

A GRAVURA COMO SOMBRA E COLÔNIA DA ARTE

Rafael Pagatini – UFRGS

RESUMO

O presente ensaio enfoca a possibilidade de uma reflexão sobre gravura a partir da forma como a ação de marcar indica a presença do “outro”. Para isso, serão articuladas relações com a literatura, através do romance Robinson Crusoé, com o intuito de apontar como seus procedimentos não se circunscrevem apenas à utilização de materiais, mas também ao pensamento sobre sua linguagem. A reflexão de Luis Camnitzer acerca da gravura como “colônia” da arte será discutida, bem como a sua utilização como técnica pré-fotográfica de reprodução de obras de arte, através das considerações de W. M. Ivins. Tem como objetivo apontar como o meio é importante na determinação do sentido da imagem impressa.

Palavras-chave: Gravura, gravura de tradução, alteridade, Robinson Crusoé.

ABSTRACT

This essay focuses on the possibility of considering printmaking from the idea that the act of marking indicates the presence of the “other”. Relationships with literature will be established through the novel Robinson Crusoe, in the aim of indicating how its procedures are not just confined to the use of materials but also involve thinking about its language. Luis Camnitzer’s reflections about printmaking as a “colony” of the arts will be discussed, together with W. M. Ivins’s considerations about its use as a pre-photographic technique for reproduction of works of art. It aims to show how the medium is important in determining the meaning of the printed image.

Key words: *Printmaking, reproductive print, otherness, Robinson Crusoe.*

Um grande abismo

Na mitologia grega, Ariadne deu a Teseu um novelo de linha e segurou uma das pontas do lado de fora para que ele pudesse sair do labirinto, como um cordão umbilical, a linha ao mesmo tempo unia e separava os amantes. Da mesma forma, a existência de um espaço que liga e segrega dois indivíduos, suas culturas e hábitos, é um dos elementos centrais no romance Robinson Crusoé, no qual observamos o relato de um naufrago inglês que durante 25 anos viveu solitário em uma ilha deserta. A forma como Crusoé estrutura a sua passagem pela ilha nos traz elementos importantes para pensarmos uma possível reflexão sobre gravura.

Analisando a partir do seu contato com o personagem Sexta-Feira, a marca como o resultado da ação e descoberta da passagem de um corpo.

Mais que uma narrativa sobre a longa jornada do aventureiro, o livro nos apresenta a formulação dada pelo autor, Daniel Defoe, da consciência do outro na figura do índio americano, encarnado no personagem Sexta-Feira. A problematização da alteridade no texto se apresenta inicialmente nas viagens de Crusoé pela África e pelo Brasil, nas quais é possível observar como, na narrativa, negros e mouros são tratados como selvagens e os europeus como cocidadãos. “Da narrativa depara-se que o relacionamento entre Crusoé e os europeus não revela nenhum discurso dominante, nenhum processo de exclusão ou falta de reciprocidade (BONNICI, 1993, 260 p.).

Desde a chegada de Crusoé na ilha, sua solidão é substituída pelo trabalho incessante com a terra, a construção de seu castelo, como chamava sua casa, o plantio de cereais, a ordenha das cabras e a fabricação de utensílios. Apesar de estar totalmente isolado, o personagem divide seu dia em momentos de trabalho, caminhadas e descanso, além de atividades de leitura e escrita. Como possui pouca tinta para fazer anotações e quase nenhum papel, resolve preservar o que ainda lhe resta, registrando apenas os momentos mais importantes. No entanto, Crusoé fica atormentado, pois não consegue discernir qual é o momento mais apropriado que mereça ser fixado sobre as fibras do papel. Essa pode ser vista como uma metáfora sobre o momento que antecede o ato de desenhar, no qual empunhamos o lápis e não conseguimos romper a barreira da cândida superfície a nossa frente.

A tinta (...) acabara havia algum tempo, com exceção de pequena quantidade, que, pouco a pouco, fui diluindo em água, até ficar tão pálida que mal deixava qualquer aparência de preto sobre papel. Enquanto durou, usei-a para registrar os dias dos meses nos quais algo de notável me acontecera, e, principalmente, para registrar o tempo decorrido. (DEFOE, 2009, 165 p.)

Por que esse interesse de Crusoé em registrar seu tempo na ilha? Pode-se pensar que fora fruto da necessidade de manter a sua razão, de encadear os fatos e de criar um dia a dia, produzindo assim uma consciência linear do tempo. Ademais, essa atividade tinha como objetivo preservar as suas memórias e fazer com que as linhas de suas frases o ligasse a outro europeu inglês como ele. Essa angústia do aventureiro preocupado em se comunicar com o outro é flagrante na relação entre

ele e seus animais. O cachorro que encontrou no navio era sua companhia mais presente, Crusoé, entretanto, afirma “o que eu queria mesmo era que ele falasse comigo, o que não era possível”. A mesma situação ocorria com o papagaio que domesticara e ensinara a falar seu nome. Contudo, essa necessidade de comunicação toma a forma mais latente quando Crusoé observa um navio naufragado e constata a inexistência de sobreviventes, “estive tão próximo de obter o que mais sinceramente ansiava, ou seja, alguém com quem conversar (...)” (DEFOE, 2009, 239 p.). Pode-se observar como a ausência do contato com seus semelhantes levou Crusoé a se sentir fora das margens do convívio social. Será que a individualidade é passível de se consolidar sem os limites do *não eu*, ou seja, do outro corpo, da outra voz? Para Crusoé com certeza não, pois em vários momentos ele afirma sua descrença de ainda pertencer a seu mundo, britânico e ocidental:

Era diferente a ideia que tinha do mundo; via-o agora com algo remoto, com o qual não tinha relações, nada esperava dele e também nada desejava: em suma, não tinha mesmo nada a ver com ele nem gostaria de ter; eu o via, portanto, como talvez venhamos a considerá-lo em uma vida posterior, ou seja, um lugar que habitei, mas fora do alcance; e poderia muito bem dizer, como Pai Abrão ao homem rico: *Entre mim e vós está posto um grande abismo* (DEFOE, 2009, 160 p.).

Esse sentimento do personagem apenas se transforma com um fato totalmente novo, a descoberta de que nativos antropófagos faziam rituais na ilha. Não creio ser por acaso que Defoe utiliza a imagem da marca, impressão, inscrição na areia para indicar um novo horizonte que se vislumbra aos olhos de Crusoé. Um novo mundo se abre na areia, a marca exata de um corpo, como se o aventureiro caminhasse sobre uma nova terra, até então feita apenas de abismo. “Fiquei extremamente surpreso ao ver a marca de um pé descalço na praia, perfeitamente visível na areia” (DEFOE, 2009, 189 p.). O que é uma marca se não um pós-contato, um estado de segregação, cisão, divisão entre duas coisas que estavam em um momento unidas e depois foram separadas, carregando para sempre a memória dessa separação. A temporalidade de uma marca não se apresenta durante a ação de marcar, mas no momento de separação entre a matriz e o suporte. Esse é o verdadeiro momento de criação em que conseguimos identificar duas matérias que se tocam e estendem a temporalidade dessa união passageira. A marca produziu em Crusoé um “estado de aflição, medo e cuidados com o qual passei a conviver desde que vi uma pegada na areia” (DEFOE, 2009, 237p.). Ela o diferencia do outro,

como fica muito bem representado no momento em que o aventureiro desconfia que a pegada na verdade era sua e volta à praia, “ao comparar a pegada com o meu pé, verifiquei que este era muito menor.” (DEFOE, 2009, 185p.). O corpo era a matriz que indicava a presença do selvagem.

Se a imagem que normalmente temos do colonizador se apresenta com sua chegada triunfal na praia, no livro de Defoe a descoberta de Crusoé da pegada é o início do impacto do contato entre o inglês e o índio. Com a consciência de que outras pessoas andavam rondando a ilha, o aventureiro aos poucos descobre que indígenas caribenhos faziam rituais canibalescos no local. A repulsa e a situação de inferioridade imposta por Crusoé aos indígenas fica extremamente visível na forma como, ao salvar Sexta-Feira de ser devorado, o aventureiro o obriga a chama-lo de “amo”, “dando começo a modelagem do indígena à forma europeia” (BONNICI, 1993, 262p.). Ademais, a utilização da arma de fogo tem como objetivo mostrar a superioridade inventiva do civilizado europeu contra os indígenas selvagens, que saíam assustados apenas ao escutar o barulho da arma.

O processo de doutrinação do nativo tem na religião um dos pontos mais importantes da obra. Sexta-Feira é persuadido a perceber a sua religião pagã como um engodo e maquinaria de seus sacerdotes, para dessa forma Crusoé o converter em cristão. Além disso, o indígena não tem voz, apenas tem o direito de escutar o que seu “amo” lhe diz e aos poucos aprender a inventividade e linguagem civilizada, e em nenhum momento Crusoé tem interesse em aprender a língua de Sexta – Feira. Como afirma o pesquisador Thomas Bonnici, o aprendizado da língua inglesa tinha como objetivo promover a saída de Crusoé da ilha, mas “aos poucos a linguagem evolui em discurso nitidamente colonialista” (BONNICI, 1993, 266p.). Podemos notar essa relação quando o pai de Sexta – Feira e um espanhol chegam à ilha:

Minha ilha agora estava povoada. Eu me via repleto de súditos e frequentemente fazia esta feliz reflexão: como eu era parecido com um rei. Antes de mais nada, toda a terra era de minha única propriedade; portanto, tinha o indiscutível direito de autoridade soberana. Em segundo lugar, a população era totalmente subjulgada: eu era senhor e legislador absoluto; todos deviam a vida a mim e estavam dispostos a abrir mão dela em meu benefício, se fosse necessário. Igualmente notável era o fato de eu ter três religiões diferentes. Meu criado Sexta – Feira era protestante, seu pai era pagão e canibal, e o espanhol, papista: contudo, eu permitia a liberdade de pensamento em meus domínios (DEFOE, 2009, 289p.).

Se em Robinson Crusóé temos a problematização do contato entre diferentes culturas e a constituição de uma narrativa colonialista, que cria a imagem do indígena como o *outro* para fins de dominação, ao mesmo tempo a forma de como se processa esse contato e as marcas deixadas após essa união podem ser elucidativas para pensarmos em como, na arte, algumas linguagens como a gravura, objeto desse ensaio, foram sendo tratadas como espécies de “colônias” que influenciaram a própria arte.

Sombras da obra de arte:

Na gravura, mais do que em todas as outras linguagens, sempre temos grupos que aclamam e se acham os porta vozes da pureza do meio e de sua tradição. Entre esses propensos “fundamentalistas”, como não questionar porque a gravura, uma linguagem tão presente no cotidiano, seria a detentora de sacerdotes tão conservadores? O artista e professor uruguaio Luis Camnitzer oferece uma possibilidade de reflexão sobre a questão: “ (...) gravura é provavelmente o melhor exemplo da conquista do fundamentalismo técnico sobre a liberdade criativa do produzir arte.”ⁱ

Segundo Camnitzer, a gravura deve muito de sua história a artistas de outras linguagens que, por instantes, flertaram ou migraram para o meio, como Dürer (1471 – 1528), Rembrandt (1606 – 1669), Goya (1746 – 1828), Picasso (1881 – 1973), Rauschenberg (1925 – 2008). Isso nos indica como ela sempre foi aberta a artistas que se aventuraram pelos seus procedimentos e pelas suas especificidades. Por outro lado, muitos artistas “filhos da gravura” não conseguiram obter algum sucesso em outras linguagens. Existem imagens impressas tão interessantes ou desinteressantes como pinturas, performances, vídeos, instalações ou artes digitais. Se não é o meio que define a força do trabalho, mas a forma como esse meio é trabalhado, o que promove o fundamentalismo da gravura?

Muitos museus e instituições possuem um programa de artista convidado que produz uma obra durante um determinado período no atelier de gravura. Mas, por que nenhuma instituição tem o mesmo programa voltado para a produção de uma pintura, vídeo ou performance? Ou seja, o museu oferece a oportunidade para um artista que muitas vezes nunca trabalhou com a linguagem produzir uma obra

utilizando o atelier de gravura. O resultado nem sempre supre as expectativas, mas, muitas vezes, trabalhos muito interessantes se desenvolvem nesses locais, justamente porque essas pessoas não estão limitadas pela técnica. Contudo, não devemos esquecer que esses ateliers possuem um impressor especializado em resolver os problemas do artista convidado. A relação entre o técnico e o artista não seria justamente a imagem do auxiliar que apenas obedece aos desígnios do “amo”, como Sexta – Feira? E o artista que muitas vezes nem se interessa em aprender a linguagem, como Robinson Crusóé? Será que o colonizador inventivo ordena ao colonizado qual deve ser o trabalho que deve ser realizado?

Não, esse técnico, como nos afirma Camnitzerⁱⁱ, é parte dessa cultura industrializada na qual atribuímos funções a outros, fato existente desde o surgimento da xilogravura no ocidente. Segundo o autor, a gravura como colônia é a forma pela qual é utilizada por esses museus, instituições e pelos próprios artistas que com o intuito de, pretensamente, multiplicar, tornar as suas obras mais acessíveis economicamente, produzem os trabalhos sem refletir sobre a linguagem. Camnitzer se refere ao movimento iniciado nos anos 60 e que se estende até hoje, em que galerias e instituições nos Estados Unidos promoveram a constituição de um mercado para gravura:

Primeiro, o ato de fazer uma impressão tornou-se menos importante do que o ato da edição. Em segundo lugar, um novo mercado foi definido. Com o seu aumento em tamanho e espetacularização fazer arte original tornou-se inacessível, o oximorónico conceito de “reprodução original” tornou-se a solução brilhante (CAMNTIZER, 2006)ⁱⁱⁱ.

Quantos artistas apenas reproduzem seus trabalhos sem pensar nas possibilidades expressivas do meio? Essa constatação ganha mais força quando observamos que o artista convidado nos ateliers de gravura, tem como única condição do seu período de trabalho, que sua obra possa ser replicada até o limite fixado pelo mercado ou por interesses da instituição. Dessa forma é que se constitui o fundamentalismo do gravador, quando as especificidades, procedimentos e problemáticas do meio são esquecidas e suplantadas por interesses exteriores. Artistas que apenas problematizam a gravura a partir do múltiplo esquecem toda gama de possibilidades. Ao mesmo tempo, pensar a gravura apenas pelo trabalho laboral, baseando-se em demasia nas relações técnicas e esquecendo-se da imagem e dos elementos poéticos, empobrecem o olhar sobre a produção. Acredito

que ela pode ser analisada pela forma como consegue oferecer qualidades particulares a cada produção, a fim de expandir a linguagem expressiva do artista.

Todavia, se sempre existe um jogo entre colônia e colonizado, o universo da arte também sofreu influências de uma de suas colônias, neste caso, a gravura. Pensemos na forma como ela emerge no ocidente e a relação direta com o espírito de sua época. Seu destino como arte reprodutiva na verdade apenas nos revela o início de sua especificidade como linguagem.

As primeiras estampas produzidas na Europa, não apareceram até o século XV^{iv}, de forma que, um conjunto de procedimentos que por momentos parecem tão banais, como o contato de um corpo sobre uma superfície e a possibilidade de produzir o resultado dessa ação exatamente igual milhares de vezes, foi fruto de um processo lento de desenvolvimento de uma cultura. Segundo W. M. Ivins, a cultura greco-romana, essencialmente baseada na arte e na filosofia, produziu um tipo de pensamento circunscrito a uma pequena parcela da população. Os desafios filosóficos dos gregos se baseavam mais na busca de elementos abstratos, que muitas vezes eram alvos da retórica, do que em um conhecimento concreto e prático. Em contrapartida, o desenvolvimento da gravura só foi possível graças ao aperfeiçoamento da técnica e da tecnologia.

Desde muito tempo atrás já se dispunha de materiais adequados para a reprodução de imagens e se conheciam as técnicas e ofícios necessários, porém, na Europa, esses fatores não se combinaram para a realização de manifestações gráficas exatamente repetíveis até o ano de 1400, mais ou menos (IVINS, 1970, 15p.)^v.

Segundo Ivins, o aperfeiçoamento, ao longo da idade média, de uma cultura da tecnologia, baseou-se essencialmente em um conhecimento exato e rigoroso, que via suas implicações diretas no cotidiano. Essas descobertas mudaram a forma como o conhecimento adentrou em diferentes estruturas sociais, graças à possibilidade de multiplicação da imagem. Nesse contexto, a xilogravura foi a primeira gravura a emergir no ocidente, tanto pela sua rusticidade de produção como pela sua facilidade de impressão, visto que, no século XV, ela se tornou a primeira estampa impressa exatamente repetitiva. Suas primeiras impressões foram realizadas por meio de frotagem sobre o bloco de madeira. Mesmo com a invenção da prensa de tipos móveis de Gutemberg, ela servia para imprimir imagens em livros, folhetos, cartas de baralhos, possibilitando uma grande disseminação da

informação e do conhecimento. Para Ivins, o século XV foi o único período de auge da xilogravura como procedimento técnico de reprodução de imagem.

Além disso, seu aperfeiçoamento foi fundamental para o desenvolvimento da ciência, por possibilitar a disseminação da informação. Antes de serem impressos a centenas ou aos milhares, os livros eram copiados a mão, o que provocava mudanças substanciais na forma como a representação técnica da Biologia, Medicina, Engenharia, entre outras áreas do conhecimento, eram constituídas. A possibilidade de reproduzir a imagem de forma idêntica diminuiu possíveis discrepâncias entre os desenhos técnicos e a forma como eles eram disseminados. A gravura nasce como uma técnica de reprodução, ficando a serviço da ilustração, da divulgação e da informação, e não aos desígnios da arte. Sua principal utilização se mostrava como arte menor, na reprodução de ilustrações, desenhos e pinturas que eram feitos pelo artista, o qual desenhava sobre o bloco de madeira e habilidosos artesões abriam sulcos na superfície.

Salvo raras exceções, eram o que chamamos entalhes – fac-símiles – ou seja, a tarefa dos entalhadores era, fundamentalmente, esculpir os espaços em branco existentes entre as linhas do desenho traçado pelo artista sobre o pedaço de madeira. (IVINS, 1970, 70)^{vi}.

Ou seja, era um trabalho essencialmente técnico desprovido de qualquer intenção artística. Entretanto, será que não podemos imaginar que esses entalhes criavam um ruído, ou vibração especial, ou mesmo a maneira como essas fendas eram trabalhadas, de forma a criar aspectos talvez mais interessantes e expressivos do que o desenho em si? Por essa ótica, será que o gravador passa de um mero entalhador a criador? São questionamentos pertinentes em uma história da gravura ainda por vir.^{vii}

Mas se a xilogravura se desenvolveu durante o século XV, a gravura a buril aos poucos foi suplantando sua hegemonia. Segundo Ivins, o metal, no início de sua utilização, possibilitava a criação de poucas impressões, ficando seu custo elevado e direcionada a um pequeno segmento da sociedade. Mas, aos poucos, as possibilidades de criação de linhas mais complexas e o desenvolvimento da gravura em metal, com a utilização de incisões indiretas com vernizes e ácidos, fez com que o metal ficasse acessível e a gravura em madeira fosse apenas utilizada para produzir imagens baratas destinadas a classes menos privilegiadas. Segundo Ivins,

em 1550 a xilogravura já havia alcançado o seu limite máximo de minuciosidade. Ademais, as linhas finas do buril desafiavam a destreza dos entalhadores dos blocos de madeira, “(...) os xilógrafos tentaram competir com os gravadores em cobre imitando o melhor que podiam suas técnicas lineares.” (IVINS, 1970, 78)^{viii}. As informações cada vez mais detalhadas impossibilitavam a impressão do bloco de madeira, devido ao papel possuir fibras muito grossas, que dificultava a visualização das texturas.

Havia terminado o reinado da xilogravura. Acontecimento de grande importância, pois com o desaparecimento da xilogravura das páginas dos livros, quase desapareceu também a gravura original, ou seja, a manifestação gráfica de primeira mão relacionada a um ou outro aspecto da realidade. Trata-se de um marco – um marco ignorado – da história da percepção visual europeia que teve consequências decisivas. (IVINS, 1970, 79 p.)^{ix}

Ivins chama a atenção para o fato de a cultura ocidental manifestar sistematicamente seu desejo pela verossimilhança. A valorização dada às variações nas linhas e principalmente o cruzamento e volumetria oferecidas através delas, apresentaram possibilidades de texturas e tonalidades até então inexistentes, e uma nova visualidade emergia com uma relação mais sofisticada com o original. A confecção de desenhos a bico de pena, com seus tramados e linhas reticulares, possibilitou aos gravadores uma nova relação com a estampa. Esse processo, relacionado com o desenvolvimento comercial das imagens múltiplas, promoveu um método de divisão do trabalho.

O pintor pintava. O desenhista que trabalhava para o gravurista copiava em preto e branco o que o pintor havia pintado, uma paisagem de Roma ou uma estátua antiga. Após, o gravurista transcrevia para a lâmina os desenhos dos desenhistas. Como consequência, as gravuras não eram só cópias de cópias, mas traduções de traduções (IVINS, 1970, 102p.)^x

Esse processo foi muito utilizado durante boa parte da história da gravura, mas não foi o único. Muitos artistas trabalharam de formas diferentes, criando formas expressivas a partir do contato direto com o material, mas aos poucos essas traduções das traduções acabaram inundando a Europa com imagens. Sucessivamente, as formas de interpretar as linhas foram criando padrões e a percepção das diferenças entre a volumetria, o espaço e a luz das estampas, do sul quando comparadas com as do norte do continente, diminuíram, em constante processo de padronagem. Os novos estilos das linhas viraram formas de influenciar um país sobre o outro. Além disso, esse processo de standardização, como Ivins

nos sugere, promoveu a construção de uma manifestação visual exaustiva e monótona, “(...) uma construção geométrica que engloba todos os pontos e linhas pretensamente racionais do espaço, mas que deixa escapar os pontos e as linhas irracionais, que são infinitamente mais numerosos e interessantes” (IVINS, 1970, 104p.)^{xi}.

Não é a toa que o primeiro tratado sobre gravura foi publicado nesse período. Seu idealizador, o francês Abraham Bosse (1602 – 1676), discorre sobre os procedimentos de manipulação dos materiais de forma a incentivar e difundir a prática não apenas na França, mas por toda Europa. No manual, Bosse dá ênfase ao estudo da perspectiva e da geometria, enfocando como elas são importantes na confecção dos traçados lineares.

A gravura, nesse contexto, não foi valorizada pelas qualidades da estampa produzida, mas pela forma como a matriz conseguia replicar a imagem sem se desgastar. Segundo Ivins, isso nos apresenta “o ideal da técnica sistematizada ao modo capitalista, isto é, trabalhar a placa para que ela pudesse obter muitas cópias antes de qualquer deterioração do material” (IVINS, 1970,110p.)^{xii}. Muitos artistas, com extrema maestria, quebraram essa lógica ou demonstraram a potencialidade de criação de placas que não fossem largamente reproduzidas. Suas obras ainda ecoam como fontes do processo de distinção entre o ofício do artista e das demais artes mecânicas iniciado ainda durante a idade média. Rembrandt (1606 – 1669) talvez seja um dos exemplos mais notáveis de produção de gravuras que não foram valorizadas em sua época, graças aos desígnios mercadológicos de um período.

Como arte reprodutiva, a gravura foi condenada a retratar pinturas e servir de ilustração para livros e folhetos. O ateliê de gravura de um dos grandes pintores do período, Peter Paul Rubens (1577 – 1640), é um exemplo notável de sua utilização. O artista, como astuto comerciante, consciente das possibilidades de difusão do meio, de seu poder de penetração nas mais distintas camadas sociais e dos seus baixos custos, desenvolveu um atelier de gravadores. Rubens supervisionou a confecção dos trabalhos, dividindo funções e contratando hábeis entalhadores. Todas as gravuras eram certificadas pelo mestre e pelo gravador em um espaço determinado da imagem. Dessa forma, o artista conseguiu difundir suas pinturas por todo o velho continente.

No século XVII, o aparecimento da ideia que gerava uma imagem era percebido como o ato criador propriamente dito, e a implementação dessa ideia podia ser deixada ao encargo de colaboradores, sempre rigorosamente controlados. Assim, as gravuras, menores que os quadros, transmitem toda a beleza e o significado dos trabalhos de Rubens.^{xiii}

Como fora mencionado, deve-se pensar “menores” não apenas no sentido dimensional, mas no caráter de menos importantes que a pintura. Não é a toa que mesmo com a ajuda de auxiliares, Rubens pintava, enquanto apenas delegava a outros grande parte de suas estampas. A gravura, nesse sentido, acabou assumindo o papel de cópia de “outro” na historiografia da arte. Se o grande percurso da arte ocidental fora traçado pelo desejo de verossimilhança, uma observação mais aprofundada apresenta como essa aspiração se constituiu na gravura como um espaço problemático. A tradução de uma pintura, a estampa de um monumento, de um aspecto arquitetônico, sempre passava por um longo processo de construção e tradução. A imagem se transformava em cada passagem, da pintura para o desenho e do desenho para a gravura, e em cada meio o ruído característico da técnica utilizada reinterpretava o original. O gravador apenas via o desenho e muitas vezes não conhecia o modelo, além de utilizar seus padrões característicos de traçado. Como a mensagem nas brincadeiras de “telefone sem fio” das crianças, a imagem se alterava e o informe inicial se transfigurava. Muitas estampas, por exemplo, mostram uma pintura totalmente invertida. Nas gravuras de Christoffel Jegher (1596–1652/53) podemos observar essa passagem da pintura para o desenho e desse para o bloco de madeira, a partir da pintura “O jardim do amor”, de Rubens.

Ademais, essas traduções sempre deixavam escapar determinadas texturas, meios tons, formas compositivas e a constituição da superfície representada. As gravuras eram como sombras que indicavam a presença da obra de arte “original”, que muitas vezes eram perdidas pelos percursos da história. Dessa forma, a imagem impressa é sempre outra coisa, por vezes mais potente, outra menos interessante que seu referente, mas nunca a pintura, ou seja, uma imagem sempre circunscrita aos limites do seu meio, mais do que a cópia de uma cópia, nos apresenta as potencialidades desse meio. Essa compreensão apenas se torna latente no século XVIII, com o desenvolvimento de uma concepção de mundo baseada nas ideias de leis da ciência e verdade da natureza. O século do iluminismo na França e da Aufklärung na Alemanha trouxe novas problemáticas sobre a concepção de mundo, além de reformulações sociais.

Era (...) impossível realizar uma manifestação gráfica igual à outra feita previamente sobre a mesma coisa. Em outras palavras, era impossível verificar qualquer informação visual qualitativa, a não ser que se dirigisse ao objeto original e examinasse-o... e feito isso, era possível comprovar que nenhuma informação era exata. (IVINS, 1970, 133p.)^{xiv}

Descobertas e aperfeiçoamentos de tecnologias de reprodução de imagem possibilitaram novas visões sobre a relação entre o referente e a imagem produzida. A descoberta da litografia por Johann Alois Senefelder (1771 – 1834) diminuiu a distancia entre o desenho feito pelo artista e a imagem impressa. No século XIX, a Inglaterra veria o resurgir da gravura em madeira, graças à descoberta de Thomas Bewick (1753 – 1828), que iniciou a utilizar o buril para o entalhe em madeiras que eram cortadas perpendicularmente a suas fibras. Diferente da gravura utilizando cobre, esse processo, intitulado gravura de topo, possibilitou um sistema complexo de trama de linhas, baixos custos, grande quantidade de cópias, além do fato de que a matriz não se desgastava com facilidade. Aos poucos, as divisões das tarefas especializadas de transposição da imagem foram sendo substituídas. A invenção da fotografia e dos métodos fotomecânicos auxiliares provocou uma revolução nos processos de imagens impressas exatamente repetíveis. Uma nova visualidade irrompe, substituindo processos tradicionais de produção de estampas.

Na década de 1870, vários pesquisadores começaram a utilizar telas de vidro riscado com linhas paralelas que ora eram retas ora onduladas. (...) A velha geração de gravuristas de interpretação em madeira estava condenada à extinção. Seu trabalho, construído com tantos esforços, foi mais uma vítima do que os engenheiros chamam de obsolescência tecnológica (IVINS, 1970, 179p.)^{xv}

A fotografia marcou o fim de uma era pela sua possibilidade de criar uma relação mais direta com a imagem representada, sem o crivo de vários tradutores. Suas possibilidades de captação de elementos que eram impossíveis de serem representados em gravuras, como a superfície de uma pintura ou de uma escultura, levaram-na à produção de uma nova visualidade. O desejo de verossimilhança havia alcançado o seu ápice de transmissão de informação visual e aberto espaço para novos questionamentos realizados pela arte modernista.

Hoje, em pleno século XXI, podemos observar que a forma como a gravura se institui na história da arte como técnica de reprodução de imagem nos demonstra que mais do que reproduções de pinturas ou ilustrações, essas gravuras de tradução eram obras de arte em si. Se, como mencionado anteriormente, sempre existe um jogo entre colônia e seu colonizador, a gravura de tradução nos apresenta o fato de que a transposição de uma

informação altera o sentido icônico da mensagem. Essa constatação propicia refletir sobre a forma como a gravura se constitui não apenas como meio, mas com todas as suas particularidades como linguagem.

O ruído característico de cada procedimento, do marcar, do contato, da separação, da inversão, da transposição e da multiplicação, nos indica um rastro de manipulação em cada imagem. Dessa forma, a gravura possui padrões específicos de significação, que mais do que o conhecimento dos mordentes ou do processo laboral, nos indicam o valor intrínseco de sua linguagem. Quando pensamos em uma obra de arte, não consideramos o ofício daquele que a produziu, e sim em como aquela obra foi trabalhada e problematizada. Assim, a pegada na areia que Robinson Crusoe observou como indício do fim de sua solidão nos apresenta o verdadeiro núcleo característico da gravura: uma ação que deixa uma marca. No caso de Crusoe, foi a ação de passagem pela ilha e a descoberta de um novo mundo. Essa consciência do outro, como foi apresentado, se estrutura na gravura desde a sua origem, seja através da referência a pintura nas antigas gravuras de tradução, seja da própria matriz (corpo) que origina a estampa. Em uma época como a nossa, em que o meio parece figurar como algo neutro, a gravura nos indica como ele é determinante no sentido da mensagem.

ⁱ Tradução do autor. Texto original: "(...) printmaking is probably the best example of the conquest of technical fundamentalism over the creative freedom of art making" (CAMNTIZER, 2006).

ⁱⁱ Tradução do autor. Texto original: "(...) a sign of holding a deformed image of an industrialized culture" (CAMNTIZER, 2006).

ⁱⁱⁱ Tradução do autor. Texto original: "First, the act of making a print became less important than the act of editioning it. Second, a new market was defined. With the increase in size and spectacularity making original art works inaccessible, the oxymoronic concept of "original reproduction" became the brilliant solution" (CAMNTIZER, 2006).

^{iv} Essa análise não engloba a produção de estampas no oriente.

^v Tradução do autor. Texto original: "Desde tiempos muy antiguos se disponía de materiales adecuados para La realización de estampas y se conocían lãs técnicas y lós ofícios necesarios, pero estos tipos de factores no se combinaron en Europa para La realización de manifestaciones gráficas exactamente repetibles hasta El año 1400 más ou menos" (IVINS, 1970, 15p.).

^{vi} Tradução do autor. Texto original. "Salvo raras excepciones, eran lo que se se llaman tallas – facsímiles -, es decir, la tarea de lós tallistas era fundamentalmente tallar lós espacios en blanco existentes entre las líneas del dibujo trazado sobre el taco de madera por el artista." (IVINS, 1970, 70).

^{vii} Essas questões surgiram após a palestra do professor Dr. Marco Buti no Instituto de Artes – UFRGS em 2011.

^{viii} Tradução do autor. Texto original: "(...) los xilógrafos intentaron competir com los grabadores en cobre imitando lo mejor que podían sus técnicas lineales" (IVINS, 1970, 78p.).

^{ix} Tradução do autor. Texto original: "Habia terminado el reinado de la xilografía. Hecho de gran importância, pues com la desaparición de la xilografía de las páginas de lós libros casi desapareció también el grabado original, es decir, la manifestación gráfica de primera mano acerca de un aspecto u outro de la realidad. Se trata de un hito – un hito ignorado – de la historia de la percepción visual europea y tuvo consecuencias decisivas." (IVINS, 1970, 78p.)

^x Tradução do autor. Texto original: “El pintor pintaba. El dibujante que trabajaba para el grabador copiaba en blanco y negro lo que el pintor había pintado, o la vista de Roma ou una estatua antigua. A continuación, el grabador trasladaba a la plancha los dibujos de los dibujantes. En consecuencia, los grabados no eran solo copias de copias, sino traducciones de traducciones.” (IVINS, 1970, 102p.)

^{xi} Tradução do autor. Texto original: “ (...) una construcción geométrica que engloba todos los puntos y líneas pretendidamente racionales del espacio pero deja escapar los puntos y las líneas irracionales, que son infinitamente más numerosos e interesantes. (IVINS, 1970, 104p.)”

^{xii} Tradução do autor. Texto original: “del ideal de la técnica sistematizada al modo capitalista, es decir, de trabajar la plancha de manera que se pudiera obtener una gran tirada antes de que apareciese cualquier deterioro material.” (IVINS, 1970, 110p.).

^{xiii} Catálogo da exposição, *Rubens e seu ateliê de gravura*.

^{xiv} Tradução do autor. Texto original: “Era (...) imposible hacer una manifestación gráfica igual a outra hecha previamente sobre la misma cosa. En otras palabras, era imposible verificar cualquier información visual cualitativa, a no ser que acudiera al objeto original y se le examinase... y una vez hecho esto, se comprobaba que ninguna información era exacta.” (IVINS, 1970, 133 p.).

^{xv} Tradução do autor. Texto original: “En la década de 1870, varios experimentadores empezaron a usar pantallas de vidro rayado com líneas paralelas que unas veces eran rectas y otras onduladas. (...) La vieja generación de grabadores de interpretación en madera estaba condenada a la extinción. Su oficio, levantado com tantos esfuerzos, fue una víctima más de lo que los ingenieros llaman obsolescencia tecnológica” (IVINS, 1970, 179p.).

REFERÊNCIAS:

BONNICI, Thomas. *Robinson Crusoe, de Defoe, e o problema do "outro"*. In: Revista de letras (São Paulo). São Paulo Vol. 33 (1993), p. 259-266

BOSSE, Abraham. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce* / por Abraham Bosse gravador regio. - Nova edição, traduzida do francez debaixo dos Auspicios e Ordem de Sua Alteza Real, o Principe Regente, Nosso Senhor / por José Joaquim Viegas Menezes Presbytero Mariannense. - Lisboa : na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801. 189 p.

CAMNITZER, Luis. *Printmaking, A Colony of the Arts*, 2006. <http://www.worldprintmakers.com/english/camnitzer/camnitzer.htm> acessado em 19/01/2012

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2009, 363 p.

IVINS, William M.. *Imagen impresa y conocimiento : analisis de la imagen prefotografica*. Barcelona : Gustavo Gili, [1970?] 233 p. : il.

Catálogo de exposição:

Dentro do traço, mesmo. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil. 11 de setembro a 29 de novembro de 2009.

Rubens e seu ateliê de gravura. 19 de junho a 25 de julho de 2010. Caixa Cultural. São Paulo – SP.

Pesquisa em websites:

<http://www.metmuseum.org/> - The Metropolitan Museum of Art – acessado em 19/01/2012

<http://www.museodelprado.es/> - Museu del Prado – acessado em 19/01/2012

Rafael Pagatini, Artista Plástico e Mestrando em Poéticas Visuais pelo PPGAV – UFRGS. Participou da exposição Rumos Artes Visuais 2011-2013, foi premiado no V Prêmio Açorianos de Artes Plásticas nas categorias: Troféu RBS, Prêmio Especial de Incentivo, Artista Revelação e Destaque em Gravura. Recebeu o primeiro prêmio do concurso Ibema Gravura, Curitiba, PR (2011). Em suas produções desenvolve cruzamentos entre fotografia e gravura.