

A FENOMENOLOGIA DO PROCESSO DA GRAVURA

Ponte, Raquel¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: Os processos de gravura foram inventados ao longo da história da humanidade como forma de permitir a reprodução seriada de impressos (Cardoso, 2008). Em todos eles, seja na xilogravura, na gravura em metal ou na litografia, podemos observar o uso de matrizes, cujas imagens são transferidas para algum suporte, por contato. Essa essência da gravura evidencia o caráter de segundidade presente no processo, tema já abordado por Abello (2019) e por Santaella e Nöth (2008), que também a classificam como uma técnica do paradigma pré-fotográfico, mas que já antecipa características do fotográfico pela sua relação existencial com o objeto. O objetivo deste trabalho é ampliar o entendimento dos aspectos de segundidade da gravura, mas também ressaltar o que ela apresenta de terceiridade e de primeiridade, categorias da fenomenologia peirciana. Inicialmente, será apresentado o processo que torna a gravura um índice. A seguir veremos como a reproduzibilidade, essencial a estas técnicas, aponta para a terceiridade na medida em que pretende criar um conjunto de imagens semelhantes, mesmo na contemporaneidade, em que tais processos foram ultrapassados em termos de eficiência e rapidez pelas impressões industriais. Por fim destacaremos os aspectos de primeiridade, já que ainda que as reproduções visem ser, na maioria das vezes, o mais semelhantes possível, há mudanças progressivas entre elas por ser um processo analógico. Com isso evidenciaremos as *coisas sem nome* (Ibri, 2020) que habitam o campo da gravura e tornam cada reprodução única.

PALAVRAS-CHAVE: Gravura; Fenomenologia; Peirce.

ABSTRACT: Engraving processes were invented throughout the history of humanity as a way of allowing the serial reproduction of printed materials (Cardoso, 2008). In all of them, woodcut printing, metal engraving and lithography, we can see the use of matrices, whose images are transferred to some support, by contact. This essence of engraving highlights the secondness nature present in the process, a topic already addressed by Abello (2019) and Santaella and Nöth (2008), who also classify it as a technique of the pre-photographic paradigm, but which already anticipates characteristics of the photographic by its existential relationship with the object. This paper aims to broaden the understanding of the secondness aspects of engraving, but also to highlight its third and first aspects, categories of Peircean phenomenology. Initially, the process that turns the engraving into an index will be presented.

¹ Professora adjunta do curso Comunicação Visual Design e do Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Belas Artes da UFRJ, raquelponter@eba.ufrj.br.

After that, we will see how reproducibility, essential to these techniques, points to thirdness as it aims to create a set of similar images, even in contemporary times, in which such processes have been surpassed in terms of efficiency and speed by industrial prints. Finally, we will highlight the aspects of firstness. Even though the reproductions aim to be, in most cases, as similar as possible between themselves, there are progressive changes between them as it is an analogue process. Therefore, we will highlight the *nameless things* (Ibri, 2020) that inhabit the field of engraving and make each reproduction unique.

KEYWORDS: Engraving; Phenomenology; Peirce.

Este artigo tem como objetivo apresentar como as categorias peircianas de primeiridade, segundidade e terceiridade estão presentes no fenômeno da gravura. Por ter como característica a impressão de uma imagem a partir de uma matriz por contato, a gravura comumente é entendida como um signo indicial. A intenção, porém, é ampliar esta concepção, mostrando como a segundidade também está presente em outros aspectos do processo. Além disso, dada à sua essência de reprodutora de imagens, mostraremos como a primeira e terceira categorias transparecem nesta forma de expressão artística.

Os tipos de gravura

Os processos de gravura foram criados ao longo da história a partir da necessidade humana de encontrar formas de permitir a reprodução seriada de imagens (Cardoso, 2008). Além de o homem inventar métodos de fixar imagens em suportes, ainda na pré-história, e de criar a escrita, o que marca o início da história, a humanidade buscou desenvolver processos que facilitassem a cópia de imagens e de textos. A cópia à mão era trabalhosa e por isso demandava muito tempo.

O primeiro tipo de gravura surgiu na China no século II: a xilogravura. Impressa a partir da madeira, como o próprio nome indica, a técnica consistia na gravação das imagens a partir do entalhe da matéria a fim de obter um carimbo. O gravador retirava, por meio de goivas, o que não desejava para deixar em alto relevo o desenho almejado. A lógica é diferente da pintura e da ilustração em que o artista coloca informação: o gravador, na xilogravura, retira a não-imagem de forma a revelar o desenho.

Atualmente outros materiais podem ser utilizados para a gravura em relevo: MDF, linóleo, borracha etc. Na figura 1, vemos o artista visual e professor da UFRJ Pedro Sánchez gravando a matriz de uma edição da revista/poster Cabuloza Wildlife.

Figura 1: Gravação da matriz da xilogravura



Fonte: acervo do artista Pedro Sánchez.

Após a gravação, ela é entintada para ser então impressa no suporte desejado, neste caso o papel. A impressão pode ser feita manualmente ou por meio de prensas e ocorre de forma direta: a matriz entra em contato com o suporte (por este motivo a gravação deve ser feita espelhada para ser “corrigida” no ato da impressão). A gravura, portanto, é o resultado da impressão. Isto é, não há gravura apenas na gravação da matriz.

O segundo tipo de processo criado foi a gravura em metal, surgida na Europa no século XV (Dasilva, 1976, p.62-63). Ela permitiu a ampliação do nível de detalhamento da matriz por usar buris, pontas-secas ou até mesmo ácidos em materiais metálicos de forma a criar sulcos, linhas e deformações na superfície em baixo relevo. A lógica é oposta: a tinta não fica retida em sua superfície, mas penetra nos sulcos. O gravador, nesta técnica, arranha a matriz para criar a linha, de forma semelhante à ilustração à lápis. Podemos ver na figura 2 uma matriz gravada

pelo artista Marcos Abreu, também professor da Escola de Belas Artes da UFRJ. O processo de impressão demanda necessariamente uma prensa, pois o papel molhado deve entrar por pressão dentro do sulco a fim de retirar a tinta de seu interior.

Figura 2: Matriz gravada de gravura em metal



Fonte: acervo do artista Marcos Abreu.

O terceiro tipo de gravura, a litografia, foi inventado por Alois Senefelder em 1796 (Dasilva, 1976, p.69). A matriz consiste em uma pedra plana (não mais em alto ou baixo relevo), cuja gravação é possibilitada pela característica física de repulsão entre óleo e água. O gravador utiliza lápis e pincéis gordurosos para desenhar na pedra e trabalha com água na área sem grafismo. Desta forma, a água não se acumula onde há tinta gordurosa e, no processo de entintamento da matriz, o pigmento só gruda sobre a área gravada e não na área molhada. Também há uso da prensa para o processo de impressão. Na figura 3 podemos observar a impressão da gravura da artista e professora da UFRJ Patrícia Pedrosa.

Figura 3: Impressão de litografia



Fonte: acervo da artista Patrícia Pedrosa.

Por fim, a serigrafia e o estêncil são matrizes permeáveis que permitem ou bloqueiam a passagem da tinta em sua reprodução. Todos esses processos, podemos observar, implicam o uso de matrizes, cujas imagens são transferidas para algum suporte, por contato.

Figura 4: Impressão de uma serigrafia



Fonte: acervo do artista Pedro Sánchez.

Como explica Costella (1984, p.8), “Há duas origens etimológicas para a palavra gravura: do grego *graphein*, escrever, e da antiga palavra germânica *grabau*, cavar. Tem, ainda hoje, duas significações básicas: a de gravura enquanto ato de realizar a incisão ou encavo (talho superficial no limite da matéria) e a de gravura enquanto estampa, abarcando a impressão destas marcas em uma superfície flexível geralmente o papel embebido pela tinta gráfica nessas talhas [...]”. Essa essência da gravura evidencia o caráter indicial presente no processo, tema já abordado por Santaella e Nöth (2008), Abello (2019) e Salles (2021).

O aspecto indicial e o confronto com a matéria

Santaella e Nöth propõe a existência de três paradigmas da produção da imagem ao longo da história da criação humana, que se caracterizam por diferentes meios de produção, armazenamento e transmissão de imagens – isto é diversos recursos materiais, instrumentos, técnicas, meios e mídias. Estes paradigmas geram consequências perceptivas, psicológicas, cognitivas, sociais, epistemológicas, já que “toda mudança no modo de produzir imagens provoca inevitavelmente mudanças no modo como percebemos o mundo [...]” (Santaella & Nöth, 2005, 158).

O paradigma pré-fotográfico surgiu com o início da humanidade, enquanto o fotográfico começou a ser delineado no *Quattrocento* com a *camara obscura*, e o pós-fotográfico, com o desenvolvimento da computação. Importante frisar que os paradigmas mais recentes não substituem os anteriores, apenas se somam às possibilidades de produção da imagem que podemos realizar.

No pré-fotográfico, as imagens são produzidas artesanalmente, dependendo “[...] da habilidade manual de um indivíduo para plasmar o visível, a imaginação visual e mesmo o invisível numa forma bi ou tridimensional” (Santaella & Nöth, 2005, p.157). Neste paradigma se inserem a pintura, a escultura e o desenho.

No fotográfico, todas as imagens são produzidas por conexão dinâmica, isto é, por captação física de fragmentos do mundo visível. Elas dependem de uma máquina de registro, para serem geradas, necessitando, obrigatoriamente, da presença de objetos existentes. Neste paradigma estão compreendidas as imagens geradas por processos automáticos de captação como a fotografia, o cinema e o vídeo, quando a luz emitida ou refletida por um objeto é registrada e fixada por meio de um dispositivo ótico fotossensível.

Já o paradigma pós-fotográfico contempla imagens sintéticas ou infográficas, criadas por computação, em processos matemáticos de geração de imagens.

Dadas estas definições, a gravura, por sua presença física devido ao suporte e às substâncias utilizadas, é classificada, pelos autores, como pertencente ao paradigma pré-fotográfico, em que:

A produção artesanal da imagem depende, assim, de um suporte, quase sempre uma superfície que possa servir de receptáculo às substâncias, na maior parte das vezes tintas, que um agente produtor, neste caso o artista, utiliza para nela deixar a marca de seu gesto através de um instrumento apto (Santaella & Nöth, 2005, p.164).

Esse modo de produção tem como resultado um objeto único, autêntico, solene, que tem um caráter eminentemente monádico. Porém, a gravura tem uma capacidade reprodutora de cópias diferente da pintura e da escultura, e por isso, segundo Santaella e Nöth, antecipa, ainda que artesanalmente, o paradigma fotográfico.

Porém pode-se afirmar que não é apenas a capacidade de reprodução, mas também seu aspecto eminentemente diádico, que torna a gravura uma forma de produção de imagens que antecipa o fotográfico. Nesta próxima citação, Santaella e Nöth ressaltam o aspecto reativo desse tipo de produção da imagem, que surge do confronto do olhar com o real que faz resistência.

Enquanto suporte no paradigma pré-fotográfico é uma matéria ainda vazia e passiva, uma tela, por exemplo, à espera da mão do artista para lhe dar vida, no paradigma fotográfico o suporte é um fenômeno químico ou eletromagnético preparado para o impacto [...] (Santaella & Nöth, 2005, p.165).

A fotografia, o cinema e o vídeo produzem imagens frutos de cortes: o enquadramento recorta o espaço e o obturador, o tempo, gerando uma matriz que permite a reprodução em série. A imagem revelada é um duplo da matriz, seu traço, um índice.

Neste sentido, a gravura pode ter sua matriz gravada a partir da mão do artista, com buris, goivas, tintas e ácidos, mas isso depende, principalmente na gravura em relevo e na gravura em metal, de um confronto contra a matéria: “Nesse embate direto, corpóreo, real, em sua mais direta concretude material, delimita, define e determina configurações plásticas e sua poética mais intrínseca” (Salles, 2010 apud Maciel, 2018, p. 2).

Ainda assim, como a gravura só pode ser compreendida como tal a partir do processo de impressão (ela ainda não existe somente enquanto matriz, mas a partir do contato direto do suporte que recebe a tinta), a estampa cumpre um papel fundamental, podendo ser considerada um vestígio gráfico impresso do ato do corte (Salles, 2021, p.2).

Salles apresenta em dois trechos o desenvolvimento desta ideia, afirmando o aspecto indicial da gravura:

A estampa materializa um pensamento que, destruindo, constrói imagens que são transpostas em seu duplo, a estampa, em um espaço cortado pela dinâmica das penetrações. A estampa traz um elemento virtual (no sentido de existente como possibilidade ou semelhante a outro) à materialidade da gravura, pois a imagem que apresenta ao expectador é da ordem do traço, índice e registro visível do sulco traçado na matriz, seu duplo.” (Salles, 2021, p.5)

A estampa é traço e vestígio de uma marca sobre a matriz (concreta e real), de um gesto concreto e existente de um sujeito. Por outro lado, é um traço e vestígio de algo que ali não está mais. (Salles, 2021, p.6)

Nestas citações fica evidenciado o aspecto de segundidade da gravura, categoria fenomenológica que aparece nas relações de luta (CP, 1.322), de choque (CP, 1.336), e de resistência bruta (Hausman, 1993, p.128), que se expressa na relação lógica de díada, de dualidade. A segundidade, deste modo, consiste na contraposição de dois elementos.

Em relação à gravação, observamos os termos utilizados por Salles: “destruição (da matéria)”, “espaço cortado”, “penetrações”, “sulco traçado”, “gesto concreto e existente”. Em relação à impressão, são mencionados: “construção da imagem transposta no duplo”, “traço, índice e registro visível”, “vestígio”.

Índice que é, a impressão da gravura tem a mesma proporção (1:1) da matriz, como podemos ver nesta fotografia da reprodução da Cabuloza S/A de Pedro Sanchez. A placa desta xilogravura tem a dimensão exata desta reprodução (figura 5).

Figura 5: Reprodução da xilogravura Cabuloza S/A



Fonte: acervo do artista Pedro Sánchez.

Vale ressaltar que a criação da matriz e das estampas que definem a imagem também apresentam um caráter de segundidade por outra característica inerente ao processo da gravura: o trabalho de gravação da matriz depende do aqui e do agora, sempre desenvolvido em paralelo às sucessivas idas e vindas de provas que levam o artista de volta à matriz para aperfeiçoamento da arte.

Vemos, assim, que o caráter segundo da gravura mais tradicional traz aspectos do paradigma pré-fotográfico (matriz gravada à mão) e do fotográfico (cópias a partir de uma matriz). Mas existe também no campo das artes visuais a possibilidade de a matriz não ser feita manualmente pelo artista, mas produzida diretamente a partir do real. É o caso do trabalho de Marcos Abreu a partir da camisa do colégio Pedro II. Nesta obra, o artista usou a técnica de verniz mole em gravura em metal (figura 6). Pelo contato por pressão da camisa com o verniz, há a gravação das superfícies, das texturas, da imagem.

Figura 6: Matriz em metal a partir de camisa do colégio Pedro II.



Fonte: acervo do artista Marcos Abreu.

Como Abreu afirma: “A camisa-imagem gravada na chapa de metal e, posteriormente, impressa evoca a ideia de registro e de matriz. O objeto camisa atua graficamente, invocando a memória de um processo precursor, semelhante ao de raios-x ou sudário” (figura 7).

Neste tipo de gravura, não apenas a impressão é índice, mas também a própria matriz. A reprodução, portanto, é índice de um índice, em um processo semiótico de transformação da imagem, tais quais as técnicas do paradigma pré-fotográfico, porém sem uma máquina mediando a captação da imagem.

Figura 7: Resultado final da gravação.



Fonte: acervo do artista Marcos Abreu.

Para concluir esta parte, gostaríamos de apontar duas marcações de gravuras que se configuram índices e são adicionados à obra posteriormente, com fins de aumentar o valor conferido à obra. O primeiro é a assinatura do artista nas impressões, necessária para a conexão do impresso com seu criador; evitando a falsificação. Como escreve Dasilva (1976, p.44), desde meados do século XV, os artistas passaram a assinar suas cópias, fora da gravação, pois a valorização da individualidade do artista começa a surgir neste século, aumentando o preço e o valor simbólico da estampa. E para evitar uma tiragem acima do que foi estipulado pelo artista (o valor da gravura depende necessariamente da tiragem definida para a obra – quanto menor a tiragem, maior o preço de cada cópia), a matriz, ao final da impressão definida inicialmente, é marcada, garantindo o fim da tiragem.

Mas ainda que a segundidade esteja presente de forma insistente na gravura, veremos como esta forma de expressão também carrega características de terceiridade e de primeiridade.

A reprodutibilidade técnica e a variedade das estampas

Walter Benjamin, em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1955, mostra que a reprodução manual de uma obra sempre foi possível e que inclusive a cópia era prática comum nos processos de aprendizagem em belas artes. Porém a reprodução técnica surgiu com a xilogravura, culminando com a litografia, antecipando uma prática que se tornou comum ao longo do século XX.

Com a litografia, a técnica reprodutiva atinge um patamar fundamentalmente novo. O procedimento muito mais sucinto, que distingue a aplicação do desenho sobre uma pedra de seu entalhe em um bloco de madeira ou de sua fresagem em uma placa de cobre, deu às artes gráficas pela primeira vez a possibilidade de trazer sua produção ao mercado não apenas massivamente (como até então), mas também em variações diariamente renovadas (Benjamin, 1985, p.166).

Com o advento da fotografia e dos processos de impressão contemporâneos, as técnicas de gravura, em relação à capacidade de reprodução, foram ultrapassadas em termos de eficiência e rapidez. Deste modo, a xilogravura, a gravura em metal e a litografia foram cada vez mais levadas para o campo da arte como forma de expressão, mas continuam mantendo a reprodutibilidade como um aspecto importante de sua constituição.

Observando por um prisma peirciano, podemos relacionar a essência reprodutiva da gravura com a categoria da terceiridade, que abarca os conceitos de generalidade e de

regularidade. A existência de uma matriz nas diferentes técnicas tem uma potência de futuro em gerar uma tiragem em que seus individuais possuem características compartilhadas. O objetivo de um gravurista frequentemente é assegurar a regularidade da impressão, de forma a gerar um conjunto que partilhe de uma generalidade comum.

Figura 8: Varal com reproduções de serigrafia.



Fonte: acervo do artista Pedro Sánchez.

Neste ponto retomamos um argumento de Benjamin a respeito da reprodutibilidade técnica:

Mesmo na reprodução mais perfeita uma coisa se perde: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra. No entanto, é nessa existência única, e somente nela, que está realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração. Aí incluem-se tanto as modificações que ela sofreu em sua estrutura física no decorrer do tempo como também as relações de posse cambiantes nas quais pode ter entrado (Benjamin, 1985, p.167).

Será que podemos, portanto, pensar que há uma perda de aura nas estampas, na medida em que elas são cópias entre si? Podemos afirmar categoricamente que não, já que “A estampagem, o momento da impressão, é também momento de indagação e exploração. Torna o uno, algo múltiplo, permitindo desdobramentos e trânsito permanente entre matriz e estampa, configurando séries com variações na imagem” (Salles, 2020, p.10).

Ainda que se busque regularidade na impressão, a primeiridade não deixa de atuar, trazendo, pelo acaso, variedade entre as estampas. Como diz Peirce (2008, p.24), o primeiro é “[...] aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa [...]”. Dessa forma, a primeiridade engloba a espontaneidade, que se revela no processo de impressão.

Refletindo sobre o fato de que a gravura só existe a partir do processo de impressão, podemos observar que, ainda que cada estampa seja um índice da matriz, não existe o conceito de original e cópia entre as imagens de uma mesma tiragem. Dentre cem estampas a partir de uma mesma matriz, qual seria a original e quais as cópias? A lógica da reprodutibilidade técnica da obra de arte não se aplica da mesma maneira aos diferentes tipos de gravura, pois cada impressão é única em si mesmo, mesmo fazendo parte de um conjunto que partilha de semelhanças entre si, mantendo sua aura individual de *coisa sem nome* (Ibri, 2020).

Ibri denomina *coisa sem nome* aquilo que não pode ser generalizado, isto é, as diferenças, aquilo que é da ordem da primeiridade. Por isso existe uma prática, cada vez mais recorrente, de se escolher “a” gravura que se deseja adquirir dentre tantas na tiragem. A característica única da estampa toca aquele que vê, sem mediação da lógica da linguagem, afeita às coisas com nome. É a experiência estética que poderá influenciar nesta escolha em sua presentidade.

“Seria, então, a arte uma geradora de signos, em todas as suas manifestações, capazes de devolver ao homem formas de dizer o que não mais pode ser dito pela linguagem lógica?”, indaga Ibri (2020, p.109). Certamente a gravura, ao se distanciar do objetivo de se constituir unicamente como uma técnica que visa a reprodutibilidade na produção (terceiridade) e ao se aproximar das formas de expressões humanas artísticas, consiste em manifestação afeita à primeiridade, que necessita do abandono da racionalidade para sua fruição.

Concluimos, assim, que no processo semiótico de criação, produção e fruição das gravuras estão presentes fenômenos não apenas de secundidade, mais reconhecidamente atribuídos a estas técnicas, como também de terceiridade e de primeiridade.

Referências Bibliográficas

ABELLO, Sandra Margarete. A imagem impressa: uma questão indicial. Porto Arte: *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jul-dez, 2019; V24; N.41 e-93543 e-ISSN 2179-8001. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.93543>.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas - volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARDOSO, Pedro Sánchez. *A Lithos Edições de Arte e as transições de uso das técnicas de reprodução de imagens*. 256f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.

COSTELLA, A. *Introdução à gravura e à sua história*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.

DASILVA, Orlando. *A maior arte da gravura*. São Paulo: Espade, 1976.

HAUSMAN, Carl R. *Charles S. Peirce's evolutionary philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos noêtos*. São Paulo: Perspectiva, Hólon, 1992.

_____. A Poética das Coisas sem Nome. In: *Semiótica e pragmatismo: interfaces teóricas: vol. I* [online]. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica; FiloCzar, 2020, pp. 99-116. ISBN: 978-65-8654-693-4. Available from: <http://books.scielo.org/id/n2ckr/pdf/ibri-9786586546934-08.pdf>. <https://doi.org/10.36311/2020.978-65-86546-93-4>.

MACIEL, A. L. S. Feridas sob(re) a pele: cartografia das afecções sobre um corpo migrante em João Pessoa. In: **XXVII Encontro da Anpap**, 27., 2018, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: UNESP, 2018. p. 2648-2662.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Electronic edition. Virginia: Past Masters, 1994.

SALLES, L. R. Gravura e gráfica: reflexões. *Pós-Limiar*, v. 4, e214974, 2021. <https://doi.org/10.24220/2595-9557v4e2021a4974>.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.