

A Lithos Edições de Arte

“Minha escola vem da indústria gráfica. Embora tenha feito um curso de ouvinte na Escola de Belas Artes, tudo o que eu aprendi sobre artes gráficas foi com o meu pai. Ele foi cromista litógrafo da indústria gráfica, que, na época, era a litografia. Até o começo do século passado, quando houve uma evolução muito grande na indústria gráfica, tudo era feito em litografia. Quando foi implantada a retícula fotográfica, com as quatro cores que reproduziam a imagem através da fotografia, o cromista litógrafo, que fazia aquilo manualmente, parou de desenhar”¹.

Este depoimento faz parte da série de entrevistas realizadas com Guilherme Rodrigues, fundador, junto Genaro Rodrigues e Gláucia Altmann, seus irmãos, da Lithos Edições de Arte. Conforme apontado acima, esta oficina não se caracteriza de maneira estrita como um atelier de gravura, como aqueles apresentados na primeira parte do capítulo anterior. Primeiramente, observa-se ali, o uso específico da litografia e da serigrafia.

O privilégio dado a estas técnicas não é circunstancial – está intimamente ligado às características próprias destes fazeres. Se a litografia, prescindindo da incisão, representou para artistas não gravadores a possibilidade de atuar pessoalmente (assistidos por uma equipe técnica) em uma mídia gráfica, produzindo uma obra múltipla; a adaptação da técnica serigráfica para o uso expressivo, oferecendo imediatismo e impessoalismo, atuou em um sentido semelhante.

Sobretudo, a Lithos Edições de Arte coloca-se como uma empresa. Uma empresa familiar, voltada à execução de estampas de arte, com alta qualidade técnica e estética, profundamente enraizada na indústria gráfica tradicional e, ao mesmo tempo, intimamente relacionada com a atualização do meio industrial gráfico brasileiro. Não há nada de paradoxal, trata-se de um paralelismo que pode ser verificado no trânsito de Guilherme entre artistas e industriais; na sua participação no Fórum de Artes Gráficas da Escola de Artes Gráficas do Senai, onde empresários do ramo gráfico reúnem-se para discutir questões profissionais e no seu papel de promotor da gravura entre o meio artístico brasileiro.

Na Lithos, a abordagem expressiva das técnicas gráficas revela, a todo instante, a herança de um passado funcional.

5.1

A tradição técnica da Lithos Edições de Artes

Genaro Louchard Rodrigues nasceu na cidade de Manaus, em 1904. Logo, sua família muda-se para Belém do Pará. Em 1916, com apenas 12 anos de idade, inicia sua carreira nas artes gráficas, tornando-se aprendiz na Litografia Amazonas, naquela cidade. Nesta empresa trabalhava o suíço Ernst Lohse (-1930), pintor, desenhista, fotógrafo e litógrafo. Lohse colaborou para muitas das publicações editadas pelo então Museu Goeldi de História Natural e Etnografia, hoje, Museu Paraense Emílio Goeldi. Uma delas, de autoria do próprio Emílio Goeldi (pai do xilogravador) o *Álbum de Aves Amazônicas*. Em 1894, Emílio Goeldi viajou do Rio de Janeiro para aquela cidade, chamado para assumir a direção da instituição que seis anos depois receberia seu nome. O *Álbum* teve sua primeira edição publicada entre 1900 a 1906. É composta por 3 fascículos, cada um com 48 lâminas em cores litografadas pelo lápis de Lohse e impressas pela Litografia Amazonas². (Fig. 5.1 e 5.2). Ali, Genaro participou de publicações editadas pelo Museu. Sob a supervisão de Lohse, passa por todos os estágios que compreendem a litografia e especializa-se como “cromista litógrafo”.

O processo litográfico industrial, conforme aplicado durante o século XIX e boa parte do século XX, era subdividido em uma série de etapas. Em cada uma delas, figurava um profissional especializado. Em um único trabalho, fosse o rótulo de um produto ou o cartaz de um espetáculo teatral, alternavam-se o ponçador, o desenhista, o letrista, o cromista, o gravador, o transportador e, finalmente, o impressor.

O ponçador preparava as pedras para a gravação. Dependendo do trabalho (desenho a grafite litográfico, a bico de pena ou gravação a buril), a pedra deveria ser preparada com diferentes níveis de porosidade (variando, nos casos colocados, da mais porosa a mais lisa). O desenhista concebia e executava o esboço original do impresso, o modelo que seria seguido durante toda a linha de produção, realizando, assim, ainda que inconscientemente, o papel de designer³. O letrista estava incumbido de compor toda a parte tipográfica na

¹ Entrevista com Guilherme Rodrigues.

² Em 1981, a Editora Universidade de Brasília (CNPQ) publicou uma segunda edição desta obra.

³ Rafael Cardoso, em *Uma introdução à história do design* e em *Design antes do design* coloca como o design já era manifestado por profissionais antes mesmo da concepção desta atividade. “Os primeiros designers”, escreve, “os quais têm permanecido geralmente anônimos, tenderam a emergir de dentro do processo produtivos e eram aqueles operários promovidos por quesitos de experiência ou habilidade a uma posição de controle e concepção, em relação a outras etapas da divisão do trabalho” (*Uma introdução à história do de-*

pedra, desenhando invertidamente todo o texto que figurasse no projeto. O cromista interpretava e realizava a separação das cores da imagem, estabelecendo quantas matrizes seriam necessárias para alcançar o resultado previsto. Cada tom significava uma nova matriz. Este técnico lançava mão, por vezes, de retículas gravadas manualmente em bicos de pena ou com o auxílio de películas especiais. Este processo antecipa a organização mecânica em retículas empregada posteriormente pela indústria gráfica na simulação do tom contínuo através do processo CMYK. Naquele momento, entretanto, este padrão não havia sido ainda estabelecido e os pontos utilizados eram de três tipos: “Rosa”; “Batido” ou “Pestado” e “Francês”:

“O Chamado Ponto Rosa (...) dava uma idéia de semi-círculos que, impressos em várias cores, formavam aproximadamente a roseta ou rosácea que conhecemos hoje em dia. O ponto Batido ou Pestado era irregular, adicionado para mais ou menos, conforme fosse a intensidade da imagem para os claros ou escuros. O Ponto Francês, também pontilhado manualmente, era regular, dando a idéia de linhas paralelas”⁴.

O gravador trabalhava na pedra com o buril ou com a máquina de gravar, apetrecho que produzia uma série de padrões regulares, bastante utilizados, então. Tanto um quanto outro, realizavam finíssimas incisões que, depois, eram entintadas de modo semelhante ao talho-doce. Este trabalho era principalmente aplicado na produção de vinhetas, impressos fiduciários, costas de baralhos e onde mais houvesse a necessidade de um desenho seriado.

As imagens, em todos os casos, eram gravadas em pedras pequenas. O transportador era aquele que realizava a transição destas para as pedras grandes, das quais saíria a tiragem final, nas máquinas impressoras como a Marinoni. Ele imprimia diversas provas em papel “Pellure” e, em seguida, as decalcava na pedra maior. Este trabalho era realizado nas prensas de provas, manuais, sendo as da marca alemã Krause, as mais comuns no Brasil.

O impressor garantia a estabilidade da tiragem. Sobre as máquinas plano-cilíndricas atuavam, durante a impressão, o margeador e o puxador, responsáveis, respectivamente, pela alimentação da máquina e pela retirada das provas impressas. Ao impressor cabia, também gerenciá-los em um trabalho sincronizado e uniforme.

sign, São Paulo: Edgar Blüncher Editora, 2004, 2ª edição, p. 16). É, notadamente, o caso dos desenhistas litógrafos que realizavam a composição daquelas peças gráficas.

⁴ PAULA, Aldemar Antônio de & NETO, Mário Carramillo, op. cit., p. 48.

No início da década de 1930, Genaro Louchard Rodrigues vem para o Rio de Janeiro, onde passará por algumas empresas como cromista litógrafo. Segundo Guilherme Rodrigues,

“O litógrafo, naquela época, imaginava quantas cores ele precisaria para fazer um cromo. Se ele quisesse fazer com trinta cores, gravava trinta pedras e imprimia trinta vezes. Obtinham-se impressões belíssimas. Minha irmã até hoje faz isso”.

A primeira empresa litográfica na qual encontrou trabalho, assim que chegou nesta cidade, foi a já comentada Pimenta de Mello & Cia., que, na época situava-se em um antigo casarão na Av. Presidente Vargas, onde hoje é o edifício dos Correios.

Em 1934, Gustavo Capanema havia assumido o Ministério de Educação e Saúde Pública, mantendo-se neste cargo por onze anos. Durante sua gestão contou com importantes representantes da cultura nacional, como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Anísio Teixeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete. Entre as grandes realizações desta gestão, destacam-se a reforma do ensino universitário, com a criação da Universidade do Brasil; a criação do Instituto Nacional do Livro; e do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e a construção do edifício para a sede do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro⁵.

Rodrigo de Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade convidam Genaro Louchard Rodrigues para organizar e dirigir o Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde. Esta oficina esteve situada junto ao Ministério, no edifício da Biblioteca Nacional. Nela, Genaro imprimiu em litografia diversas publicações, como *Lenda da Carnaubeira* (1936) (Fig. 5.3), cujas ilustrações são de Paulo Werneck; *Guia de Ouro Preto* (1938) (Fig. 5.4), de Antonio Bandeira, ilustrado por Luis Jardim e *História dos Feitos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil* (1940), de Gaspar Barleu. Produz também uma série de litografias para Cândido Portinari, sendo quem introduz este artista na arte litográfica. Em 1939, Portinari as expõe nos Estados Unidos (Fig. 5.5). Além deste, outros artistas tiveram sua iniciação nesta técnica creditada a Genaro: Antônio Bandeira, Enrico Bianco, Tomás de Santa Rosa e Darel Valença Lins.

Nos primeiros anos da década de 1940, Genaro já havia saído do Ministério da Educação e Saúde. É então novamente convidado por Gustavo Capanema para chefiar as

⁵ Página virtual do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas. www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_inteest_mec.htm

oficinas de litografia da Imprensa Nacional. Nesta oficina é responsável pela publicação de *Ordens Honoríficas do Brasil*, de Poliano. Deixa-a em seguida, sentindo que ali não podia fazer o trabalho que se propunha, marcado por um preciosismo artesanal. “Papai chegou a trabalhar na Imprensa Nacional, mas saiu, dizendo que ali não era possível fazer o trabalho que ele estava fazendo no Ministério”, diz Guilherme. Segundo o filho, Genaro “já tinha a idéia de fazer trabalhos mais elaborados, com uma concepção mais artística”. “Papai não era um empresário. Era um artesão-artista”, coloca Gláucia Altmann.

Em 1946, Genaro monta uma oficina gráfica particular na Rua Lúcio de Mendonça, na Tijuca. Álvaro Machado, que fora diretor técnico da Gráfica Lord, no Rio de Janeiro, foi seu sócio neste empreendimento. Machado também se inseria na tradição industrial litográfica trazida do século anterior. Gravava a buril sobre pedra para impressões comerciais como cheques, títulos de banco, etc. Naquela oficina, os sócios trabalharam com fotolito em uma época em que eram poucas as gráficas que contavam com essa tecnologia na cidade.

Por volta do ano de 1950, Genaro abre o *Estúdio Gráfico Brasil*, em São Cristóvão, na esquina das ruas São Luis Gonzaga e Liberdade, também uma das poucas gráficas no Rio a possuir prensas de off-set, então. Ali, foram publicados diversos trabalhos para o Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura, como a coleção *Pintura Brasileira* (Fig. 5.6, 5.7, 5.8 e 5.9). A primeira edição de *Pequeno Príncipe* foi também impressa nesta oficina, assim como as capas das revistas em quadrinhos publicadas pela “EBAL” – Editora Brasil América.

Em 1952, Genaro aluga duas prensas de off-set da Gráfica Auriverde para trabalhar como gráfico autônomo. Nestas prensas, da marca Solna, por mais de um ano, realiza uma série de serviços para Raymundo Castro Maya. A gráfica localizava-se na Rua Barão de São Félix, atrás da Central do Brasil. Um dos trabalhos de destaque desta fase é a publicação de uma série de aquarelas de Debret e outros artistas, para o Jockey Club Brasileiro (Fig. 5.10). “Papai era tão perfeccionista que, neste serviço, além das quatro cores em fotolito do desenho do Debret, que seriam impressas no off-set, ele fez, a mão, outras matrizes de off-set, para sobrepor a estas impressões e providenciar toda aquela leveza de nuances de tons”, diz Gláucia. “Na verdade”, complementa Guilherme, “ele não selecionou as cores em fotografia, como poderia ter feito naquela época, pois já havia tecnologia para isso: desenhou cada cor em papel vegetal, depois fotografou estes desenhos, reticulou-os e imprimiu em off-set”. “Com o conhecimento que tinha da litografia”, conclui, “ele melhorava os trabalhos, desenhando a mão as matrizes de cor”. (Fig. 5.11 e 5.12).

Na década de 1960, particularmente, Genaro atua em diversas direções. Primeiramente, na Gráfica do Ministério da Agricultura. Depois, volta a trabalhar para Castro Maya, coordenando e orientando as publicações para os Cem Bibliófilos do Brasil. Em seguida, já com seus filhos, organiza uma gráfica particular no Grajaú, na Rua Marechal Jofre, onde editam, em serigrafia, o *Álbum de 10 Artistas Brasileiros* (Anna Letycia, Bianco, Carybé, Darel Valença, Djanira, Gerson de Sousa, José de Dome, Luis Jardim, Milton da Costa e Poty). Ainda no final desta década, Genaro cria a Litografia Louchard, em parceria com José Silveira d'Ávilla, para prestar serviços à fábrica Formiplac, em Acari. A oficina imprimia padrões que serviriam como estampas para as placas de fórmica. Subitamente, a fábrica prescindiu dos serviços gráficos, levando-os, novamente, a buscar outros meios de atuação.

Nesta época, outro importante trabalho realizado foi a supervisão da reprodução em off-set, da *Primeira Missa no Brasil*, de Portinari (Fig. 5.13). Também nessa edição, a experiência de Genaro com a antiga cromo-litografia serviu como diferencial: além as cores selecionadas mecanicamente pelo off-set, novas matrizes especiais, traçadas a mão foram incluídas.

Em 1968, a família Rodrigues organiza a oficina do Museu Histórico Nacional, a convite do Patrimônio Histórico Nacional. Este atelier foi montado em um salão no Museu, no vão entre o quadro *A Batalha do Riachuelo*, de Vitor Meireles e a parede no fundo da uma sala. Em 1969, Genaro Louchard Rodrigues e seus filhos iniciam, no Museu, a reimpressão do *Mapa Architectural do Rio de Janeiro* (Fig. 5.14), cuja “pedra fundamental” foi encontrada por acaso enclausurada em uma sala desconhecida. O trabalho se estende até 1971 e contou com o apoio de Pedro Nava, Afonso Arinos e Henrique Mindlin. Como vimos no segundo capítulo, o Mapa Architectural do Rio de Janeiro, desenhado pelo engenheiro João da Rocha Frago, foi gravado a buril sobre pedra por Henrique José Aranha e impresso na firma Paulo Robin & Cia., em 1874. A reimpressão foi realizada a partir de cópias desta tiragem original. A composição foi transferida para matrizes litográficas de zinco e impressa pela família Rodrigues.

Sobre a importância arquitetônica e urbanística do Mapa e de sua reimpressão escreveram José Mindlin, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, entre outros. Segundo o último:

“O mapa arquitetônico do Rio de Janeiro reproduzido por Genaro e Guilherme Rodrigues constitui iniciativa importante que merece ser estimulada e repetida por todo o país.

Permite conhecer melhor a antiga cidade em que nascemos, lembrando seus aspectos arquitetônicos e humanos que o tempo modificou”⁶.

Neste espaço foram também organizados cursos de litografia e de serigrafia. Outra realização marcante foi o *Pôster-Poema*, publicação que articulava obras de poetas e artistas plásticos significativos da cultura brasileira, como Mário Lago, Reinaldo Jardim, Gian Calvi, Heitor Humberto de Andrade e Newton Resende. A montagem desta oficina, os artistas e intelectuais que o conheceram e o processo de impressão do Mapa são relatados por Guilherme, em sua entrevista.

Em 1971, quando o pai já se encontrava afastado devido a problemas de saúde, os filhos mudam-se para a R. Professor Gabizo, na Tijuca. Inicialmente, alugam dois quartos nos fundos da casa, onde instalam uma prensa Krause e o equipamento serigráfico. Em 1973, Guilherme, Genaro Rodrigues e Gláucia Altmann criam a “Lithos Edições de Artes”.

“Em 1974, nós já estávamos na casa toda. Mas, antes um pouco, papai adoeceu. Eu o trazia aqui, aos sábados, aos domingos... Ele teve uma doença de esclerose muito triste porque, eu acho, ele entendia o que nós falávamos mas não conseguia se expressar. Quando ele vinha aqui, via algum trabalho e ficava muito nervoso, apontava agitadamente para as coisas, como se estivesse vendo um erro. Mas ainda assim ele gostava de vir aqui. Eu dava pra ele material de desenho, mas ele já não tinha coordenação. Ele faleceu em outubro de 1974”.

Entre 1974 e 1975, os irmãos compram a prensa Marinoni, vinda da antiga gráfica Muniz. Como outras empresas do gênero, que desfaziam-se do equipamento antigo para modernizarem-se ou simplesmente fechavam suas portas, esta gráfica vendeu todo seu maquinário litográfico. Antonio Grosso, em seu depoimento para a publicação *Gravura Brasileira* do Sesc, relata o processo de transferência da tecnologia obsoleta de tais estabelecimentos para os ateliês de gravura que foram se formando em diversas cidades do país⁷.

Nessa época, a empresa contava com dois funcionários, além dos sócios. Assim como o pai, Gláucia especializou-se na parte de seleção de cores. Auxiliava os artistas-clientes na parte especificamente técnica de preparação do original a ser interpretado como um múltiplo gráfico. Genaro responsabilizava-se pela parte de impressão, garantindo a qualidade da tiragem. Guilherme intermediava a relação entre os clientes-artistas e a equipe técnica. Era também responsável pela distribuição dos trabalhos. Em 1986, Genaro afastou-se da empresa. Segundo Guilherme, a Lithos chegou a ter vinte funcionários traba-

⁶ NIEMEYER, Oscar. Arquivo da Lithos Edições de Arte.

⁷ GROSSO, Antonio, in *Gravura Brasileira Hoje - depoimentos* Volume I, Sesc, 1995.

lhando diariamente ali e a distribuir gravuras por todo o país. A partir de 1990, devido a uma situação própria do período, Guilherme e Gláucia optaram por diminuir seu campo de atuação, realizando apenas trabalhos sob encomenda, montando uma equipe especial, quando necessário.

Muitos foram os artistas que trabalharam junto à Lithos Edições de Arte. Pintores, desenhistas, arquitetos, escultores, fotógrafos, escritores e gravadores. Muitos foram os produtos editados ali. Livros de Arte, Álbuns de gravura, estampas independentes. A empresa acumulou, ao longo desses anos, um conjunto de obras que, por si só, permite traçar um panorama da arte moderna brasileira. Além disso, reuniu um acervo de equipamentos que possibilitaria a estruturação de um verdadeiro museu de artes gráficas. Preencher uma totalidade destes 35 anos de desempenho da empresa seria tarefa para um estudo mais prolongado. Por isso, tendo observado suas origens e delineado seu perfil, levantaremos alguns aspectos desta trajetória mais relevantes para a discussão travada aqui, e, enfim, nos determos naquele que nos trouxe a ela: a atuação em pólos extremos da utilização artística das técnicas gráficas.

5.2

Dois casos

Podemos perceber, entre os trabalhos realizados pela Lithos, duas atitudes parcialmente distintas. Conforme coloca Guilherme,

“existem dois modos de trabalho: um em que o artista tem intimidade com as artes gráficas; e outro, em que ele entrega o trabalho ao ateliê. Nesse caso, nós trabalhamos adaptando o trabalho para alguma das duas técnicas, mas sempre sob consulta do artista, até chegarmos a um resultado satisfatório para ele. Quando aprovado, a tiragem segue conforme a prova que foi feita naquele momento”.

Exemplificam plenamente esta última as gravuras realizadas para o desenhista e caricaturista Lan, em que se sobressai a atuação de Gláucia Altmann. “Sempre estive mais próxima da parte de seleção de cores. Tanto na litografia, quanto na serigrafia”, diz Gláucia. “Os artistas – pintores e desenhistas – normalmente não dominam essa parte técnica específica da litografia e da serigrafia. Não sabem preparar o filme, posicionar uma cor sobre a outra para preparar a sobreposição delas. É complicado para um artista, por exemplo, fazer uma seleção de dezoito cores para uma gravura”, complementa.

Assim, nestes trabalhos, a partir de um desenho original esboçado pelo artista, a lápis, aquarela e nanquim, Gláucia planeja quantas cores e, portanto, quantas matrizes serão necessárias e grava-as separadamente, reproduzindo em cada uma delas um fragmento da obra original, seguindo o traço do artista, simulando sua expressividade pessoal através de uma introjeção profunda e de uma atividade esmerada⁸ (Fig. 5.15 e 5.16). O mesmo processo poderia ser verificado na edição serigráfica das obras do aquarelista Ianelli, ainda que neste caso concorra a incompatibilidade entre estas duas mídias. Contudo, observa Gláucia: “no trabalho de Ianelli, nós partimos de um original, mas, no decorrer do processo, abandonamos aquele modelo e seguimos em frente. Nós íamos acrescentando cores até chegarmos onde ele queria”.

Muitos são os artistas que utilizam a Lithos como um ambiente de trabalho, criando a obra ali e, sobretudo, atuando diretamente na matriz de lito ou de serigrafia, participando ativamente do processo de seleção e preparação das cores. Carlos Scliar e Rubens Gerchman, pela intimidade pessoal com os processos gráficos que demonstram, colocam-se nesta posição.

Scliar, embora denominando-se pintor, teve na gravura um meio fundamental para a formação de sua linguagem artística. Desde, 1942, quando participa da edição do álbum de 35 litografias de sete artistas diferentes, a gravura faz parte de seu leque de expressão.

Em muitas ocasiões, Scliar contou com o trabalho de oficinas e impressores profissionais para realizar suas edições em serigrafia e em litografia. “Senti que a serigrafia mexia com várias idéias e soluções em meu trabalho de pintor. No início busquei, nessa técnica, repetir meus quadros. Depois percebi que a técnica de chapadas exigia uma síntese tanto no desenho como na cor. Em pouco tempo a serigrafia modificava minha pintura”⁹, coloca. De 1967 a 1973 contou com a participação do impressor/artista Dionísio Del Santo. A partir de 1974, passou a editar suas gravuras na Lithos, mas atuou também em diversas outras oficinas semelhantes, em todo o país, como a oficina da Ranulpho Galeria de Arte, do Recife, a partir de 1981; a Graphus, de São Paulo, em 1979, a convite de Otávio Pereira; a Imagos, também de São Paulo, em 1984 e 85; e a Casa de Gravura Largo do Ó, de Tiradentes, em 1986.

⁸ Em sua entrevista, Gláucia Rodrigues relata sua dificuldade em encontrar uma expressividade própria após anos exercendo uma atividade tão precisa, na qual esta era a todo instante rejeitada, domada.

⁹ Catálogo da exposição *Carlos Scliar – Pinturas/ Litografias/ Serigrafias*, realizada no Centro Cultural Itaipava, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1986.

“Para nós pintores, geralmente autores de peças únicas, é importante saber que temos ao nosso alcance oficinas e técnicas que – quando bem executadas – nos permitem multiplicar a possibilidade de comunicação, com linguagem própria, mas nem por isso com emoção menor”¹⁰.

Em 1986, realiza uma exposição no Rio de Janeiro, onde são expostas serigrafias desenvolvidas em diversas destas oficinas, compostas a partir de pinturas previamente realizadas. (Fig. 5.17, 5.18, 5.19 e 5.20). “Ao colocar as gravuras ao lado dos quadros que lhe deram origem, me proponho mostrar que um mesmo desenho com outra técnica, resulta em obra autônoma”, escreve. “Sempre entreguei aos técnicos meus originais acompanhados de um desenho em papel vegetal e uma tabela com as cores numeradas, tudo descriminado. Depois da primeira prova realizo, habitualmente na oficina, com os impressores, os ajustes necessários, até poder aprovar a tiragem”¹¹.

Para Gerchman, a relação com as artes gráficas remete-se às atuações do avô na Itália como calígrafo e do pai, que veio para o Brasil onde trabalhou no jornal *O Globo*, como técnico gráfico¹². Mostra-se presente em sua formação artística, em sua atuação profissional e no decorrer de toda sua obra.

“Os primeiros quadros que fiz eram em preto e branco, porque sabia que assim eram os jornais. Sabia que se fizesse algo bom em preto e branco, quando fosse reduzido para ser publicado ficaria bom. Eu observava a técnica que as pessoas trabalhavam: era um fundo preto e você abria as luzes brancas no gesso. Depois fui fazer gravura, usei esse método, cavar a madeira e abrir as luzes. Esse mundo do preto e branco foi o começo”¹³.

No final da década de 1950, Gerchman trabalhou em revistas e editoras do Rio de Janeiro como programador visual; entre 1960 e 1961, estudou xilogravura com Adir Botelho, na UFRJ, onde pôde pesquisar também a técnica litográfica. Em sua primeira exposição, na Galeria Vila Rica no Rio de Janeiro, em 1964, expõe desenhos e litografias. Dois anos depois, realiza, com Scliar, o álbum *Felix Pacheco 1566 166*, com cinco serigrafias. Em 1992, lança o álbum litográfico *Dupla Personalidade*, impresso em Bogotá, pelo *Taller Arte Dos Gráfico*, cuja atuação assemelha-se à da Lithos, embora – criado por artistas e direcionado também à gravura em metal e à xilogravura – apresente-se parcialmente como

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

¹² MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. São Paulo: Lazuli Editora, 2006 (Coleção Arte de Bolso).

¹³ GERCHMAN, Rubens in MAGALHÃES, Fábio, op. cit., p. 13.

um atelier coletivo de gravura¹⁴. Em 1998, participou com outros artistas do álbum sobre futebol promovido pela Lithos (Fig. 5.21). Em 2000, produz na oficina da Tijuca o livro *Cahier's d'Artiste*, com 32 litografias (Fig. 5.22).

Suas obras realizadas neste estabelecimento demonstram sua intimidade com os processos gráficos. Em suas serigrafias (Fig. 5.23), Gerchman atua diretamente sobre o filme serigráfico, película texturizada, na qual o artista desenha com bastão de cera, criando, ali, o fotolito com o qual será gravada a tela. Como podemos observar, a figura é constituída através da múltipla sobreposição de diversas matrizes contendo áreas e linhas em cores diversas. A sobreposição destas, análoga a da litografia, é realizada pessoalmente pelo artista, em meio ao processo de criação da obra.

Não pretendo estipular uma hierarquia de valores entre os dois grupos de trabalhos citados. Polarizá-los interessa-me para dimensionar a duplicidade da atuação desta oficina, onde os múltiplos gráficos são encarados como possibilidade de reprodução de um original e/ou como obras autônomas. Com efeito, aponta Guilherme Rodrigues: “todos os trabalhos são feitos sob a consulta do artista. Eles foram levados ao artista que verificou os acertos que deveriam ser feitos”. Se, nos trabalhos de Lan e Ianelli, o parecer do artista é recorrente e fundamental; naqueles realizados por Scliar e Gerchman, a impressão passa a ser de responsabilidade dos técnicos da oficina. Esta é feita segundo a cópia aprovada. Pretende-se regular e uniforme, ao que colabora o uso da prensa automática Marinoni. (Fig. 5.24).

Esta é uma prensa litográfica desenvolvida pelo engenheiro francês Hipólito Marinoni, em 1849, utilizada, então, para grandes tiragens comerciais, como jornais, rótulos de produtos e folhetos diversos, obtendo até 6.000 impressões por hora. Nela, depois de acertada, a tiragem segue homogênea, se não eliminando as variações entre cada cópia – posto que mesmo na tiragem industrial de qualquer produto podem ser observadas diferenças entre dois exemplares – ao menos colocando-se de maneira completamente distinta daque-

¹⁴ “O Taller Arte Dos Gráfico foi fundado em 1978 por María Eugenia Nino y Luis Angel Parra, enquanto realizavam seus estudos nas Faculdades de Belas Artes e Engenharia da Universidade Nacional de Colômbia, em Bogotá, em meio ao movimento estudantil da época. (...) Desde então, o atelier se concentrou na produção de obras gráficas originais. Começou com um atelier de serigrafia, seguido por um de gravura, e três anos depois foi fundada a *Galería Sextante*, sob os auspícios do *Taller*. A mesmo tempo em que eram criados os ateliês de litografia, durante os anos de 1983 e 1984, eram publicados os primeiros livros de artistas. Em 1985, foram organizados os ateliês de xilogravura e linóleo, e em 1986, os de tipografia e encadernação. Ao longo destes 25 anos de trabalho ininterrupto, María Eugenia e Luis Ángel conseguiram reunir em um só espaço as técnicas básicas da atividade gráfica, além de oficinas de papel, encadernação e maquete, onde importantes artistas latino-americanos desenvolvem sua obra gráfica”. Site do Taller Arte Dos Gráfico, <http://www.artedos.com>

la, analisada por Ferreira, em que o artista reveste-a de tal subjetividade, que apenas ele próprio torna-se capaz de realizá-la.

5.3

Gravura de desenhistas

Entre os que encontraram na Lithos a possibilidade de produzir múltiplos gráficos estão os desenhistas de imprensa; artistas que, embora atuando em jornais e revistas – ou seja, multiplicando de fato seus trabalhos aos milhares – contam para isso com meios fotomecânicos e/ou digitais de reprodução e ressentem da técnica gravurística quando se trata de obter estampas autônomas, ou impressões artesanais. Se, como colocado no capítulo terceiro, o desenvolvimento dos meios fotomecânicos de reprodução desvinculou o desenho de imprensa da gravura, a proposta de uma oficina como a Lithos aproximou-os novamente.

Em 1975, na sétima edição do Salão de Verão do Rio de Janeiro, ocorreu pela primeira vez a parceria. Em 1984, em homenagem ao centenário de nascimento de J. Carlos, a Lithos participou da edição de uma série de serigrafias de 16 caricaturistas, chargistas, cartunistas e quadrinistas convidados (Fig. 5.25). Estas obras foram expostas naquele ano no Rio Design Center e, posteriormente, estiveram em salas especiais em vários salões de humor do país, inclusive o I Salão Carioca de Humor, em janeiro de 1988. Participaram da homenagem ao mestre: Alvarus, Borjalo, Caulos, Chico, Fortuna, Jaguar, Jorge de Salles – curador e idealizador do projeto, Juarez Machado, Lan, Mendez, Miguel Paiva, Millôr, Nássara, Paulo Caruso, Zélio e Zivaldo.

Em 15 de setembro de 1988, é inaugurada no Rio de Janeiro a exposição *Bar – Serigrafias de Humor*, que teve a participação de 22 desenhistas de renome da imprensa nacional (Caulos, Chico Caruso, Danyel Paz, Fortuna, Gabor, Helho, Hubert, Ique, J. Carlos, Jaguar, Jorge de Salles, Lan, Mendez, Miguel Paiva, Millôr, Mollica, Nani, Nássara, Otelo, Reinaldo, Zélio e Zivaldo). Jorge de Salles é o curador. As estampas, serigrafias de 2, 5, 6, 7 e até 9 cores editadas pela Lithos foram reunidas em um livro (Fig. 5.26) e participaram em sala especial do 15º Salão de Humor de Piracicaba, do Salão de Humor de Aracaju e do 2º Salão Carioca de Humor, em agosto de 1988.

Se, nestas obras, o projeto traçado pelo desenhista foi transcodificado para a linguagem serigráfica, no livro *Jazz – Litografias*, de Lan, Chico e Paulo Caruso, editado em 1997 (Fig. 5.27), estes artistas tiveram a oportunidade de agir diretamente na matriz lito-

gráfica. As pranchas foram gravadas pessoalmente pelos três desenhistas em matrizes de alumínio granitado. Lan utiliza-se da tinta litográfica dissolvida, aplicada a bico de pena e pincel (Fig. 5.28). Os irmãos Caruso, além deste recurso, exploram a rapidez do lápis e a textura do crayon litográfico (Fig. 5.29 e 5.30). “A edição de gravuras e livros de tiragem limitada dos maiores artistas brasileiros é uma tradição da Lithos Edições de Arte. (...) Mais uma vez, e de forma especial, fomos brindados com a possibilidade de reunir três entre os maiores desenhistas brasileiros (...) num único volume. O trabalho de criação foi emocionante, com os autores desenhando diretamente sobre as matrizes”, escreve Guilherme Rodrigues, no prefácio da edição. Os textos, transpostos para aquelas chapas, foram também impressos em litografia. A encadernação, terceirizada.

Muitas destas obras foram reunidas recentemente na segunda exposição retrospectiva da Lithos Edições de Arte, *Litografia Serigrafia – história impressa pela Lithos*, no Sesc – Rio de Janeiro, nos meses de junho e julho de 2006. Em 1983, ao completar 10 anos de fundação, esta oficina realizou a primeira mostra de seus trabalhos, no Shopping Rio Sul, nesta cidade. Apresentando-a, escreveu Rubem Braga:

“...Quiseram os irmãos Rodrigues trazer sua mostra para o vaivém incessante de um shopping center em que o público variado e numeroso, ávido de artigos de consumo, se confronta com obras de arte e sente-se desafiado pelos seus mistérios.

Os artistas que optaram por entregar seus quadros às mãos de Genaro e Guilherme Rodrigues reconhecem neles os artesãos altamente capacitados e sensíveis para interpretar, reproduzindo-as, suas obras de arte. (...)

A presente exposição tem um sentido didático admirável; todos poderão ter uma visão primeira desses processos de reproduzir que são também meios especiais de criação. Levar ao alcance de todos exemplares autênticos e confiáveis de suas obras é ambição de todo pintor – e isto é o que a Lithos lhes permite com uma grande sensibilidade e correção: o recado da pedra e da seda”¹⁵.

Em 2007, organizou-se a terceira mostra, *Impressões – Litografia e Serigrafia – história impressa pela Lithos*, que esteve em cartaz no Sesc – Pinheiros, em São Paulo, entre os meses de abril e junho de 2007. Praticamente uma reedição da anterior, ambas foram organizadas em diversos segmentos: “História”; “Processo”; “Arquitetura”; “Mestres”; “Humor”; “Livros e Álbuns de artes” e “Dialética da arte sobre papel”.

¹⁵ BRAGA, Rubem, 1983. Apresentação para exposição comemorativa dos 10 anos da Lithos. Arquivo particular da Lithos Edições de Arte.

Diferencia-as a inclusão, na paulistana, de um último módulo: “Contemporâneos”: “o encontro das técnicas centenárias de impressão, preservadas pela Lithos, com a tecnologia e pensamento artístico do século XXI”.

5.4

As “técnicas centenárias de impressão, preservadas pela Lithos”

A preservação de fazeres artesanais desempenhada por esta oficina manifesta-se visivelmente na prática da litografia e da serigrafia, bem como na manutenção das prensas e dos equipamentos oriundos da antiga indústria gráfica. Muitos são os artistas e autores que apontaram para a importância da Lithos como conservadora de tecnologias artesanais de impressão. Rubem Braga, no texto supracitado, participa desta visão:

“...Os dois irmãos da Lithos aprenderam o ofício com o pai, Genaro Louchard Rodrigues, que desde 1917, e durante quase sessenta anos, praticou a litografia no Brasil.

A larga utilização da litografia para fins utilitários – rótulos, cartazes coloridos, apólices, partituras musicais, capas de revistas, etc. – estava condenada desde a aparição do off-set.

Hoje a velha litografia inventada por Aluisio Senefelder, no fim do século XVIII, ao fazer o rol da roupa em uma pedra calcária da Baviera, é quase apenas restrita à reprodução limitada de obras de arte. Hoje a maioria dos artistas prefere confiar na habilidade, na paciência e nos pequenos macetes operacionais do artesão especializado.

Quanto à serigrafia, vale recordar que até meados deste século não era aceita no Salão Oficial, por ser considerada um processo menos nobre de reprodução. Embora de origem milenar no Oriente, o silk-screen só surgiu no Ocidente neste século, e se popularizou depois da Segunda Guerra.

A Lithos é atualmente o atelier especializado a serviços de alguns dos nossos melhores artistas...”¹⁶.

Iberê Camargo, em 1980, escreve:

“...A Lithos possui um precioso acervo de pedras, quase duas mil, recolhidas por este Brasil afora. Estas foram salvas, não serão desfiguradas, nem se transformarão em lajeado como aconteceu em Porto Alegre, com as Pedras da Editora Globo. Nesta rica coleção de pedras litográficas, muitas são as que contam a história da publicidade do início do século. São raras e preciosas, devem, portanto, permanecer com as faces tatuadas...”¹⁷.

E, em 1981, Aloísio Magalhães:

¹⁶ BRAGA, Rubem, 1983. Apresentação para exposição comemorativa dos 10 anos da Lithos. Arquivo particular da Lithos Edições de Arte

¹⁷ CAMARGO, Iberê, 1980. Arquivo particular da Lithos Edições de Arte.

“Oficina de criação e centro de revitalização das artes gráficas e das técnicas de reprodução, a Lithos é uma ponte estendida entre o passado e o futuro nessas importantes áreas onde se exercitam continuamente o saber e o fazer do homem. Por isso mesmo a missão que a Lithos se propôs a cumprir e vem cumprindo merece o reconhecimento e o apoio de todos os que defendemos a conservação e a continuidade dos nossos bens culturais. Sua presença em nosso meio é um exemplo e um estímulo”¹⁸.

As sistemáticas visitas de estudantes de diversas universidades do Brasil, UFRJ, UFF, UERJ, PUC-Rio, entre outras, confirmam a significância dessa iniciativa.

No discurso de Aloísio Magalhães percebemos já indicado sua contrapartida: a relação, proporcionada na Lithos, das técnicas seculares de impressão com as novas tecnologias de reprodução de imagens.

5.5

O caso do CTP

O *computer-to-plate* é um processo de gravação de matrizes para impressão off-set que vem sendo aplicado na indústria gráfica desde a década de 1990, nos Estados Unidos. Consiste na gravação de imagens e textos em chapas de alumínio, próprias para serem impressas em prensas de off-set, diretamente de um arquivo digital, ou seja, sem a necessidade da gravação do fotolito.

Segundo a definição do Dicionário Aurélio, ofsete, o aportuguesamento da palavra *off-set*, cuja tradução literal seria “fora do lugar”, é o “método de impressão litográfica indireta em que a imagem ou os caracteres, gravados por processo fotoquímico em uma folha de metal flexível (chapa), geralmente zinco ou alumínio, são transferidos para o papel por intermédio de um cilindro de borracha”.

Embora haja certa polêmica em relação à invenção do off-set – alguns autores atribuindo-a não a um, mas a vários nomes, em países distintos – o americano Ira W. Rubel é citado como idealizador do processo, em 1904, e seu compatriota Irving F. Niles como tendo-o aperfeiçoado, oferecendo-lhe a velocidade que o consagraria. É certo, contudo, que tal invenção deu-se a partir do processo litográfico e que até hoje mantém o mesmo princípio de impressão inventado por Senefelder em 1796: a incompatibilidade entre água e gordura. Inicialmente é realizado nas pedras calcárias, depois em placas de zinco, e, finalmente, em alumínio.

¹⁸ MAGALHÃES, Aloísio. Arquivo particular da Lithos Edições de Arte.

Para a impressão off-set comercial são utilizadas quatro chapas sucessivamente, que correspondem às quatro cores do código CMYK: ciano, magenta, amarelo e preto. Um programa especial interpreta a imagem a ser impressa em um sistema de retículas tanto menos visíveis a olho nu quanto maior o número da retícula utilizada.

As diferentes tonalidades serão obtidas através da sobreposição das retículas das cores correspondentes. Uma área em vermelho, por exemplo, deverá ser formada pela sobreposição de retículas em amarelo e magenta. As retículas sobrepostas formam as “rosetas”, agrupamentos dos pontos em círculos cromáticos. Na formação das rosetas, cada cor é impressa numa posição específica, como pode ser observado na figura. (Fig. 5.31). Uma impressão pode ainda lançar mão de outras cores além destas quatro, as chamadas “cores especiais”. Estas, são misturadas separadamente e serão impressas em chapas independentes.

No processo de off-set convencional, conforme realizado até o final do século XX, cada chapa virgem de off-set era gravada a partir de um processo fotográfico, utilizando-se os fotolitos como negativos. Primeiramente, os fotolitos eram impressos, em seguida, compostos sobre a chapa de off-set, pré-sensibilizada. Então, fotograficamente, aquela retícula era gravada no metal.

O processo de CTP gera imagens e textos em chapas que serão impressas em prensas de off-set diretamente a partir do arquivo digital – ou seja, do computador para a placa de metal – dispensando desta maneira a utilização do fotolito e a montagem manual deste sobre a chapa de alumínio. Toda uma etapa do processo de gravação da chapa é demitida, o que traz imensos benefícios para a indústria gráfica, agiliza o processo, diminui a mão de obra e o custo total do processo. A chapa de CTP pode, ainda, passar pelo processo de “fornamento”, o que faz aumentar consideravelmente a sua vida útil. Após passar pelo forno, uma chapa que permitiria uma tiragem de 200.000 cópias, chega a sustentar até 1.000.000 de cópias. Na figura 5.32 podemos ver as diferentes etapas do processo de gravação da chapa de CTP.

“No Rio de Janeiro, a Gráfica Minister já trabalha com o CTP há oito anos, nós fomos os pioneiros”, diz Alan Passos, sócio do Bureau Carioca, empresa que presta serviços de gravação destas chapas para diversas gráficas no Rio de Janeiro. “Mas esse processo tem no máximo uns dez anos aqui no Brasil”, aponta.

“Quando o CTP surgiu aqui, o pessoal teve certo receio de trabalhar com ele, mas, hoje em dia, quem não o tem está completamente defasado. A nossa empresa, o Bureau Carioca,

trabalha gravando chapas para outras gráficas. Nós não trabalhamos mais exclusivamente para a Gráfica Minister. (...) Quando o cliente contrata nossos serviços, ele manda o arquivo para nós, nós geramos uma prova mostramos para ele. Sendo aprovada, nós gravamos a chapa. Nós trabalhamos, inclusive, com chapas de vários tamanhos, que vão variar de acordo com a maquinaria de cada um de nossos clientes”.

Na indústria gráfica, o CTP vem substituindo o fotolito em quase todas as grandes gráficas. “Acredito que apenas para pequenas gráficas, que trabalham exclusivamente com impressões monocromáticas, ou bicolores, gráficas que trabalham com máquinas pequenas, talvez seja mais interessante trabalhar com o fotolito”, considera Alan Passos.

Além desses aspectos, o processo de gravação direta das placas permite a utilização de diferentes tipos de retículas, além da mecânica comumente abrangida pelo off-set convencional: retículas “randômicas”. Embora tenham sido desenvolvidas independentemente do CTP, foi justamente nesta modalidade que o uso destas novas padronagens se popularizou.

A “estocástica” é uma das retículas que se adequou melhor ao CTP que ao fotolito convencional, devido à alta precisão exigida. Nela, a superposição das quatro cores básicas forma uma camada homogênea na impressão, pois se trata de uma retícula aleatória, que opera com um ponto infinitamente menor que o convencional e sem a formação das rose-tas tradicionais. Em anexo à figura 5.31, temos fragmentos de impressão onde podemos comparar os grãos da retícula estocástica e da litografia clássica.

Segundo publicação virtual da ABTG, Associação Brasileira de Tecnologia Gráfica,

“diferentemente do processo convencional, no qual os pontos obedecem a ângulos predefinidos de acordo com a cor, a retícula estocástica distribuiu os pontos aleatoriamente. (...) (Na trama convencional), os pontos são dispostos em uma grade fixa, e as tintas CMYK são aplicadas através de tramas com angulação específica, criando a ilusão de uma gama contínua de cores.

A retícula estocástica (...), por outro lado, usa pontos menores cujo tamanho não varia, podendo medir entre 14 a 21 microns, o que, no sistema tradicional equivale a um ponto de 1%. Para se ter uma comparação real do tamanho reduzido dos pontos, basta considerar que um fio de cabelo humano mede cerca de 60 microns”.

De acordo com Alan Passos,

“no Brasil, isso é ainda pouco usado. A Gráfica Minister não usa esse tipo de lineatura ainda. Basicamente, nós trabalhamos com uma retícula fina, de 175 linhas, e, em alguns trabalhos, como trabalhos de arte, por exemplo, com uma retícula de 200 linhas”.

Se, no Brasil, a indústria gráfica ainda não desempenhou uma utilização plena da retícula estocástica; no âmbito artístico, esta retícula, associada à técnica do CTP, já abre toda uma cadeia de novas possibilidades práticas. Esta experiência vem sendo realizada no Rio de Janeiro pela Lithos Edições de Arte.

5.6

O uso artístico do CTP

Desde 2005, Guilherme Rodrigues vem pesquisando a utilização do processo de gravação de chapas em CTP voltada para uma utilização artística. Após inúmeras tentativas, os técnicos da Lithos conseguiram adaptar esta matriz gravada digitalmente à impressão semi-artesanal na prensa Marinoni.

“Nós pesquisamos durante quase um ano a forma de se imprimir estas matrizes, porque essas chapas são de uma precisão enorme, um negócio fabuloso. (...)”

O que nós pesquisamos foi como pegar uma chapa dessas, produzida por uma tecnologia de ponta, e imprimir numa máquina do século XIX. Nós não fizemos nada mais do que descobrir a quantidade exata de água e a quantidade exata de tinta. A pedra litográfica, ou o zinco e o alumínio utilizados na litografia, são impressos em prensas mais lentas, de tecnologia diferente. Eles têm porosidade para reter um pouco mais de água, portanto, nelas, a superfície intacta repele mais a tinta. A prensa com a qual nós trabalhamos é uma prensa do século XIX, preparada para esse tipo de placa. Como imprimir nela uma chapa quase totalmente lisa? Esse foi o aspecto mais problemático”.

No final de 2005, após um longo período de experimentação, a Lithos realizou seu primeiro trabalho nesta técnica: a impressão de um original de Tunga, traçado a carvão (Fig. 5.33). Segundo Iuri Frigoletto, produtor cultural que vem agindo como intermediário entre a oficina e os artistas na divulgação da técnica do CTP, “é muito emblemático que esse processo tenha acontecido nessa obra do Tunga, que é um trabalho de traço, um desenho”, ou seja, um trabalho próximo daqueles com os quais a Lithos sempre operou. De acordo com Guilherme,

“Tunga pegou uns desenhos em carvão e disse: ‘faz isso aqui’. Não se colocou a mão sobre o desenho dele, nem houve nenhum tipo de interferência de outro desenhista para reproduzi-lo, como é feito com muitos outros artistas, como o Lan (...). No trabalho do Tunga, não houve esse tipo de interferência: o desenho original foi escaneado, e o *scanner* registrou o que estava ali no trabalho. Com aquilo foi gravada a chapa. Todas aquelas “poeirinhas” que você reparar naquele trabalho já estavam lá, no desenho original em carvão”.

O desenvolvimento da impressão litográfica das chapas de CTP, portanto, permitiu com que um desenho realizado em papel pudesse ser escaneado e transformado em uma matriz reproduzível sem a necessidade de ser redesenhado.

Para Guilherme Rodrigues, a utilização artística do CTP relaciona-se à tradição gráfica bicentenária:

“Qual é o nome que se vai dar a isso? Alguns gravadores vão brigar, eu penso, vão falar: “o gravador grava e tira a sua prova...”. De repente chega o artista contemporâneo, o rei do computador, vai ali, grava, e a gente vai imprimir no mesmo processo antigo. Mas eu acho que isso é uma abertura. E não deixa de ser gravura, embora seja gravado por processo digitais. A matriz *foi* gravada, porque isso aqui é gravado de uma forma como se fosse a gravação do crayon litográfico, ou seja, de modo que possa receber tinta gordurosa e a outra parte receber água e imprimir: o nome disso é *Litografia*”.

Ora, tais matrizes poderiam ser impressas, aos milhares aliás, em prensas de off-set convencionais, como as da Gráfica Minister. De fato, como veremos à frente, a apropriação de técnicas industriais modernas – como a xerografia, o off-set, e as impressões digitais – apresenta-se como uma consistente via para a gravura contemporânea. Qual seria, portanto, o interesse de se imprimir tais matrizes de CTP em uma prensa litográfica do século XIX? Responde Guilherme:

“Uma diferença grande da litografia para o off-set, quando você imprime, é a seguinte: por necessidade de velocidade da máquina de off-set – tanto que os prelos de prova não são assim – foi criado o “cauchu”. A máquina off-set trabalha com três cilindros. Em um cilindro posiciona-se a chapa. O outro, roda com o papel, é o “contra-pressão”. O do meio tem uma borracha, é o chamado “cauchu”. A chapa é entintada, decalca na borracha, a borracha, então, transfere para o papel. Quando você grava uma chapa para o off-set, portanto, você grava na direita, ela transfere para a esquerda e, em seguida, transfere novamente para a direita, no papel. No nosso caso, a impressão é plana e direta. Você grava a chapa na esquerda e ela transfere na direita. A própria impressão é direta: a placa recebe a tinta e transfere diretamente para o papel. Com isso, a camada de tinta depositada é mais generosa.

Além disso, em relação ao uso das retículas randômicas, você não conseguiria fazer uma gravura como a do Tunga com as retículas convencionais. Você sente a diferença porque, nestas, o meio-tom é obtido através de uma graduação mecânica, que obedece a um determinado padrão espacial e de tamanho. No entanto, com a retícula estocástica, por exemplo, você consegue uma graduação de tonalidade menos rígida, porque independente daquele ponto mecânico”.

Assim, a utilização das retículas randômicas livraria a impressão da irremediável frieza da retícula mecânica obtida pelo processo convencional. Infinitamente mais delicada que aquela, a retícula estocástica (como o nome indica) organiza-se sem uma padronagem esquemática, portanto, de maneira mais próxima do grão da litografia. Não se trata, contudo, de simular, através desta, o grão litográfico tradicional. Esta padronagem aleatória,

digitalmente manipulável, apresentar-se-á doravante como elemento – material e conceitual – particular da técnica de CTP – assim como a textura e a forma da madeira, para a xilogravura moderna. Assumi-la, problematizá-la e, sobretudo, exibi-la como tal tomam-se atitudes chaves para a compreensão da expressividade própria desta nova mídia.

Por outro lado, se a impressão semi-artesanal na prensa Marinoni de matrizes gravadas digitalmente, oferece maior vivacidade à tinta, concorrendo para realçar o valor original de cada exemplar; ainda mais notável é o fato de que esta possibilidade contrapõe duas mídias separadas por um século e meio. Segundo Guilherme,

“todos os outros métodos de gravura dependem do desenho, ou da habilidade de incisão: dependem da habilidade do artista ou de alguém que faça aquilo por ele. Com esse processo, você abre a oportunidade para o artista criar no computador, depois gravar a matriz, sem a interferência de ninguém. Essa matriz vem pra cá e nós imprimimos no processo litográfico, como no início do século XIX”.

A inserção da gravura de Tunga na mostra de 2006 procurava, já, exaltar o contraste temporal e físico entre as duas tecnologias. Ao lado da “chapa de alumínio pré-sensibilizada, matriz de impressão gravada com retícula Estocástica no processo CTP (*Computer to Plate*), que dispensa o uso do fotolito” havia a “impressão pelo processo litográfico”.

Este aspecto é também levantado por Iuri Frigoletto:

“Nós estamos usando um suporte que é da indústria gráfica atual, um suporte que trabalha com arquivo digital, grava num processo digital e, do outro lado, uma prensa, um equipamento de impressão que vem lá daquele momento do final do século XIX”.

Em dezembro de 2007, inaugurou-se na Galeria Artur Fidalgo, a exposição *Alumínio Digital* (Fig. 5.34), que contou com a participação de dez artistas: Antonio Manuel, Ernesto Neto, Gustavo Speridião, José Damasceno, Miguel Rio Branco, Paulo Clima-chauska, Paulo Vivacqua, Rafael carneiro, Vicente de Mello e Waltercio Caldas. O próprio título da mostra remete ao contraste entre estas duas mídias. Vejamos o texto do folder-convite que apresenta ao público a proposta da experimentação:

“...A impressão de trabalhos é feita por meio de um processo que utiliza uma matriz de impressão gravada numa *lâmina* de alumínio sensibilizada (o CTP - computer-to-plate). O registro desta ‘imagem’, *gravada* no alumínio *a partir de um arquivo digital*, é produzido por uma retícula randômica (registrada por pontos aleatórios, sem padrões perceptíveis). Uma

vez produzida a matriz, esse alumínio com o arquivo gravado será utilizado numa *robusta relíquia de fins do século XIX* – uma prensa litográfica Marinoni”¹⁹.

A oposição entre os termos grifados confirma a proposição.

O uso artístico do CTP revela-nos ainda um terceiro e não menos significativo atributo. Ao tomar como princípio a justaposição paradoxal de dois fazeres anacrônicos, a experiência artística com esta técnica incorpora-a em um discurso particular. Absorve o processo de desenvolvimento da gravura como parte essencial da obra de arte; realiza, por assim dizer, a concomitância entre práxis e obra.

Ricardo Resende, em seu artigo *Os Desdobramentos da Gravura Contemporânea*²⁰, apresenta, segundo suas palavras, “uma investigação sobre a fusão da gravura com as novas tecnologias e com a pintura, a fotografia e a escultura na arte contemporânea brasileira”²¹. De acordo este autor, entre os artistas que se propõem a realizar uma contemporização da discussão gráfica, percebe-se uma valorização do “processo artístico” como parte fundamental da obra de arte: “O processo assume uma importância essencial, determinando tanto suas intenções quanto seu sentido”²².

Esta mudança de foco do trabalho para os procedimentos operacionais que participaram de sua execução revela-se no próprio discurso dos artistas e, segundo Resende, está relacionada a uma das maiores conquistas da arte do século XX: a possibilidade de romper as barreiras da própria arte:

“Destituídos por Duchamp daquela ‘aura’ com que os ‘objetos artísticos’ eram costumeiramente identificados, o que passou a interessar o artista – principalmente a partir dos anos 60, depois de Joseph Beuys e com o advento das artes minimal e conceitual, em que a obra não é mais aurática, e passa naquele momento pela sua desmaterialização – não é mais a obra de arte em si, mas sim as possibilidades que ela abre no processo criativo e interativo, a obra passa a ser um processo inacabado, completado posteriormente pelo receptor”²³.

Assim, complementa este autor,

¹⁹ Folder da exposição *Alumínio Digital*. Galeria Artur Fidalgo, dezembro de 2007 a março de 2008. Os grifos são meus.

²⁰ RESENDE, Ricardo, *Os Desdobramentos da Gravura Contemporânea*, in *Gravura – Arte Brasileira do Século XX*, São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

²¹ Idem. p. 226.

²² Idem. p. 230.

²³ Idem. p. 229.

“...na arte contemporânea o artista volta-se para a intenção, para a idéia e para a solução da realização do seu trabalho. Se o produto final é uma gravura, uma tela, uma escultura, uma instalação, pouco importa. O que importa é a expressividade da obra”²⁴.

Analisaremos algumas das experiências em CTP realizadas pela Lithos, buscando identificar de que maneira, ou até que ponto, elas demonstram uma posição que visa explorar processualmente esta técnica.

Artista-correio, o pernambucano Paulo Bruscky, analisando o que seriam os aspectos materiais (ou imateriais) e processuais característicos desta mídia, aponta: “Enviar uma escultura pelo correio não é *Arte Correio*”. Citando os argentinos Horácio Zabala e Eduardo Antonio Vigo, coloca: “quando se envia uma escultura pelo correio, o criador limita-se a utilizar um meio de transporte determinado para transladar uma obra já elaborada. Ao contrário, na nova linguagem artística que estamos analisando o fato de que a obra deve percorrer determinada distância, faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio e este fato condiciona a sua criação (dimensões, franquias, peso, natureza da mensagem, etc.)”²⁵. Da mesma forma, enfim, entendo como trabalhos que problematizam material e processualmente a técnica de CTP, aqueles que levam em consideração suas qualidades particulares e incorporam-nas em seu fazer, pois, lembrando as palavras de Ivins, citadas no primeiro capítulo, “o que faz uma mídia artisticamente importante não é nenhuma qualidade própria desta mídia, mas as qualidades mentais e manuais que seus usuários lhe dirigem”²⁶.

Como vimos, o trabalho de Tunga explora a impessoalidade proporcionada pelo CTP, mantendo-a atrelada à reprodução de um desenho original traçado pelo artista. Após o ato inicial do artista, realizado em um momento a parte, este registro foi levado à oficina, de onde resultou no múltiplo editado. A gravura de Daniel Senise (Fig. 5.35), produzida pouco depois, parece incorporar momentos da produção que não foram ressaltados naquela. A absorção do processo do trabalho como aspecto constituinte da própria obra é colocada por Frigoletto:

“Daniel desenvolve há algum tempo um trabalho de impressões de chão, que é matéria prima do trabalho dele. Ele usa a tela aplicada ao chão, em construções antigas. Retira essas impressões, que ele chama exatamente de “impressão” – e é uma impressão. A partir disso, monta formas nas telas. No trabalho que ele imprimiu em CTP, especificamente, ele

²⁴ Idem. p. 230.

²⁵ BRUSCKY, Paulo, *Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado*, in FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília, (org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 374-379.

²⁶ “...what makes a medium artistically important is not any quality of the medium itself but the qualities of mind and hand that its users bring to it”. IVINS JR., William M., op. cit.

tentou explorar um desenho que foi impresso a partir dos tacos do chão, imprimindo-o em uma tela.

Nós pegamos um pedaço de tecido impresso dentro do processo produtivo do Daniel, escaneamos esse tecido, transformamos aquilo em arquivo digital; com esse arquivo, gravamos uma matriz em CTP e imprimimos no processo litográfico. A mancha negra em volta desse trabalho é uma serigrafia aplicada sobre a impressão do CTP, utilizada para dar exatamente a sensação de irregularidade do movimento do tecido”.

O mesmo é percebido em sua análise da obra de Paulo Vivacqua (Fig. 5.36) para a “Alumínio Digital”:

“Nesta obra, Vivacqua utilizou uma fotografia tirada por ele de um monitor de televisão: uma cena de uma novela das oito da Rede Globo. Com uma câmera digital, ele fotografou um monitor de televisão. Nós transformamos aquela imagem em matriz digital, e imprimimos. Os efeitos que a cor luz produz no monitor de televisão foram mantidos nessa matriz. Este trabalho situa-se, assim, entre a cor pigmento e a cor luz”.

A transposição de uma imagem digital para a impressão litográfica surge de maneira ainda mais direta na obra de Rafael Carneiro (Fig. 5.37). Este artista desenvolve aí um desdobramento de uma série de pinturas em que utiliza imagens de circuito internos de televisão de empresas como referência visual. Nestes trabalhos, expostos recentemente na galeria da FUNARTE, no Palácio Gustavo Capanema, o artista funciona como intermediário no deslocamento da imagem para o suporte – a tela. A possibilidade de operar com a imagem digital, transpondo-a imediatamente para uma matriz gráfica abriu um novo significado para a obra de Carneiro²⁷.

Plasticamente, o CTP permitiu, tanto a Vivacqua quanto a Carneiro, a incorporação de uma série de elementos gráficos próprios do monitor de televisão como aspectos constituintes e expressivos da gravura.

Em Speridião, estes elementos são fornecidos não pela tela de um monitor, mas pela cópia xerográfica de uma imagem. O uso de xérox e de colagens de imagens reproduzidas industrialmente através de offset faz-se presente em suas pinturas-instalações e em seus cadernos. Aqui, as características materiais do xérox, o negrume opaco do toner, o volume sombreado da página do livro original, são mantidos e entendidos como manchas gráficas (Fig. 5.38).

José Damasceno já havia trabalhado com o CTP anteriormente. Sua obra *Elevador* (Fig. 5.39), de 2006 esteve exposta na mostra da Lithos de 2007, em São Paulo. Na *Alumí-*

²⁷ De maneira análoga, observamos, no primeiro capítulo, a revolução conceitual e técnica causada pela possibilidade de gravar imagens diretamente a partir da fotografia, a partir do desenvolvimento dos processos fotomecânicos de reprodução.

nio Digital, este artista opera a partir de uma imagem formada no reflexo do espelho de uma tabacaria de Copacabana. Esta imagem, corriqueira, é fotografada por Joana Traub Csekö, que esteve também no *Elevador*. Com ela é gravada a matriz de CTP. Sobreposições de cores transparentes serigráficas são aplicadas sobre a impressão (Fig. 5.40).

No trabalho de Miguel Rio Branco, artista oriundo da fotografia, a incorporação da impressão gráfica em CTP apresenta-se em função da probabilidade de experimentação de um novo suporte: a seda (Fig. 5.41). Para Antonio Manuel (Fig. 5.42), a retícula estocástica é explorada enquanto textura, justaposta a áreas de cor impressas em serigrafia e à sinuosa incisão no próprio suporte da gravura.

Para Frigoletto, o CTP coloca-se como uma mídia experimental, por isso interessante ao artista de hoje.

“A arte moderna trabalhava a forma e a sua política era a execução dessa forma. O artista moderno se colocava social e culturalmente em seu meio e em relação à sociedade a partir do processo de execução e do domínio da técnica. A arte contemporânea tornou isso secundário e partiu para a problemática do trabalho: ‘Qual é o discurso?’; ‘Qual é a poética?’; ‘Qual é o debate?’, e eu entendo que, por trás disso tudo está também a pergunta: ‘Qual é a política desse trabalho?’”.

O experimentalismo proporcionado por esta técnica é também sublinhado na “Alumínio Digital”. De acordo com o folder da mostra:

“A idéia que serviu de ponto de partida da mostra foi justamente proporcionar aos artistas a possibilidade de experimentarem uma nova técnica: a impressão de trabalhos gráficos a partir de uma matriz gravada por arquivo digital. Foi escolhido um grupo heterogêneo de artistas, pertencentes a diferentes gerações, alguns muito jovens e outros já com longas trajetórias. Cada qual com as suas poéticas e os seus meios habituais de expressão, os artistas selecionados desenvolveram percursos distintos diante das possibilidades inéditas abertas por esta inovação tecnológica. A singularidade dessa exposição reside exatamente nesta diversidade”²⁸.

Segundo Frigoletto, a proposta desta exposição é a de uma experimentação:

“a proposta era a de uma experimentação: levar àqueles artistas a possibilidade de produzir um trabalho em CTP e imprimir-lo em uma prensa litográfica. (...) Exatamente por isso, nós não definimos um formato exato, um padrão qualquer. Nós tampouco implementamos um prazo para os trabalhos. Procuramos, ao contrário, estender até o extremo a possibilidade de experimentar. Isso significou imprimir até o dia da abertura da exposição”²⁹.

²⁸ Folder da exposição *Alumínio Digital*. Galeria Artur Fidalgo, dezembro de 2007 a março de 2008.

Mais do que um processo experimental de impressão que problematiza um anacronismo tecnológico, para Frigoletto o CTP representa uma contemporização da litografia, lançando sobre esta um olhar que, ao mesmo tempo em que a atualiza, critica-a. Diferentemente de Guilherme Rodrigues, que vincula o CTP ao processo de transformação da técnica litográfica, colocando-o no extremo de uma linha que tem sua origem no uso da pedra calcária; Frigoletto procura destacá-lo desta tradição, observando nele um impulso em direção à afirmação de sua autonomia.

“Esse é um processo de experimentação que, a meu ver, contemporiza uma possibilidade de impressão, contemporiza uma técnica que tem a sua raiz na litografia. Ao mesmo tempo, acredito que este processo exerce um impacto sobre a litografia clássica. E como todo impacto, trata-se de uma força que em alguns momentos chega a ser contrária”.

A posição da Galeria em relação a esta técnica vem corroborar esse aspecto:

“Um extraordinário movimento de inovação tecnológica impulsiona as artes gráficas, ao viabilizar a atualização técnica dos processos de impressão. Num momento em que múltiplas possibilidades técnicas já foram rigorosas e exaustivamente pesquisadas e testadas por várias gerações – e no qual um limite de invenção, ao menos provisório, parecia ter sido atingido – eis que a experimentação de novas ferramentas tecnológicas gera oportunidades originais de criação, no âmbito da relação ancestral de artistas e impressores”³⁰.

Para nós, ao desenrolar desta investigação, a adaptação do CTP como recurso no processo artístico afina-se àquelas ocasiões anteriores em que os artistas foram buscar nas técnicas de reprodução de imagens voltadas para uma utilização funcional, eventualmente nova, a possibilidade de utilizá-las como forma de expressão artística. De maneira sistemática, novas características processuais destas mídias, que, originalmente, buscavam otimizar a reprodutibilidade funcional, representam a possibilidade de atuação mais direta por parte daqueles que as tomam como forma de expressão. O mesmo pode ser observado na utilização da técnica de água-forte para a gravação de linhas na chapa de metal, que possibilitou ao artista a impressão de seu gesto subjetivo, uma vez que tornava supérfluo o domínio do buril. Ainda na rápida aceitação da litografia, durante o século XIX, na Europa, podemos notar o mesmo movimento: aquela técnica possibilitava a transferência quase imediata de uma linguagem do desenho, comum entre gravadores, pintores e escultores, para a pedra litográfica; a litografia, também, apresenta uma enorme quantidade de recur-

²⁹ Em entrevista em anexo, Iuri Frigoletto relata o processo de aproximação com os artistas e analisa as obras realizadas, colocando um pouco da história de cada um destes trabalhos.

³⁰ Folder da exposição *Alumínio Digital*. Galeria Artur Fidalgo, dezembro de 2007 a março de 2008.

sof gráficos, que irão se aproximar não só da linguagem do desenho, como também da linguagem pictórica; além disso, enfim, na pedra litográfica, o artista pode agir livremente, tendo ao seu lado, um profissional que será responsável por toda a parte técnica do processo de obtenção da matriz.

Além do fato destas técnicas liberarem o artista do domínio técnico demandado pelos procedimentos tradicionais; a exibição dos elementos materiais – ou imateriais – como aspectos expressivos do trabalho e a associação entre práxis e obra atuam, nesses processos, como uma constante.



5.1



5.2

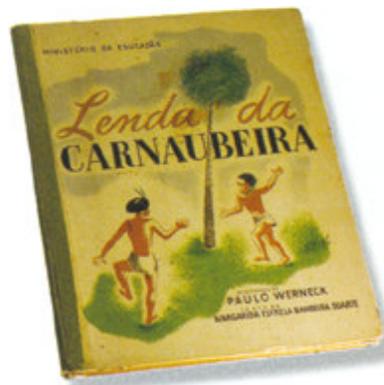
5.1 e 5.2
Álbum de Aves Amazônicas
 Litografia
 Ernst Lohse e Emilio Goeldi, entre 1900 e 1906.
 Arquivo Lithos Edições de Arte.

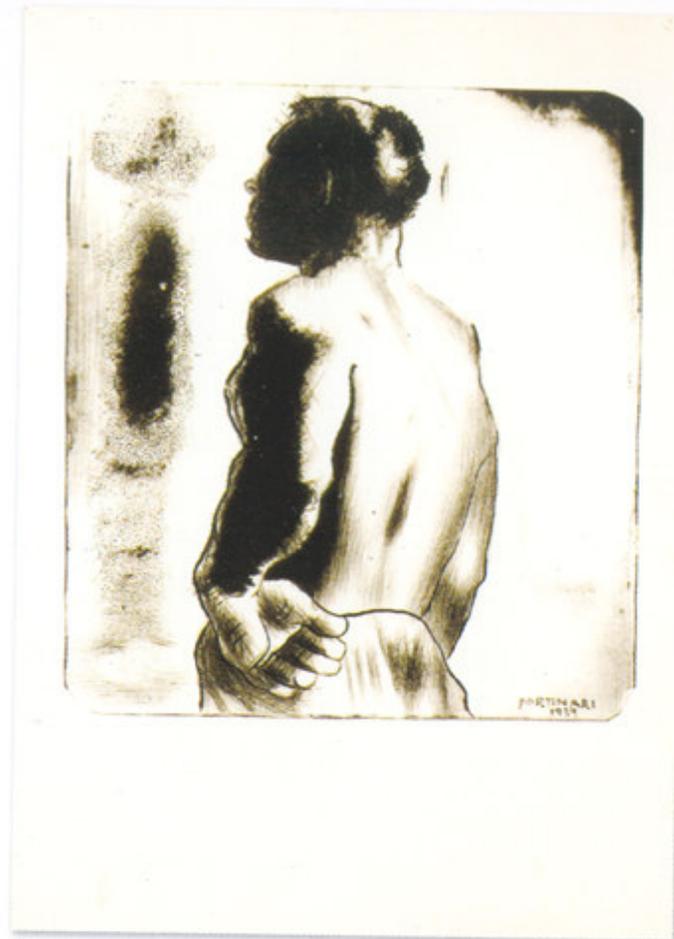
5.3
Lenda da Carnaubeira
 Margarida Estrela Bandeira Duarte
 ilustrações de Paulo Werneck
 Impresso em litografia, 1936.
 Arquivo Lithos Edições de Arte.

5.4
Guia de Ouro Preto
 Manuel Bandeira, ilustrações de Luis Jardim
 Impresso em litografia, 1938.
 Arquivo Lithos Edições de Arte.

5.3

5.4





5.5

5.5
Cândido Portinari
Litografia, 1939.
Arquivo da Lithos Edições de Arte.



5.6



5.7

5.6 e 5.7

Pintura Brasileira III

Impresso em off-set, década de 1950.

5.8

"Pintura Brasileira III"

Reprodução em off-set de obra de Djanira, década de 1950

5.9

"Pintura Brasileira III"

Reprodução em off-set de obra de Di Cavalcanti, década de 1950.

Arquivo Lithos Edições de Arte

5.8



5.9



5.10

Cardápio para o Jockey Club Brasileiro
 com reprodução em off-set de
 obra de Debret.
 1952.

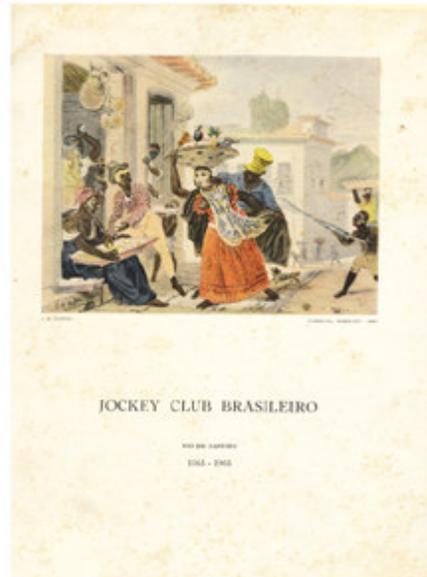
5.11

Filme com "silhueta" traçada.
 A partir deste registro o cromista
 litógrafo programava as áreas
 de cor a serem gravadas.

5.12

Prova de impressão da matriz azul.

Arquivo da Lithos Edições de Arte.



5.10



5.11

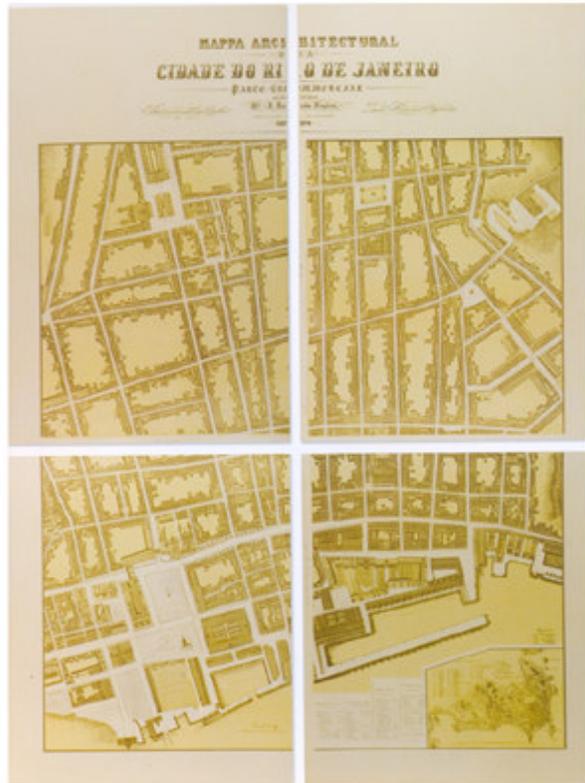


5.12



5.13

5.13
 Reprodução da obra
A Primeira Missa,
 de Portinari.
 Impresso em off-set.
 Década de 1960.
 Arquivo da Lithos Edições de Arte.



5.14

5.14
Mapa Architectural
da Cidade do Rio de Janeiro
 João da Rocha Fragoso
 Impresso em litografia em 1874
 Reimpresso em 1971.
 Arquivo da Lithos Edições de Arte



5.15

5.15
Lan
Impresso em
serigrafia e litografia
na Lithos.

5.16
Matrizes de alumínio para litografia.
Chapas de cor preparadas por
Gláucia Altamnn
para reprodução de obra de Lan.

Arquivo Lithos Edições de Arte.

5.16



5.17

Rosa Várias e Bule Azul

Scliar

Vinil e colagem encerrados sobre tela.
1986.

5.17



5.18

*Rosas Várias e Bule Azul*Serigrafia em 16 cores impressa na Lithos.
1986.

5.18



5.19

Lampião e Pera

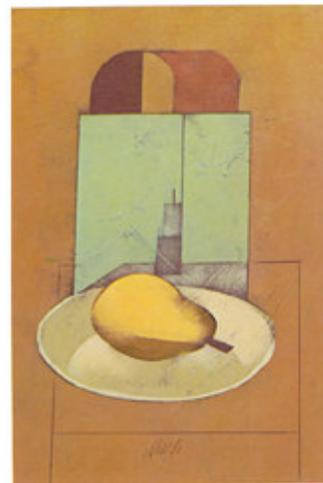
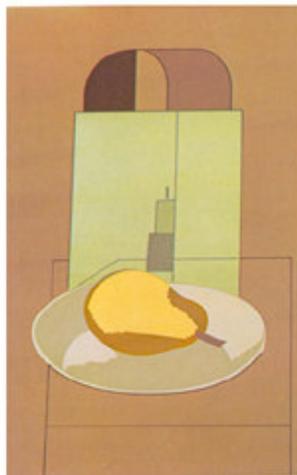
Scliar

Vinil e colagem encerrados sobre tela.
1986.

5.20

*Lampião e Pera*Serigrafia em 8 cores impressa na Lithos.
1986.Imagens retiradas do catálogo da exposição
Carlos Scliar - Pinturas/litografias/Serigrafias

5.19



5.22



5.23



5.21



5.21
Garrincha
 Rubens Gerchman
 Serigrafia para a série "Futebol"
 impressa na Lithos,
 1998.

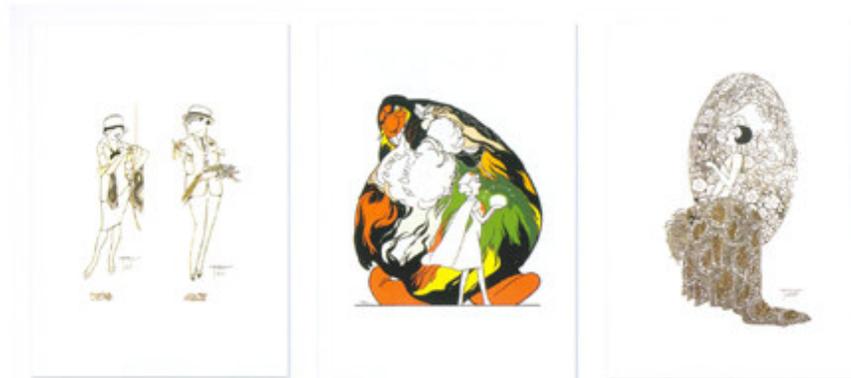
5.22
Cahiers d'Artiste
 Rubens Gerchman
 Álbum litográfico
 impresso na Lithos,
 2000.

5.23
 Sem Título
 Rubens Gerchman
 Serigrafia
 impressa na Lithos,
 1999.

Imagens do arquivo da Lithos Edições de Arte.



5.24



5.25

5.24

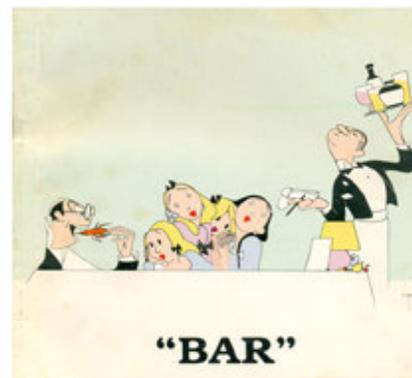
Prensa Marinoni.

5.25

Homenagem a J. Carlos
Serigrafias impressas pela Lithos.
1984.

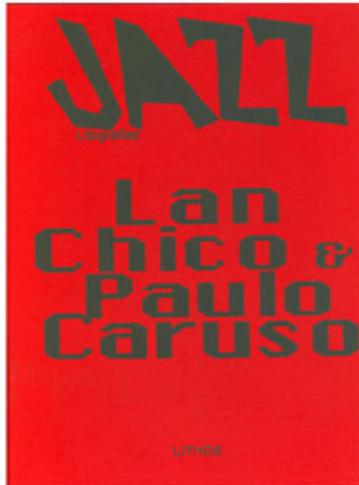
5.26

Bar
Catálogo da exposição
de serigrafias de desenhistas de imprensa.



Imagens do arquivo da Lithos Edições de Arte.

5.26



5.27



5.28

5.27

Capa do livro *Jazz* publicado em litografia pela Lithos. 1997.

5.28, 5.29 e 5.30

Trabalhos de Lan, Chico e Paulo Caruso.

Imagens do arquivo da Lithos Edições de Arte

5.29

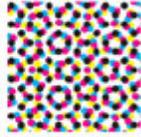


5.30



5.31

Roseia ampliada. Formada a partir da sobreposição de ciano, magenta, amarelo e preto.



Fragmento de impressão em retícula estocástica.

Fragmento de impressão em litografia.



5.32

A chapa de CTP pré-sensibilizada é inserida na máquina de gravação. No Bureau Carioca, utiliza-se a gravação "térmica".



A chapa é levada ao revelador. Todas as áreas em branco são removidas, restando apenas as serão impressas.



Depois de revelada, é esmaltada, processo opcional que permite tiragens ainda maiores. Devido à alta temperatura, a chapa sofre uma mudança de coloração.



Em seguida, a chapa é engomada. A finalidade desse processo, assemelha-se àquela da litografia clássica. As áreas em branco são tratadas para tornarem-se hidrófilas. É utilizada uma solução a base de goma arábica.

5.32



5.33



5.33
Tunga
Chapa de CTP e
impressão na prensa Marinoni.



5.34

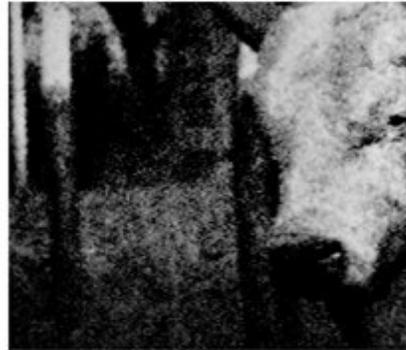
5.34
Folder da exposição
Aluminio Digital

5.35
Daniel Senise
CTP,
2006.



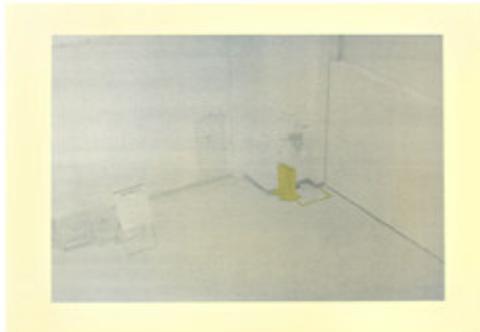
5.35

5.36



5.36
Paulo Vivacqua
CTP,
2007.

5.37



5.37
Rafael Carneiro
CTP,
2007

5.38



5.38
Gustavo Speridião
CTP,
2007



5.39

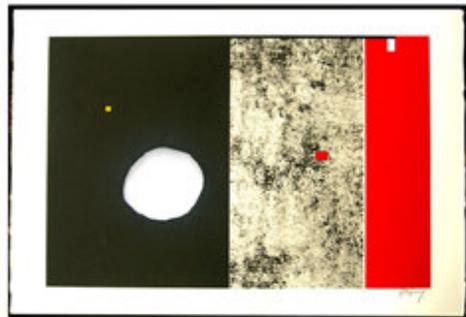


5.40

5.41



5.42



5.39
Elevador
José Damasceno
CTP,
2006.

5.40
José Damasceno
CTP,
2007.

5.41
Miguel Rio Branco
CTP,
2007.

5.42
Antonio Manuel
CTP,
2007.

Imagens do arquivo da Lithos Edições de Arte.