais comumente na gravação e edição das imagens.

Não seria necessário prolongar em demasia, aspectos técnicos excessivamente específicos e de ordem evolutiva como a descoberta da liga chumbo, antimônio e estanho que permitiu a fundição em série dos tipos móveis e a conseqüente agilização e democratização do meio impresso, ou melhoramentos nos sistemas de contato entre matriz e suporte (plano-plano e plano-cilíndrico).

Nem mesmo ater-se em demasia sobre o papel, a não ser como suporte introduzido na Europa pouco antes da xilogravura na cidade de Toledo (Espanha) em 1085 d.C., seguindo a rota comercial do extenso território da China até Samarkand, na fronteira com o Império Otomano, donde foi extraído e irradiado, com o objetivo inicial de satisfazer a demanda européia por suporte flexível para a escrita e não para impressão (SENAI, IPT:1988), para este uso, o papel acompanhou o desenvolvimento da gravura em metal, como um sistema de gravação e impressão genuinamente ocidental, atribuída ao florentino Tomasso Finiguerra entre 1430 e 1452. As diferenças mais elementares entre xilogravura e gravura em metal são:

Xilogravura: Gravação sobre madeira, a tinta é depositada sobre a superfície do relevo e a impressão exige menos pressão entre a matriz e o suporte que era preferencialmente o couro de cabra.

Gravura em metal: Técnica extraída dos armeiros e da ourivesaria e consiste numa gravação em baixo relevo sobre o metal, a partir da qual a tinta depositada no baixo relevo e não mais no alto relevo como na Xilogravura, entra em contato com o suporte transferindo a imagem gravada para ele, dando origem à impressão. Em razão disso o uso do papel obtido pela fibra de celulose extraída do algodão foi mais desenvolvida, porque a maior pressão exigida pela gravura em metal para transferir a imagem gravada para o suporte, exigia uma flexibilidade além da que o pergaminho podia fornecer.

O papel alçaria níveis satisfatórios de produção e definição para o meio impresso só a partir do século XVII, no momento em que os primeiros avanços da Ciência puderam agilizar sua fabricação tornando-o tão apto e relativamente resistente para ser difundido quanto foi o

¹ Esta palavra designa a montagem do texto e da imagem na mesa de impressão tipográfica para a produção da tiragem.

pergaminho animal (couro de cabra ou velino), predominantemente utilizado desde o Império Romano.

A gravura em metal se desenvolvia para aprimorar a demanda por maior definição de imagem na cópia, usando claro-escuro e a perspectiva prenunciada pelo *cincoecento*, do qual se destacam Andrea Mantegna (1431-1506) e Albrecht Dürer (1471-1528) como representantes na gravura e do desenvolvimento da imagem impressa.

É neste período que se consolida o valor da obra única em detrimento da reprodução, ou seja, a diluição do valor estético e financeiro da obra é ampliada pelo número de cópias, a despeito disso, alguns profissionais das artes visuais como desenhistas e pintores sentiram-se atraídos a produzir sobre o meio impresso, embora a pluralização depreciasse o objeto artístico em si, vejamos o que DA VINCI *apud* ABRIL(1964) relata a respeito entre a relação do único e o múltiplo.

Entre as ciências inimitáveis, a pintura é a primeira; não pode ser ensinada àquele não dotado antes pela natureza, ao contrário com o que acontece com a matemática, já que nesta, o aluno recebe tanto quanto o mestre lhe aporta. A Pintura não se copia como as letras, na qual cada cópia vale tanto quanto o original, nem se originam dela, como no caso da escultura, na qual as reproduções são parelhas ao original. ***O alcance da obra não pode reproduzir-se em inumeráveis exemplares, como é o caso dos livros impressos***; a pintura permanece sempre nobre, única e preciosa, honrando seu autor e não engendrando filhas que se igualem a ela. Esta singularidade a faz mais excelente que as coisas que são por todos publicadas.²

Somente nos séculos subseqüentes esta visão depreciativa foi sendo solapada, como uma das resultantes dos avanços da ciência, da qual as artes visuais foi uma entusiasta, bem como do nível de definição da imagem obtida pelos artistas da Renascença, que auxiliaram no desenvolvimento de materiais e métodos de resolução em claro-escuro, destinadas ao meio impresso, a fim de divulgar com maior clareza a ideologia do período em questão.

Embora pouco perceptíveis na ocasião, as máquinas, inseridas definitivamente no cotidiano do homem a partir do século XVIII com o advento da Revolução Industrial, já faziam parte do

² *Entre las ciencias innimitables, la pintura es la primera; no puede ser enseñada al que haya sido antes dotado por Natura, inversamente de lo que con la matemática acontece, ya que en esta recibe el alumno tanto cuanto el maestro le aporta. La pintura no se copia como las letras, en la cual la cada copia vale tanto como el original, ni caben vaciados de ella, como ocurre en la escultura, en la cual las reproducciones y el original son parejos. El alcance de la obra no puede reproducirse en innumerables exemplares, como en el caso de los libros impresos; la pintura permanece siempre noble, única y preciosa, honrando siempre a su autor y no engedrando hijas que la igualem. Esta singularidad a hace mas exelente que las cosas que son por todos Publicadas.* Grifo meu.

imaginário da Renascença, com destaque em da Vinci, que através de seus estudos de anatomia, de desenho, de pintura e do mundo natural, transformaram a observação da natureza numa fonte de inspiração para a produção de objetos artificiais.

Deste modo é possível supor, que o declínio do ideário obscuro da Idade Média em detrimento da ação iluminadora dos procedimentos científicos sobre o mundo natural, é representada pela ação do claro-escuro e da perspectiva nas artes visuais e teriam sido reflexos de um imaginário que ansiava pela construção de um mundo moderno menos obscuro e em constante mutação.

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, é possível supor que a Revolução Industrial bem como a Revolução Francesa são adventos sociais que encontram paralelo na produção do objeto de artes visuais e materializam o anseio intelectual de algumas sociedades do final do século XVIII pela adoção do ideário iluminista em detrimento do obscuro, difundido no tempo e no espaço também pela gravura desde a Renascença.

Com transformações sociais desta magnitude, a xilogravura e a gravura em metal, consolidadas como meios de difusão oriundos da união entre o único e o múltiplo, representam na estabilidade de seu processo de fixação da imagem (gravação física em relevo e baixo relevo), alguns reflexos do período em que surgiram.

Ainda nessa mesma linha de raciocínio, a litografia (litho=pedra) inventada em 1796 por Aloise Senefelder (1771-1834), músico e copista tcheco-slovaco, também seria reflexo do período em que surgiu, pois a imagem gravada em litografia já não estava mais baseada numa fixação tão sólida como de seus predecessores, apesar da solidez da pedra a fixação da imagem sobre sua superfície é sutil e está baseada na aversão entre elementos opostos como a água e a gordura.

Como a gravação física da imagem na pedra é muito tênue, a edição das cópias também é muito suscetível às variações do meio e reflete em si a instabilidade pertinente ao período em que surgiu, como a instauração do Estado Democrático, do aperfeiçoamento da Filosofia das Luzes e ao Positivismo na Ciência.

Esta espécie de paralelo entre os processos sociais expostos até aqui, combinados ao desenvolvimento técnico do meio impresso nas artes visuais, tem como objetivo engendrar o ponto de vista segundo o qual, as práticas elementares presentes nos processos de gravação artística que atravessaram o tempo e chegaram até nossos dias ainda são úteis, porque remontam em escala proto-industrial, processos de impressão industrial porque reproduzem um fenômeno semelhante: a estampa.

Quanto às generalizações a respeito dos saberes extrínsecos ao das artes visuais envolvidos na produção deste artigo é importante tranquilizar o leitor, que também há generalizações em relação aos saberes intrínsecos, como a obra gráfica de Rembrandt Harmansz van Rijn (1606-1669) no século XVII seria necessário montar um outro artigo para falar sobre ela de forma convincente, mas não sendo esta a condição, aqui é relevante destacar que conforme BERSIER (1963), ele teria representado uma espécie de reação ao acomodamento da iconografia Renascentista sobre as bases do “*cincoecento*” e aos vinte e três anos montou seu primeiro estúdio em associação com o também pupilo do professor Lastman, Jan Lievens.

Mais tarde transferiu-se para Amsterdã, montando outro estúdio e trabalhando para um ateliê de impressão em conjunto com outros artistas, pois bem, estes dados são importantes porque neste momento, a produção da obra gráfica de Rembrandt se confunde com a de outros artistas que trabalharam com ele naquela ocasião, pois como as estampas produzidas no ateliê de impressão não eram ainda assinadas e só recebiam um relevo seco do ateliê, existem no mercado de arte, estampas que podem ser atribuídas a ele pela ausência de assinatura.

Isso corrobora com o enfoque dado ao artigo, porque dá indícios da ação do meio impresso na obra do artista visual, destacando o impacto proporcionado pelo anonimato, expresso pela ausência de assinatura na produção gráfica daquele período, como efeito do fortalecimento do conceito de originalidade.

Rembrandt inaugura um período de aprofundamento das possibilidades do claro-escuro na gravura, como forma autônoma de poética visual e não só um meio de reprodução de ideologia alheia, sua obra passa a refletir sobre algumas situações cotidianas não necessariamente de acordo com o senso estético comum ou sob encomenda, estes dados sobre sua obra têm relevância para a condução do texto por marcarem a influência e a ligação entre o meio impresso e as artes visuais na sedimentação da ideologia do período em questão e está baseado na premissa de FRANCASTEL (1966), segundo a qual, “*As artes servem, pelo menos tanto quanto as literaturas, como instrumento aos senhores das sociedades para divulgar e impor crenças*”.

Feita esta breve digressão, é possível retomar o eixo em artes visuais, tomando como base o desenvolvimento da fotografia ocorrido por volta de 1839, período no qual alguns dogmatismos referentes à representação artística naturalista começam a ruir e as bases da linguagem gráfica começam a se fortalecer como poética visual específica.

A separação entre os meios manuais de manipulação de imagem e o meio impresso foi um movimento impulsionado não só pelo desenvolvimento tecnológico, como também pela ação

de gravadores e artistas gráficos, tais como Willian Blake (1757-1827), e Francisco Goya (1746-1828), como personagens mais destacados, no anseio de reproduzir um universo menos restrito do que a reprodução de ideologia alheia.

Blake foi escritor, filósofo e gravador, repercutindo o modelo do “artista filósofo” característico da Renascença, e num resumo bem amplo, dedicava-se em compreender a mitologia greco-romana e a mística da vida, num período pouco afeito ao ocultismo. Era o mais flexível dos três; visionário, desenvolveu uma técnica de gravação no metal de princípio relevográfico em água-forte, muito mais econômico, tornando viável sua produção artística e literária individual, em oposição à produção satírica.

Outra característica da produção de Blake era o colorimento manual de suas edições que proporcionavam a ela um caráter único, embora o processo fosse extremamente laborioso, os resultados eram bastante gratificantes e só tornou-se possível graças à colaboração de sua mulher.

Já em Goya, além de seu trabalho gráfico dirigido aos retratos e às paisagens, uma de suas principais obras neste campo é sua série “Os Caprichos”, nos quais ele revela não só os seus, mas também os fantasmas dos principais personagens de seu tempo, muitas de suas séries de gravuras partiam de textos de personalidades de sua época, aos quais se atinha, com o intuito de transformá-los em imagens sarcásticas, porém se diferenciado do mesmo modo que Blake da produção satírica ou debochada, muito comum naquele período como já mencionado.

O desenvolvimento da fotografia no séc. XIX talvez tenha sido o advento de maior impacto sobre as artes visuais de um modo geral e na gravura e artes gráficas especificamente, a partir de então os desdobramentos da evolução tecnológica dos meios de reprodução da imagem distanciariam ainda mais a ação do homem da imagem final, num impacto comparável ao desenvolvimento do claro-escuro e da perspectiva.

*Desde meados do século XIX, existem personalidades fotográficas (por exemplo, Nadar) da mesma forma em que existem personalidades artísticas. Não há sentido em perguntar se “fazem arte” ou não; não há qualquer dificuldade em admitir que os procedimentos fotográficos fazem parte da ordem estética. Por outro lado é um erro supor que enquanto tal, substituam procedimentos da pintura; os “pintores de visão”, de Coubert a Toulouse Lautrec estão prontos a admitir que a fotografia, **assim como a gráfica**³ e a escultura, podem ser uma arte distinta da pintura.*

³ Uma forma erudita de denominar artes gráficas. Negrito meu.

Como é possível depreender a partir da conclusão de ARGAN (1999), somente em meados do século XIX as formas de expressão mediadas como a gravura, começam a consolidar a validade de seus procedimentos estéticos, em detrimento da ação direta do homem sobre o objeto artístico e permite encerrar este tópico posicionando o leitor, quanto à importância da gravura no desenvolvimento do meio impresso na Europa, para introduzi-lo nas condições a partir das quais a gravura como meio foi implantada no Brasil e o vislumbre do panorama nacional e internacional em que se deu tal empreendimento, cujo fim é apontar em quais ambientes a gravura esteve presente na formação do artista gráfico brasileiro até a década de cinquenta do séc. XX e o impacto da tecnologia digital no meio impresso e sobre a formação de artistas gráficos hoje.

A introdução da gravura no Brasil como resultante do desenvolvimento técnico do meio impresso na Europa e como base de formação de artistas gráficos brasileiros até 1959

A inserção da gravura no Brasil se dá diante de algumas peculiaridades, que a distingue em relação à introdução da gravura na Europa e a mais destacada delas para a condução do artigo, foi o relativo atraso com a qual o meio impresso e junto dele a gravura, foi introduzida no contexto que englobava as Américas.

Em 1535, conforme relato de MARTINS (1987), é publicado no México *A Escola Espiritual*, em 1639 se instala a primeira tipografia nos Estados Unidos, e, em 1700, indígenas margeados na bacia do Prata, compuseram e imprimiram livros em Guarani por pouco mais de cem anos. A fundação da Imprensa Régia em 13 de agosto de 1808 foi a primeira iniciativa oficial de introdução de um parque gráfico nacional.

Segundo DE PAULA e CARRAMILO NETO (1989), há em Cachoeira (BA) um prelo Alauzet, de fabricação francesa, supostamente de 1736; não se sabe ao certo como ele teria aparecido naquele lugar e momento, nem mesmo qual teria sido sua principal utilização, há relatos de três versões, a primeira e mais convincente é que tenha servido para imprimir cartas de baralho, porque os baralhos clandestinos provenientes da Bahia possuíam qualidade gráfica equivalente àqueles produzidos pela Imprensa Régia, e se constituíam numa ameaça a seu maior sucesso comercial depois de instalada.

Uma tamanha qualidade gráfica só seria possível com treinamento e formação prévia, uma vez que só a mão de obra oficial era capacitada, é bastante razoável aceitar que tenha servido para imprimir cartas de baralho clandestino, uma outra versão é a de que este prelo teria sido esquecido durante a mudança provisória da sede do governo para Cachoeira em meados de 1822, como efeito de uma decisão do conselho interino, que governava a Bahia naquela

ocasião motivada pelos conflitos entre portugueses e baianos em Salvador, oriundos da independência do Brasil.

A última versão está registrada por Renato Berbert de Castro e relata no livro *A Tipografia Imperial e Nacional da Bahia* que o prelo teria pertencido a um impressor famoso em Lisboa, chamado Antonio Izidoro da Fonseca, que teve seus prelos e tipos confiscados no Rio de Janeiro para onde teria se mudado, e que foram parar clandestinamente em Cachoeira graças complicações no Fisco Real.

O clima, a geografia inóspita, os desmandos de uma imprensa oficial, enfim, os percalços naturais e tudo que deles advieram, lançaram, ainda que precárias, uma base de cultura gráfica, calcada na produção popular, na improvisação, na simplicidade e na flexibilidade, como herança inicial para a gráfica modernista do século XX.

No séc. XX, a industrialização gráfica do continente europeu repercutia seus efeitos, embora mais lentos e graduais do que hoje, em todos os povos, culturas e continentes.

Equipamentos gráficos de ponta para o padrão da época e o resíduo desta progressão tecnológica sob a forma de gravura, fluíram com relativa rapidez para cá no século XX, embora ainda com muitas dificuldades.

Como conseqüência de duas Guerras Mundiais tendo a Europa como centro, muitos artistas visuais europeus para cá migrariam e fixariam residência, tornando viável a introdução do ideário Modernista, num país predominantemente agrícola e culturalmente dependente dos pressupostos neoclássico de raiz francesa.

Diante da insipiência da gravura e da indústria gráfica brasileira durante o século XIX, poderíamos sustentar que o fortalecimento do meio impresso e da gravura brasileira como poética visual são de base modernista, porque a qualidade do material industrial e humano transplantados para cá, contribuiu para a ampliação do horizonte da gravura brasileira e do meio impresso, para que ambos alcançassem nível tão elevado num período tão curto de tempo.

Oswaldo Goeldi (1895-1961) e Lívio Abramo compõe a base da gravura modernista brasileira, e cada um deles refletiu a seu modo a ação do meio impresso sobre seu tempo, bem como a outros temas pertinentes ao período em que produziram, quais sejam: a bipolaridade política e seu reflexo no campo visual, presente na oposição entre arte figurativa e abstrata.

Goeldi era brasileiro filho de suíços e regressa a Europa aos seis anos de idade, acompanhando a família, que teria sido deslocada de seus afazeres no Brasil, em resposta a

convocação de seu pai Emílio Goeldi, para ministrar aulas na Universidade de Berna e passaria parte de sua infância, adolescência e juventude no ambiente europeu de mudanças e repleto de efervescência.

Goeldi começa a desenhar aos quinze anos e em 1914 ingressa na Escola Politécnica de Zurique, a qual abandona, em função de sua convocação para prestação de serviço militar; em 1917 convence sua mãe a autorizá-lo a estudar na Escola de Artes e Ofícios de Zurique para desenvolver seu desenho, que lhe principiara como uma forte necessidade interior.

O conjunto instrumental e metodológico de sua produção gráfica respeitava laços de natureza estética e também refletia em alguma medida a ação do meio impresso sobre sua produção gráfica, principalmente porque segundo HERSKOVITS (s/d) Goeldi atuava assiduamente como ilustrador de publicações editoriais e jornalísticas, e expressiu sua reação à difusão indiscriminada da cor motivada pelo desenvolvimento tecnológico do meio impresso, relutando introduzi-la em suas estampas, segundo NAVES (2002), para Goeldi, a cor não deveria ser empregada como uma indumentária, capaz de escamotear o indivíduo e os processos envolvidos na estampa.

Lívio Abramo aproximou-se da gravura numa exposição de gravadores expressionistas Alemães no Escritório Comercial Alemão na Rua José Bonifácio, situada no atual centro velho da cidade de São Paulo, em que figuraram gravadores como Ernest Barlach (1870-19938), Käthe Kollwitz (1867-1945), Enrich Heckel (1873-1970) e Layonel Feininnger (1871-1956), dentre outros.

Algum tempo depois desta experiência inicial, freqüentaria a Escola de Gravura do Horto Florestal, sob a instrução de Adolph Köhler para se capacitar a produzir para o meio impresso em escala industrial, como forma de dar sustento a sua família, mas foi no ateliê de Lasar Segall que Lívio Abramo travou maior contato com a gravura artística.

A gravura brasileira foi uma das primeiras formas de expressão em artes visuais, a flexibilizar a tensão entre o figurativo e o abstrato, admitindo que os valores expressos na abstração eram parte constituinte da linguagem gráfica; no Brasil de meados do século XX, a bipolaridade emitia alguns reflexos sociais dos acontecimentos do mundo, que também foram codificados em gravura.

Segundo STORI (1995), as artes visuais brasileira premiariam o modelo abstrato de Fayga Ostrower (1920-2001) expresso em gravura, nas Bienais de 1957 e 58 respectivamente, abrindo canais para a aceitação deste modelo de solução plástica e gráfica, mas diante do enfoque adotado até aqui, este acontecimento não teria só como razão um ato de justiça

quanto à validade dos procedimentos artísticos abstratos, mas era também reflexo da ampliação da consciência global, em relação à percepção do predomínio norte-americano como potência bipolar e centro de irradiação cultural do Expressionismo Abstrato do qual Jackson Pollock (1912-1956) foi um dos expoentes.

Antes disso, Marcelo Grassmann foi premiado na Bienal de 1955, sedimentando a presença da gravura paulista no rico cenário da gravura nacional composta basicamente pela produção gráfica sulista, mineira e nordestina. Grassmann iniciou seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo e possui uma obra imensa dedicada somente à gravura, no início de sua carreira trabalhou com artes gráficas em nível industrial, para em seguida se dedicar à construção de sua obra gráfica baseada em desenho e gravura.

Os gaúchos do Clube de Bagé composto por Carlos Seliar, Glênio Bianchetti e Danúbio Gonçalves formam na década de cinquenta, a expressão mais visível da gravura do sul, todos tinham vinculação política e de modo geral este vínculo se expressa na temática e nas convicções gráficas do grupo – xilogravura – tanto que Danúbio Gonçalves foi convidado em 1952 a ilustrar com esta técnica a publicação do livro *Xarqueadas*, de Pedro Wayne.

A gravura nordestina enraizou-se na cultura popular principalmente por intermédio do cordel de tal modo que ainda hoje é comercializada em mercado aberto em algumas cidades, de forma semelhante como era comercializado este produto gráfico na Idade Média. Os personagens mais destacados para este artigo foram mestre Noza, de Juazeiro do Norte, pelo reconhecimento que sua obra obteve no exterior e Walderedo Gonçalves, pela sua importância para a gravura do Cariri e sua atuação em edições artesanais, bem como no meio impresso através de jornais de sua região.

Atualmente existem ateliês de gravura em boa parte das capitais do país, com professores e equipamentos a disposição, dedicados exclusivamente a incentivar o exercício da gravura como forma de poética em artes visuais, mas o enfoque dos cursos “livres” está distante de influir na formação de profissionais destinados preferencialmente em atuar com artes gráficas em nível industrial, embora possam fazê-lo eventualmente.

Nas condições atuais, somente ateliês universitários põem a gravura como base do aprendizado e contato do futuro profissional de artes visuais com os preceitos elementares do meio impresso – matriz, tinta, suporte e estampa – e esta experiência está cada vez mais restrita a alguns cursos de Desenho Industrial e Artes Plásticas, como um dos reflexos do impacto da tecnologia digital no fluxo da reprodução da imagem impressa e conseqüentemente na formação do futuro profissional de artes visuais.

Praticamente todo processo de transferência da imagem no meio impresso é digital e por isso imaterial, porquanto tenha se tornado uma seqüência numérica decodificada pela impressora, então, o projeto gráfico flui imaterial até o momento em que é impresso, cuja ação humana sobre a imagem passou a ser imperceptível no ambiente digital e segundo FRANCASTEL (1954), *'A Arte e a mão de obra humana são inseparáveis. Nossa época, que é a época da técnica, necessita desenvolver as conseqüências dessa verdade'*.

Não é parte dos objetivos centrais deste artigo, projetar quaisquer desmembramentos futuro da gravura, em razão do impacto da tecnologia digital nas artes visuais e nem mesmo prevenir as possíveis conseqüências, mas tão somente destacar o motivo pelo qual a gravura com seus instrumentos e métodos ainda que em alguns casos rudimentares, auxiliaram na formação do artista gráfico.

A constatação da imaterialidade da imagem digital em oposição à imagem material como é o caso da impressa, vem rendendo especulações acerca do processo de decadência do meio impresso, e esta espécie de especulação reflete-se com o estímulo a iniciativas pedagógicas que suprimam do currículo dos cursos, toda a disciplina cujo instrumental e prática não expressem em seu meio o sustentáculo tecnológico, tornando a imagem rapidamente manipulável e adequada ao seu tempo⁴.

Na gravura a transferência de imagem não é imediata, ou seja, é necessário o preparo de uma base (madeira, metal e pedra), para que ela possa receber os sinais gravados por instrumentos de corte, de corrosão e por oposição química, só depois disso é possível extrair a imagem como objeto impresso, o tempo mínimo de concepção de imagem que a gravura necessita, excede em muitas vezes o nosso hábito de ter as imagens ao toque de um teclado e esta característica do mundo contemporâneo incide diretamente sobre a expectativa de tempo que o estudante de artes visuais tem para a efetivação da imagem.

A despeito desta incompatibilidade de tempos, o sentido da transferência da imagem, ainda bastante presente nos meios de comunicação de massas, sobretudo no impresso, depende bastante da compreensão das peculiaridades da matriz, das tintas e dos suportes, como condição elementar do meio e que na gravura podem ser reproduzidos de forma proto-

⁴ Detalhes mais específicos sobre a materialidade da imagem podem ser encontrados na bibliografia que encerra este texto, bem como no artigo *"Considerações gerais sobre a posição social do pensamento artístico na história e algumas reflexões sobre a prática da linguagem visual em seu rudimento, como diferencial importante num curso de graduação em propaganda e marketing"*, a ser publicado em CD ROM por ocasião da INTERCOM-Sudeste

industrial e contribuir para um entendimento mais preciso dos sistemas tecnológicos de transferência de imagem e das alternativas criativas que se abrem com isto.

E que ter a gravura na base da formação do profissional em artes visuais, ainda pode contribuir para o melhoramento da imagem impressa, seja qual for o modo de fixação da imagem numa base para reprodução seriada.

Bibliografia

MARTINEZ SICLUNA, V. *Teoria y práctica de la Tipografía*. 1ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1944.

BAER, L. *Produção Gráfica*. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2001.

CRAIG, J. *Produção Gráfica*. Trad. João J. A. G. Galliano, São Paulo: Nobel, 1987.

De PAULA, A; CARRAMILO NETO, M. *Artes Gráficas no Brasil: Registros 1746-1941*. São Paulo : Laserprint Editorial, 1989.

CARRAMILO NETO, M. *Produção Gráfica II. Papel, tinta, impressão e acabamento*. São Paulo: Global Editora, 1997.

HURLBURT, A. *Lay-out: O Design da página impressa*. São Paulo: Nobel, 1986

SENAI, IPT. *Celulose e Papel: Tecnologia de fabricação da pasta celulósica*. Vl. 1, 2ª ed. São Paulo: SENAI, 'PT, 1988.

HARVEY, D. *A condição Pós Moderna. Uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

FRANCASTEL, P. *A Realidade Figurativa*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. 2ª ed. São Paulo: Ed Perspectiva, 1965.

LAURENTIZ, P. *Holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas: Editora Unicamp, 1991.

DOMINGUES, D. (Org.) *A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias*. São Paulo: Fundação da Editora da Unesp, 1997.

CONNOR, S. *Cultura Pós Moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

SOGABE, M. *Imagem y material*. Tese (Mestrado em Artes Visuais) São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1990.

AZEVEDO, W. *Criografia: Pintura tradicional e seu potencial programático*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1994.

STORI, N. *Gravura. Um jogo dialético das cores (não uma negação das cores)*. Tese (Mestrado em Artes Visuais) - Faculdade de Comunicação e Artes, São Paulo: Universidade Mackenzie, 1995.

- HERSKOVITS, A. *Xilogravura: Arte e técnica*. Porto Alegre: Tchê! Editora Ltda., s/d.
- MARTINS, I. *Gravura: Arte e técnica*. São Paulo: Fundação Nestlé Cultura, 1987.
- NAVES, R. *Goeldi*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1999.
- BERSIER, J. *La Gravure: Les procédés, l'histoire*. França : Paris, Éditions Berger-Levrault, 1963. Pp.128-134,203-214.
- ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carrotti - São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado da Pintura*. Trad. Manuel ABRIL - Madri: Aguilar, S.A de Ediciones, 1964.
- FOCILON, Henri. *Vida das formas*. Trad. Léa M. S. Viveiros de Castro - Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.
- OSBORN, H. *Estética e Teoria da Arte*. Tradução Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.
- GOMBRICH, E.H. *História da Arte*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix Editora, 1980.
- GOMBRICH, E.H. *A norma e a forma*. Tradução Jefferson Luiz Vieira. 1ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.
- FALABELLA, M.L. *História da Arte e Estética, da mimese à abstração*. Rio de Janeiro: Elo editora, 1987. p. 8-40.
- DA VINCI, L. *Tratado da Pintura*. Tradução Manuel Abril. Madri: Aguilar, S.A de Ediciones, 1964.
- DROSTE, M. *Bauhaus*. Berlin: Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, 1924.
- ZÍLIO, C. *A querela do Brasil*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997
- RUBY, C. *Introdução à Filosofia Política*. Trad. Maria Leonor F. R. Loureiro - São Paulo: Editora Unesp, 1996.