

NILZA GRAU HAERTEL

Considerações sobre gravura artística

Gravura é um processo de transformação. Inicia com o interesse em criar uma imagem numa matriz (madeira, pedra, metal ou outro material), com a intenção, no entanto, de se obter uma outra imagem, fiel espelho da primeira, impressa em papel ou outro suporte com características muito diferentes do material da matriz.

A curiosa metamorfose da imagem da matriz para a imagem do papel, que ocorre durante o processo, seja intencionalmente buscada, ou escapando ao controle do gravador, sempre lhe reserva uma seqüência de surpresas, sendo talvez este um dos principais motivos do eterno fascínio que a gravura tem exercido sobre a imaginação criadora dos artistas.

Com sua constante inquietação, a mente criadora está sempre em busca justamente de novas descobertas, não se contentando com soluções pré-determinadas, aceitando riscos e não se deixando seduzir por virtuosismos da técnica. Surpresas, riscos, infundáveis opções, perigosas seduções, fazem parte da riqueza que o meio oferece ao artista; cabe à sua sensibilidade e inteligência a opção pelo caminho a tomar.

A importância atribuída à possibilidade de multiplicação da imagem toma conotações distintas sob as óticas do leigo, do colecionador, do mercado de arte e do artista. Para este, muito antes do trabalho estar completo, o fato significa uma vantagem sobre as outras formas de arte: durante a execução da gravura, cada uma das experimentações e modificações feitas na matriz podem ser registradas, com a impressão das provas de estado, que vão revelando a gradual transformação da imagem. Cada uma destas provas de estado, que indicam um trabalho ainda inacabado, é impressa com o mesmo esmero com o qual é impressa a prova de artista, ou a prova final anterior à edição: elas são seu instrumento de estudo e análise do desenvolvimento da gravura, indispensáveis para a estruturação das relações entre técnica e linguagem e a adequação destas em função de um discurso.

Assim, imagens disjuntas podem ser superpostas (especialmente no caso da gravura em metal, cuja matriz suporta inúmeras transformações antes de esgotar-se), sem contudo desaparecer, permitindo ao artista reconsiderar um caminho abandonado, dando-lhe outras chances de voltar atrás ou decidir-se por uma nova direção.

Para o artista gravador, envolvido em seu trabalho criativo desde o desenho e das etapas de execução, até as impressões manuais de cada uma das cópias de uma edição, não existe dúvidas quanto à denominação destas como gravuras originais.

A questão da reprodução de gravuras e o critério para a definição de originalidade para obras impressas, no entanto, passou por muitas fases distintas, e apesar de princípios terem sido estabelecidos recentemente, mantêm-se em constante evolução.

Desde as suas origens, a gravura foi utilizada como veículo para reprodução de imagens, e pela força de seu impacto visual e social, popularizou-se em forma de ilustrações em livros, imagens religiosas, mapas, assumindo uma função utilitária.

A grande maioria das gravuras produzidas desde o surgimento da técnica tinha como principal objetivo a reprodução de imagens, em detrimento da exploração de seu potencial artístico.

Este, no entanto, ficou assegurado desde cedo com a contribuição de alguns artistas que, intrigados com as características específicas que este meio lhes oferecia, produziram imagens originais com intenções puramente artísticas: Andrea Mantegna, Albrecht Dürer, Hercules Seghers, Rembrandt e Goya, por exemplo, destacam-se como gravadores interessados no resultado estético dos seus trabalhos, não hesitando em utilizar recursos não-ortodoxos para obtê-los.

Após o Renascimento, era comum a prática da formação de uma equipe de gravadores treinados para reproduzir trabalhos de outros artistas, com a finalidade de uma maior divulgação.

Até meados do século XIX trabalhos de artistas famosos ou não eram copiados para matrizes de metal ou de madeira de topo, de preferência, para serem reproduzidos. As técnicas de talho-doce (com buril), eram geralmente utilizadas para imitar as hachuras do desenho a caneta e nanquin; a técnica do verniz-mole prestava-se para imitar os desenhos a carvão ou crayon; com a maneira-negra, ou *mezzotint*, conseguiam-se os efeitos do claro-escuro das pinturas a óleo, que assim podiam ser divulgadas em outros países. Este tipo de gravura recebeu a denominação de “gravura de reprodução” e foi largamente praticada antes do desenvolvimento de outras formas de impressão mecanizadas.

Os processos manuais de impressão tornaram-se, então, cada vez mais exclusivos, atraindo apenas os artistas-gravadores.

A gravura artística até hoje sempre teve que justificar-se devido às suas origens utilitárias e às suas características de uma arte que pode produzir múltiplos. Nada impede, no entanto, que um artista possa obter apenas uma cópia de sua matriz; a possibilidade de sua multiplicação é uma vantagem extra do processo da gravura sobre as outras formas de arte – com exceção, talvez, da escultura, que sempre fez uso de moldes para duplicações em bronze, sendo cada uma das cópias deste molde consideradas legítimos originais. O potencial da gravura para edições com grande número de cópias é o fator que tem levantado dúvidas e especulações, muitas das quais ainda hoje não resolvidas. As inovações surgidas na gravura do século XX, trouxeram novas questões para esta polêmica, com o aparecimento de gravuras que incorporam outros materiais tridimensionais, ou mesmo gravuras que se transformam em objetos tridimensionais. Mesmo os métodos considerados estritamente comerciais, como o Xerox, os carimbos de borracha, a fotografia heliográfica, foram pesquisados e aproveitados em inovadores trabalhos associados com os tradicionais processos planográficos da gravura, contribuindo para a idéia de que definições rígidas não mais podem ser aplicáveis.

A esta altura, o fator decisivo na questão “original-multiplicável” em gravura-artística, deve ser, antes de mais nada, a legítima intenção do artista e a afirmação de seu posicionamento.

No início dos anos 60, tanto na Europa como nos Estados Unidos, um grupo de artistas, colecionadores de arte e diretores de Museus, reuniu-se para estabelecer os critérios que norteariam os gravadores quanto a uma definição de *gravura original* com a finalidade de proteger as obras de arte de possíveis comercializações inescrupulosas. Houve um acordo geral quanto aos seguintes itens:

1 – O artista faz, pessoalmente a matriz, criando uma imagem sobre a mesma, com o propósito de elaborar uma gravura.

2 – A impressão deve ser feita manualmente pelo artista, ou sob sua orientação direta.

3 – Cada exemplar da edição deve ser assinado pelo artista, indicando o número total da tiragem e o número de série de cada cópia.

4 – A matriz deve ser cancelada, após uma última prova demonstrando o seu cancelamento, após o esgotamento da edição desejada.

No Brasil, no ano de 1958, o crítico de arte Ferreira Gullar conduziu um debate com os mais importantes gravadores brasileiros, denominado “Debate sobre a gravura”, publicado no suplemento dominical do Jor-

nal do Brasil. (Ferreira, 1976, p. 75). Como legítimas autoridades no assunto, os artistas-gravadores, ou seja aqueles que pessoalmente executam todo o trabalho, desde a concepção da idéia, à confecção da matriz, até a impressão da edição, esses artistas trouxeram depoimentos de sensibilidade e coerência, que merecem ser aqui recordados, pois hoje mais do que nunca se encaixam na problemática da gravura:

Livio Abramo: “Na gravura, capacidade técnica e capacidade de concepção caminham lado a lado... A qualidade e o valor artístico de uma gravura não dependem... nem da legitimidade dos métodos clássicos de gravação nem tampouco do artifício de inovações técnicas.” (Ferreira, 1976, p. 16).

Lygia Pape: “Se eu serro uma chapa de madeira e crio uma linha pela justaposição dos pedaços, nasce daí uma relação que não existia antes”. (Ferreira, 1976, p. 19).

Livio Abramo: “Não começo a gravar uma prancha senão quando ela está definitivamente composta e tanto posso levar dias a gravar uma matriz como gravá-la em poucas horas.” (Ferreira, 1976, p. 18).

Iberê Camargo: “A aquisição da *matriz*, da gravura, isto é, da *chapa gravada* e não apenas da estampa.” (Ferreira, 1976, p. 18).

Livio Abramo: “Uma gravura baseada na gravação onde os sinais gravados falem por si.” (Ferreira, 1976, p. 19).

Oswaldo Goeldi: “Munch... gravava aproveitando os veios e entrando-os na gravação.” (Ferreira, 1976, p. 19).

Lygia Pape: “Só aceitaria a cor se ela mantivesse o caráter da gravação.” (Ferreira, 1976, p. 19).

Oswaldo Goeldi: “A cor na gravura tem que conservar a característica da gravação, para que não se torne apenas estampagem.” (Ferreira, 1976, p. 19).

Como a gama de possibilidades técnicas e o potencial artístico da gravura são tão vastos, ela se adapta a qualquer propósito, mas o que o *artista* compreende e faz transparecer em seu trabalho, é a linguagem específica da gravura que, quando usada em função de uma poética individual, transforma-se na sua própria recompensa.

BIBLIOGRAFIA

- ADHEMAR, Jean. *Twentieth century graphics*. New York: Praeger, 1971.
- CASTELMAN, Riva. *Printed art: a view of two decades*. New York: The Museum of Modern Art, 1980.
- . *Prints of the 20th century: a history*. New York: The Museum of Modern Art, 1976.
- EICHENBERG, Fritz. *The art of print*. London: Thames and Hudson, 1976.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- GILMOUR, Pat. *Understanding prints: process and proofs*. (s. 1): Whitney Museum of American Art, 1981.
- SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

NILZA GRAU HAERTEL Mestre em Gravura pela Colorado State University, USA;
Prof. Adjunto de Gravura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.