

“Todos nós nos localizamos em vocabulários culturais e sem eles não conseguimos produzir enunciações enquanto sujeitos culturais. Todos nós nos originamos e falamos a partir de ‘algum lugar’”¹.

1

Introdução

1.1

A cultura visual como um campo de estudo

Neste trabalho é analisada uma pluralidade de manifestações visuais: cartazes de rua, cartazes de lambe-lambe, pixações², grafites, imagens estampadas em estencil, outdoors, impressos volantes, banners, engenhos publicitários, propagandas políticas, folhetos avulsos – objetos que circulam pela cidade e se inserem em um universo dos impressos. Articuladas, interpretadas, contrapostas, estas imagens são aquilo que fundamenta a discussão que estamos propondo.

Ao observar a rua como o local de ocorrência de eventos visuais significativos, esta pesquisa se insere no campo de natureza interdisciplinar dos estudos sobre *cultura visual*. Para Nicholas Mirzoeff, em *An introduction to visual culture*³, a visualidade assume cada vez mais uma posição de centralidade na vida cotidiana. Segundo este autor, atualmente a experiência humana vem se tornando mais visual e visualizada que nunca, evidenciando – das imagens produzidas pela medicina do interior do organismo às fotografias via satélite, passando pela visualização da economia à interface digital que faz popularizar os computadores pessoais – a crescente tendência de “visualizar coisas que não são elas mesmas visíveis”⁴. Consequentemente, somos exigidos a nos tornar mais acostumados a lidar com uma imensa quantidade de estímulos visuais:

“Considere um motorista numa típica auto-estrada americana. O avanço do carro depende de uma série de julgamentos visuais realizados pelo motorista levando em consideração a velocidade dos outros veículos e todas as manobras necessárias para se completar a viagem. Ao mesmo tempo ele ou ela é bombardeado por outras informações: sinais de trânsito, placas de sinalização, avisos de curvas, aparatos publicitários, postos de gasolina, placas de vendas, a hora e a temperatura local, e assim por diante. Ainda assim, muitas pessoas consideram o processo tão rotineiro que ouvem música para não se entediar”⁵.

¹ HALL, Stuart, *A Questão Multicultural in* HALL, Stuart, *Da Diáspora – Identidade e Mediações Culturais*, SOVIK, Liv (organizadora), Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

² Conforme desenvolvermos à frente, optamos por utilizar a grafia “pixação” sempre que nos referimos diretamente a essa manifestação visual, pois, embora ortograficamente incorreta, ela remete à maneira como seus próprios praticantes se referem a ela. A grafia “pichação” será utilizada apenas nos momentos em que reproduzimos citações alheias.

³ MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 2000.

⁴ MIRZOEFF, op. cit., p. 5.

⁵ MIRZOEFF, op. cit. p. 5.

No entanto, ainda segundo Mirzoeff, a habilidade de absorver e interpretar estímulos visuais não deve ser compreendida como um atributo humano natural, mas como algo que aprendemos há relativamente pouco tempo. Elemento fundamental da sociedade industrial, essa capacidade torna-se ainda mais importante na era da informação, não apenas porque passa a fazer cada vez mais parte do dia a dia das pessoas, mas porque,

“a cultura fragmentada e desmembrada que nós chamamos pós-moderna é melhor imaginada e entendida visualmente, da mesma forma que o século dezenove é classicamente representado através da imprensa e da novela⁶”.

Assim, vivemos atualmente num mundo não apenas saturado de imagens, no qual as relações políticas, econômicas e sociais encontram-se mais e mais representadas por (ou, para alguns, *reduzidas*, a) imagens, mas num mundo para o qual as questões a respeito da imagem e da visibilidade tornam-se chave para sua compreensão. Conceber a preponderância da visualidade para nosso dia-a-dia não significa dizer que nós necessariamente estejamos sabendo lidar com aquilo que estamos vendo:

“Essa extraordinária proliferação de imagens não cria uma única imagem singular que se oferece à contemplação intelectual. A cultura visual, nesse sentido, é a crise da informação e a sobrecarga visual experimentadas hoje diariamente”⁷

“A distância entre a riqueza da experiência visual na cultura pós-moderna e a habilidade para analisar essa informação marca a oportunidade e a necessidade da cultura visual como um campo de estudo. Enquanto as diferentes mídias visuais estiveram sendo estudadas independentemente, há agora a necessidade de interpretar a globalização pós-moderna do visual como um fenômeno da vida cotidiana”⁸

Pelo fato de se manifestar constantemente na vida contemporânea, a cultura visual como um campo de estudo engloba como parte de seu objeto de conhecimento toda uma gama de manifestações e eventos que extrapolam os dispositivos visuais formais e estruturados com os quais a história da arte lidou. “Grande parte da nossa experiência visual se dá fora destes momentos formalmente estruturados do olhar”:

⁶ “The disjunctured and fragmented culture that we call postmodernism is best imagined and understood visually, just as the nineteenth century was classically represented in the newspaper and the novel”. MIRZOEFF, op. cit. p. 3.

⁷ “The extraordinary proliferation of images cannot cohere into one single picture for the contemplation of the intellectual. Visual culture in this sense is the crisis of information and visual overload in everyday life”, MIRZOEFF, op. cit. p. 8.

⁸ “The gap between the wealth of visual experience in postmodern culture and the ability to analyze that information marks both the opportunity and the need for visual culture as a field of study. While the different visual media have usually been studied independently, there is now a need to interpret the postmodern globalization of the visual as everyday life”, MIRZOEFF, op. cit. p. 3.

“Uma pintura pode ser observada na capa de um livro ou num anúncio, enquanto a televisão é consumida como parte da vida doméstica mais do que como uma atividade solitária do espectador, e filmes podem tanto ser assistidos no vídeo, como em um avião, na televisão a cabo como no cinema tradicional”⁹.

Esta pesquisa procurou levar adiante algumas indagações residuais da dissertação de mestrado que desenvolvi no programa de pós-graduação em história social da cultura, na PUC-Rio, onde discuti aquilo que chamei de “transição de usos das técnicas de reprodução de imagens”. Ela partiu da busca por localizar, em meio ao ambiente urbano, manifestações gráficas que evidenciassem o uso de meios de reprodução de imagens “de baixa sofisticação tecnológica”, ou “artesanais”, e teve inicialmente como título a expressão “a gravura na rua”. Tendo me graduado no curso de Gravura da Escola de Belas Artes da UFRJ, o que me interessou abordar, no momento em que iniciei este trabalho, foram outras “utilizações” encarnadas por procedimentos que, em um ateliê como aquele em que havia me formado e outros em que havia estado, eram encarados como “formas de expressão artística”.

A identificação de uma série de objetos – cartazes, pôsteres, filipetas, banners, caixas de pizza, tags, camisas, etc. – que, encontrados trivialmente na rua, pudessem remeter, devido ao modo como haviam sido produzidos, àqueles procedimentos tradicionais de multiplicação de imagens chamados de “gravura”, me parecia uma estratégia interessante para, em primeiro lugar, questionar certas noções que, especialmente dentro de um nicho especializado demonstravam estar bastante arraigadas, e, em segundo, sugerir uma alternativa de inserção cultural desta prática nos dias de hoje. A percepção da recorrência de certas ideias acerca da prática da gravura marca o impulso primeiro desse trabalho. Discutiremos agora alguns aspectos destas ideias como forma de apresentar o problema inicial dessa pesquisa.

1.2

A gravura na rua

A afirmação da gravura como “uma forma de expressão artística autônoma” fundamenta a base de *uma noção moderna de gravura* que, no Brasil, começa a se anunciar na virada para o século XX. Como procuraremos demonstrar, a afirmação da prática de uma gravura de arte brasileira foi acompanhada da elaboração de um discurso próprio, evidenciado nos depoimentos dos artistas e críticos envolvidos naquele contexto cultural, nas reportagens e textos de exposição de época e consagrado na historiografia que se fez sobre este período. Na realidade, grande parte da biografia que aborda obras e artistas brasileiros que trabalharam com gravura, os catálogos de exposições e matérias de jornais que ainda hoje tratam do tema estão repletos de ideias que começaram a ser articuladas naquele momento.

⁹ “A painting may be noticed on a book jacket or in na advert, while television is consumed as a part of domestic life rather as the sole activity of the viewer, and films are as likely to be seen on video, in an aeroplane or on cable as in a traditional cinema”, MIRZOEFF, op. cit. p. 7.

1.2.1

O discurso da gravura de arte

Entre dezembro de 1957 e fevereiro de 1958, Ferreira Gullar organiza a série de entrevistas que ficou conhecida como *Debate Sobre Gravura*, publicada no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, num momento em que a gravura moderna brasileira era representada internacionalmente e reconhecida como “a melhor coisa que se faz atualmente no Brasil”, conforme as palavras daquele entrevistador. Uma série de artistas, entre os quais Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, são indagados sobre as causas do “surto” que a gravura experimentava naquele momento. De acordo com Lívio Abramo,

“Os fatores que, na minha opinião, determinaram, grosso modo, o atual surto da gravura brasileira contemporânea poderiam de certa forma ser encontrados nas seguintes condições: relativo isolamento – por paradoxal que isso pareça – em que viveu nossa primeira geração de gravadores modernos; falta de uma tradição gráfica artística; necessidade de autodidatismo; formação de uma atitude especial psicológica em relação à gravura e dedicação total a ela dos artistas que a elegeram como seu fundamental meio de expressão artística. E por último – sem nenhuma modéstia – devido também ao fato de que os primeiros gravadores modernos do Brasil encararam sua tarefa a sério, com humildade, fé sincera na gravura, vontade constante de superar-se a si mesmos palmilhando o duro e ingrato – naqueles tempos – caminho da arte, olhando para o futuro sem pressa nem afobamento, sem preocupar-se com vantagens imediatas, antes, muitas vezes evitando-as como o pior dos inimigos... Dessa maneira (longos anos trabalharam esquecidos e incompreendidos os primeiros) conseguiram eles imprimir à nossa incipiente gravura as primeiras e já bem defendidas características de uma arte autônoma. E principalmente por terem sido somente gravadores”¹⁰.

O *isolamento* que uma *primeira geração* de *artistas-gravadores* vivenciou nos primeiros momentos de sua atividade *autoral* em meio a um *contexto cultural incipiente*, no qual não havia uma *tradição* de *gravura artística*, são algumas das noções implícitas no depoimento de Lívio Abramo, que ecoam nos de seus colegas entrevistados e que compõem o que procuramos identificar como um discurso sobre a gravura de arte no Brasil. Fundamentado pelas ideias modernistas, este discurso procurou, em primeiro lugar, sublinhar que com o século XX uma “nova postura” em relação àquela prática começou se colocar. Como diria Goeldi no referido Debate,

“Os gravadores modernos, rompendo com o processo clássico de gravar (...) abriram um campo fecundo para a criação.”¹¹

¹⁰ ABRAMO, Lívio, *in Debate sobre gravura*. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 19/01/1958. Entre dezembro de 1957 e fevereiro de 1958, Ferreira Gullar organizou no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil um debate sobre gravura que envolveu diversos nomes importantes da gravura artística brasileira.

¹¹ GOELDI, Oswaldo *in Debate sobre gravura*, Complemento Dominical do Jornal do Brasil, 1/12/1957.

De acordo com esse discurso, com a nova postura que ele representava, os meios artesanais de reprodução de imagens que estiveram primordialmente relacionados a um uso “meramente informativo” ou “documental” passavam a ser arrastados a uma nova utilização. Encarando cada técnica artesanal de impressão – xilografia, litografia e gravura em metal – em sua especificidade, explicitando a materialidade destes fazeres no processo de expressão autoral, procurava-se “libertar” a gravura de sua utilização original como “simples meio de reprodução de imagens”. Aqueles fazeres eram, assim, “elevados” a “formas de expressão artística”.

É igualmente a partir da virada para o século XX que se observa um desenvolvimento acelerado do meio gráfico industrial brasileiro, processo que um autor como Nelson Werneck Sodré, na obra *História da Imprensa no Brasil*, descreve como marcado pela gradativa substituição das técnicas artesanais de reprodução pelos meios fotomecânicos¹². Em seu livro, *História da Fotorreportagem no Brasil*, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade aponta que os meios fotomecânicos de gravação de imagens, difundidos na Europa e nos Estados Unidos desde as duas últimas décadas do século XIX, no Brasil, apenas com a virada para o século XX passam a ser gradualmente implantados¹³. É notável a partir de então a modernização de nosso meio industrial gráfico, processo em que se verificam: a organização de grandes empresas; o surgimento no mercado de profissionais especializados na programação visual e coordenação das etapas de pré-impressão (e, posteriormente, a criação das primeiras escolas voltadas para a formação desses profissionais); e reformas na programação visual de revistas e periódicos.

O paralelismo que, por aqui, pode ser particularmente observado entre a prática e o discurso da gravura “de arte” e o processo de automatização de nossa indústria gráfica, levou muitas vezes, à percepção de *uma relação causal* entre estes dois processos, como se a difusão dos meios automáticos de gravação e impressão, destituindo os processos artesanais daquelas funções às quais até então teriam estado atreladas, tivesse “liberado” a gravura para um uso artístico.

“Não se fazia mais litografia nos anos 50, ela havia entrado num período de decadência total. Na década de 40, a litografia era o que estampava as revistas *O Malho*, *A Semana*. Era o off-set da época. Era usada, não como trabalho artístico, mas na imprensa. Daí, comprei uma prensa e a instalei na rua Taylor, na Lapa, buscando ressuscitar a lito no sentido artístico. Eu me lembrava de Munch, o pintor norueguês que fazia litografia nos anos 10 como expressão de arte”¹⁴.

A concepção de que uma “primeira geração de artistas pioneiros” rompeu com uma tradição gráfica que durante todo o século anterior havia orientado os

¹² WERNECK SODRÉ, Nelson, *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

¹³ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da Fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

¹⁴ LINS, Darel Valença, depoimento para “Gravura Brasileira Hoje – depoimentos” Volume II. Oficina de Gravura Sesc. Coordenação: Heloisa Pires Ferreira. Responsável pela gênese do projeto e entrevistas: Adamastor Câmara. Reorientação do projeto inicial e sua concretização: Maria Luisa Luz Távora. Rio de Janeiro, Oficina Sesc Tijuca, 1996. p. 34-35.

meios de reprodução de imagens a finalidades meramente utilitárias e de que a estes artistas pioneiros seguiu-se toda uma genealogia são outras noções recorrentes naquele discurso. Uma obra que reverbera e talvez tenha colaborado para a consolidação destas colocações é o livro de José Roberto Teixeira Leite, *A Gravura Brasileira Contemporânea*, publicado em 1965¹⁵. Nele, o autor enfoca a história da gravura de arte brasileira, subdividindo-a em três estágios: o primeiro, a *fase heróica*, compreende os anos entre 1908 a 1945; seguido pelo momento de *afirmação*, de 1945 a 1955; e pelo (então atual) *fastígio*, entre 1955 e 1965. A periodização traçada pelo autor, que marca a virada para o século XX como uma nova fase para a gravura no contexto das artes plásticas brasileiras, e estabelece as bases para se pensar em uma linha cronológica que liga os diversos artistas que atuaram nesse campo, fizeram do livro um clássico.

O relato de Teixeira Leite corrobora a noção de que uma postura auto-proclamadamente “autoral” diante das técnicas de gravura começa a se anunciar no contexto cultural brasileiro somente a partir do começo do século XX, com a atuação daqueles que foram consagrados como nossos pioneiros “artistas-gravadores”.

“O pioneiro da gravura em metal no Brasil, o primeiro também a encará-la não já, como até então, em suas implicações puramente utilitárias, mero processo multiplicador de originais alheios, e sim como técnica expressiva, foi Carlos Oswald, nascido em 1882, em Florença”¹⁶.

Ao estruturar sua análise em períodos, Teixeira Leite colabora também para a constituição da ideia de uma “genealogia”, através da qual a noção de uma gravura “artística”, “autoral”, “autônoma” é levada adiante.

A partir de uma leitura disposta a apontar aspectos específicos que justificassem sua própria postura, uma periodização e uma narrativa são tecidas, manifestações são destacadas, ou parcialmente destacadas, e outras são diminuídas segundo os critérios que importavam à leitura que estava sendo feita. Com efeito, toda a produção gráfica brasileira anterior ao século XX tem seu significado cultural esvaziado.

Para Teixeira Leite, a insipiência do contexto cultural e artístico brasileiro do século XIX não favoreceu o surgimento de manifestações gráficas de grande interesse, ao contrário do que teria ocorrido em outros países da América Latina¹⁷. Os profissionais gráficos que estiveram em atuação no Brasil durante o século XIX são descritos como “mais artesãos que artistas, cultores da gravura de reprodução, não da gravura de arte”.

Esse desinteresse pela produção gráfica oitocentista brasileira não consta apenas no influente livro de Teixeira Leite, mas em diversos outros autores e é manifestado também na fala de muitos artistas que vieram trabalhar especificamente com gravura. De fato, diversos termos foram cunhados e

¹⁵ LEITE, José Roberto Teixeira, *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura S.A., 1965.

¹⁶ LEITE, José Roberto Teixeira, op. cit.

¹⁷ “Inútil, por conseguinte procurar, no Brasil-colônia, algum equivalente do paraguaio Yapari, por exemplo, ou esperar, durante o século XIX, o surgimento de algum Posada nativo: o meio cultural era ainda por demais acanhado para os produzir”. LEITE, José Roberto Teixeira, op. cit. p. 1.

utilizados para classificar aquelas manifestações e distingui-las da nova postura, “artística”, “autoral”, “expressiva”.

“A gravura artística no Brasil surgiu autêntica, sem passado de exteriorização acadêmica, acompanhando as transformações radicais do início deste século, em que a vida tornou-se mais vertiginosa, menos conservadora, mais ativa. Até esse período da nossa história, a gravura era considerada entre nós como um veículo a serviço do comércio e da reprodução”¹⁸.

“Da litografia de arte praticada no século XIX no Brasil, não se tem muita notícia. É importante esclarecer que as inúmeras estampas soltas, vistas panorâmicas, retratos e cartazes realizados não se enquadram na categoria artística, uma vez que sua criação e execução – geralmente sob encomenda – tinham fins exclusivamente comerciais. Deve-se, porém, ressaltar que muitas destas obras não são de maneira alguma desprovidas de sentido estético, ultrapassando os limites do decorativo e se inserindo no espaço artístico. O fator tempo determina uma mudança de enfoque dado a essas peças ditas ‘comerciais’. Um trabalho realizado no século XIX com um sentido comercial, como um retrato, em nossos dias assume valor artístico. Na verdade esta questão é polêmica e permite várias interpretações”¹⁹.

Para Orlando da Costa Ferreira, autor de *Imagem e Letra*, outro livro clássico na bibliografia em questão, “a gravura é a arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num *condutor de imagem*, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes”²⁰. Segundo esse autor, diversas modalidades de classificação foram e são utilizadas para distinguir o valor de produtos e atividades gráficas. Uma dessas discriminaria a “gravura industrial”, ou “comercial”, da chamada “gravura artística”. Enquanto a “gravura comercial” consistiria “nas pequenas pranchas destinadas principalmente a anúncios e ornatos das mais variadas espécies de pequenos ou mesmo grandes formatos”²¹, a “gravura artística” seria aquela realizada autonomamente. Paralelamente, uma categoria de “gravura original” se diferenciaria de três outras: a “reprodução de gravuras”, ou seja, os procedimentos de multiplicação mecânica de matrizes gravadas, como a estereotipia e a eletrotipia; a “gravura de interpretação”, aquela realizada por um artesão a partir de um desenho original traçado especialmente para aquele fim, mas por outra pessoa; e a “gravura de reprodução”, aquela que copia uma outra gravura, desenho, pintura, ou fotografia. Quanto à última, “seus realizadores”, de acordo com Ferreira “eram, na maior parte apenas artesãos, embora muitas vezes esplêndidos artesãos” (grifo meu)²². A recorrência destas expressões revela uma

¹⁸ BOTELHO, Adir, depoimento para “Gravura Brasileira Hoje – depoimentos” Volume II. Oficina de Gravura Sesc. Coordenação: Heloisa Pires Ferreira. Responsável pela gênese do projeto e entrevistas: Adamastor Câmara. Reorientação do projeto inicial e sua concretização: Maria Luisa Luz Távora. Rio de Janeiro, Oficina Sesc Tijuca, 1996.

¹⁹ Catálogo da exposição “Litografia – 200 anos”, em cartaz na Galeria SESC Copacabana, em 1998, constituído pelos relatos de Adir Botelho e Antônio Grosso.

²⁰ FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra: Introdução à Bibliologia Brasileira: A Imagem Gravada*. São Paulo. 2. ed.: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 29.

²¹ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit. p. 30.

²² FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit. p. 31.

preocupação em se distinguir diferentes produtos e atividades gráficas quanto ao grau de artisticidade.

A pouca importância dada à atividade gráfica oitocentista brasileira, manifestada por diversos autores, se explica na dificuldade em se encontrar nomes e manifestações que expressassem os valores que aqueles autores estavam procurando ressaltar. Preocupados em enfatizar o uso da gravura como expressão artística, ou seja, como produto da atividade criativa de um autor ocupado na expressão de sua individualidade, e em buscar na história nomes e manifestações que fundamentassem essa postura, esses se frustravam ao perceber que, durante todo um século, nas gráficas, ateliês e oficinas abertas por aqui – no Rio de Janeiro contam-se mais de duzentos estabelecimentos litográficos em atividade na segunda metade do século XIX – a litografia, a gravura em metal e a xilografia não tiveram um uso mais do que “comercial”, “funcional”, “aplicado”, sendo, quando muito, levadas apenas a “reproduzir” obras de artes de outros autores. Como analisa, Rubem Grilo,

“Há uma terminologia acerca da *gravura de reprodução*, pertencente a uma iconografia documental e de comunicação, e a *gravura original*, como obra de inscrição autônoma e de finalidade estética.

Esses termos, ao mesmo tempo em que definem conceitos e facilitam a compreensão devido a sua aplicação genérica, obscurecem pontos menos relevantes, criando separações arbitrárias e classificatórias em detrimento de nuances que, de um determinado ponto de vista, não deixam de ser importantes. Toda a produção em gravura anterior ao século XX é entendida como *gravura de reprodução*”²³

O estudo de Teixeira Leite é retomado por Maria Luisa Luz Tavora, em sua tese de doutorado, *A Gravura Artística Brasileira Contemporânea Posta em Questão: Anos 50 e 60*, que estuda o processo de “ativação” da gravura de arte em nosso país, concentrando-se nas décadas referidas. A autora expande o campo de discussão traçado por aquele autor ao analisar as diversas instâncias do campo de produção que envolveram a consolidação da gravura como linguagem artística: os núcleos de ensino criados a partir da década de 50; o enfoque da crítica de arte sobre a gravura; o reflexo desta produção no campo editorial e na imprensa; o papel dos museus e as instituições culturais na divulgação desta, bem como sua receptividade no mercado de arte. “Tal processo de ativação”, coloca Tavora, “não se reduziu às obras, mas estendeu-se a todo um campo criado, para o qual concorreram diferentes agentes de produção desta obra”²⁴.

Como comenta Tavora em relação à obra de Teixeira Leite,

“quando o autor nomeia de *Fase Heróica* o período de 1908-1945, adianta ao leitor que o processo de implantação e aceitação da gravura artística constituiu processo penoso, verdadeira batalha travada por heróis, idealistas, desejosos de

²³ GRILO, Rubem, *A Presença da Gravura*, p. 16, in *Mostra Rio Gravura*, catálogo geral da exposição. Rio de Janeiro: 1999.

²⁴ TAVORA, Maria Luisa Luz, *A Gravura Artística Brasileira Contemporânea Posta em Questão: Anos 50/60*, tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do IFCS/UFRJ. Rio de Janeiro, 1999, p. 248.

divulgar um conceito moderno de gravura: meio expressivo a ser integrado às pesquisas estéticas dos artistas brasileiros²⁵.

Segundo esta autora, as dificuldades materiais, culturais e simbólicas com que realmente se depararam os artistas que durante o século XX trabalharam com gravura no Brasil acabam sofrendo uma reversão de sentido, adquirindo um valor positivo, baseado no orgulho do domínio artesanal de seus meios.

“A xilogravura tem uma técnica a ser aprendida/ensinada e a gravura em metal tem toda uma cozinha a ser desenvolvida. Creio que o gravador deve ter orgulho de sua técnica e de sua cozinha. Quanto maior o domínio de seu material, melhor o gravador se expressará”²⁶

Soma-se a esses fatores a própria desvalorização histórica do meio expressivo do gravador – situado sempre e sistematicamente em prejuízo em relação à pintura. Estes aspectos, aponta a autora, colaboram para moldar um “espírito romântico” nas primeiras gerações – processo que, com a continuidade do trabalho de desbravamento simbólico e material para a afirmação da gravura como local de discussão de questões artísticas, levado adiante pelas seguintes gerações²⁷, colaborou para a consolidação de um “mito” da gravura. Em suas palavras,

“Fica-se com a impressão de que a gravura traçou um caminho paralelo, configurou uma atividade que se deu em outras bases. (...) Criou-se um discurso que sustentava a existência de um verdadeiro *movimento da gravura*, em nosso país. Em seu conjunto as declarações e os textos críticos estabeleceram no referencial técnico, a identidade deste *movimento*”²⁸.

Como enfim denuncia Tavora, este mito, embalado por um discurso escastelador, fundamentado na valorização técnica, contribuiu para o *isolamento* desta prática.

²⁵ TAVORA, Maria Luisa Luz, p. 261.

²⁶ José Altino depoimento para “Gravura Brasileira Hoje – depoimentos” Volume II. Oficina de Gravura Sesc. Coordenação: Heloisa Pires Ferreira. Responsável pela gênese do projeto e entrevistas: Adamastor Câmara. Reorientação do projeto inicial e sua concretização: Maria Luisa Luz Távora. Rio de Janeiro, Oficina Sesc Tijuca, 1996. p. 67.

²⁷ “A disponibilidade experimental que acompanhou a ativação da gravura artística, em especial no ateliê do MAM-Rio, fundamentou uma postura de ênfase nos procedimentos técnicos na análise das obras, tanto por parte de alguns gravadores, quanto pela crítica que os acompanhou. Tal postura se afirmou em detrimento da percepção das propostas estéticas, ou do questionamento do conceito da obra, revelada pela produção dos gravadores, findando por isolá-la do campo geral das artes plásticas brasileiras”. TAVORA, Maria Luisa Luz, op. cit. p. 249-250.

²⁸ TAVORA, Maria Luisa Luz, op. cit. p. 4.

“A gravura tem todas as qualidades *para ser uma arte* popularizada, seu parentesco com a arte gráfica, que convive conosco permanentemente, o jornal, o livro, a bula de remédio, o cartaz, a embalagem, etc. Sua múltipla reprodução, que conduz à diminuição de seu preço, lhe dá a capacidade de decorar ambientes, de conviver dentro do livro em irmandade com as letras, de existir em folhas soltas guardadas em pastas, ou gavetas.

A Gravura de Arte é intimista quando está dentro do livro, ou da pasta, tem comunicação maior e mais direta quando na parede.

A Arte Maior da Gravura é uma arte alcançável a todos nós, que não temos a possibilidade de adquirir uma pintura de artista de segundo escalão, e podemos ter, em nossa parede, uma gravura de artista de primeiro plano. Com o preço de uma só pintura, podemos iniciar nossa coleção de gravuras.

Ela tem seus segredos próprios que só os que lhe são familiares conhecem.

Procuramos saber, um pouco melhor, *os mistérios da gravura*, para ficarmos mais capacitados nos nossos julgamentos, nas nossas escolhas...” (grifos meus).

O trecho acima foi retirado do livro com o sugestivo título de *A Arte Maior da Gravura*, de Orlando Dasilva²⁹. Nele o autor, que atuou como artista, trabalhando principalmente com gravura e ensinou na oficina estabelecida no Liceu de Artes e Ofícios, escreve uma introdução à história da gravura, estabelecendo os critérios que ajudariam colecionadores e amadores a distinguir uma gravura original de um falso ou de uma mera reprodução. Segundo esse autor,

“É considerada uma gravura de arte original, em outras palavras, uma gravura de arte, aquela em que o artista que cria o desenho é o mesmo que faz a gravação, e possivelmente também a impressão.

Gravura de reprodução é, como o nome indica, aquela que copia uma pintura, desenho, escultura, e até uma outra gravura. Essa cópia nunca é feita pelo autor do original, senão passaria a ser gravura original”³⁰

Por trás dessa preocupação em localizar, em diversos momentos, a originalidade de um produto gráfico e, nela, sua artisticidade, por trás da vontade de ser reconhecida como “gravura de arte”, podemos identificar uma necessidade de afirmação de seu valor, necessidade esta que pode estar localizada no sentimento de desvalorização de seu meio expressivo apontado por Tavora e que se manifesta na busca por “elevar” a gravura ao patamar de “arte”, como nos indicam os diversos trechos que destacamos e diversos outros relatos.

“O que caracteriza a gravura é a edição, numerada e assinada pelo artista. Essa autenticação torna cada peça única, original. Acho que existe um preconceito contra a gravura de muito longe, quando a escultura e a pintura eram consideradas ‘Arte Maior’ e, depois, o desenho e a gravura. Isso pode ser constatado através dos tempos, quando a gravura de reprodução era utilizada

²⁹ DASILVA, Orlando, *A Arte Maior da Gravura*, Rio de Janeiro: Edição Espade, 1976.

³⁰ DASILVA, Orlando, op. cit. p. 17.

para perpetuar a arquitetura e outras formas de arte. A grande transformação vem no final da Idade Média e, principalmente, da Renascença, quando grandes artistas a usam como forma de expressão principal, como gravura de arte³¹.

Contraditoriamente, ao procurar distingui-la dos simples *impressos* e colocá-la como *gravura de arte*, ressaltando os pormenores, as dificuldades técnicas necessárias ao fazer, o discurso tecido em torno da gravura no século XX acabou envolvendo esta prática de mistério e solenidade, o que colabora não apenas para seu isolamento, como coloca Tavora, como também – ao desvinculá-la de qualquer envolvimento social, abordando-a como uma realidade elevada e autônoma – para seu esvaziamento cultural.

“Mestres da Gravura”, é o título da mostra que esteve em cartaz entre julho e setembro de 2011, no Centro Cultural Correios. A exposição reuniu 170 obras selecionadas dentre as 30 mil peças que constituem a Coleção de Gravuras Avulsas da Fundação Biblioteca Nacional. Representando a origem desse acervo, as obras expostas fizeram parte da coleção da família real portuguesa e foram trazidas para o Rio de Janeiro, na transferência da corte, em 1808. A mostra abrange, assim, um recorte amplo, cronológico e geograficamente. Variados também são os tipos de objetos que ali se encontram. De acordo com a curadora, Fernanda Terra,

“As gravuras foram dispostas em núcleos regionais de produção, formados pelas coleções italiana, alemã, holandesa, flamenga, francesa, inglesa, espanhola e portuguesa. (...) Há nesses núcleos gravuras *originais* e gravuras de *reprodução* ou *interpretação*. Entre as gravuras originais, destacam-se autores como Piranese, Dürer, Rembrandt, Callot, Goya e Hogarth, cujas linguagens se caracterizam por seu ineditismo, sua inventividade e sua força expressiva. Por sua vez, as gravuras de reprodução ou interpretação, realizadas por grandes gravadores com amplo domínio técnico, apresentam obras-primas da pintura, da escultura e do desenho, tendo constituído, durante muito tempo, uma das mais importantes formas de difusão de arte e de divulgação dos artistas³².”

Percebemos que as categorias classificatórias descritas por Orlando da Costa Ferreira, “gravuras originais”, “de reprodução” e “de interpretação”, continuam sendo aplicadas. Elas distinguem e hierarquizam de certa maneira as obras expostas: uma coleção de imagens de passagens do Apocalipse editada por Dürer em sua oficina passa a ser considerada mais original – mais artística – que uma prancha gravada por Giovanni Volpato a partir de desenho de Stephanus Tofanelli segundo a pintura (original) de Michelangelo.

No entanto, se começarmos a levantar perguntas como “para quê serviam esses objetos?”, “como estes eram apreendidos pelo seu público contemporâneo e por aqueles que os colecionaram?”, “que tipos de visualização eles implicavam, ou seja, como eram vistos – como devoção, instrução, divertimento?”, “quem os via, os membros da família real portuguesa, os

³¹ RODRIGUES, Marília, in “Gravura Brasileira Hoje – depoimentos” Volume I. Oficina de Gravura Sesc. Coordenação: Heloisa Pires Ferreira. Responsável pela gênese do projeto e entrevistas: Adamastor Câmara. Reorientação do projeto inicial e sua concretização: Maria Luisa Luz Távora. Rio de Janeiro, Oficina Sesc Tijuca, 1995, p. 52.

³² TERRA, Fernanda. *Mestres da Gravura*, catálogo da exposição no Centro Cultural Correios, 2011.

homens, as mulheres, as crianças que compunham a corte?”, “onde mais eles poderiam ser encontrados?”, em suma, “qual era o papel social destes objetos no momento em que foram produzidos e adquiridos?”, poderemos começar a perceber que, independentemente do modo como nós os somos apresentados, estes objetos tinham uma função característica: eles eram *informação*.

Ainda assim, como demonstra a exposição em si, nada impede que eles sejam apresentados e vistos como arte. Como veremos em diversas situações apresentadas no decorrer desse trabalho, tentar estabelecer e fixar de antemão o valor de uma forma cultural qualquer é uma tarefa arriscada. Como coloca Marcos Baptista Varela,

“A imagem gráfica sempre teve esses dois pesos, esses dois aspectos: uma função artística propriamente dita: a beleza em si da imagem; e seu lado prático. Isso se dá um pouco como quando você vê máscaras africanas, máscaras da Oceania nos museus de arte, hoje. Originalmente estes objetos tinham funções religiosas, funções místicas. Tinham um emprego social pré-determinado. Hoje estas máscaras são admiradas e colocadas em um museu como sendo uma obra de arte. São deslocadas de seu sentido original, do uso a que eram destinadas naquele povo, naquela época, naquele período, naquelas circunstâncias. No caso da gravura, isso também ocorre. Toda a obra gráfica do Dürer, pelo que se sabe, era vendida em barraquinhas de feiras, como o cordel de hoje. Aqueles impressos eram vendidos pela esposa dele como se fossem santinhos de igreja. Essa era sua função original. Depois, até com uma rapidez muito grande, foi atribuída a estes impressos uma função artística.

Sempre houve essa dicotomia, esses dois lados. Na realidade, trata-se de uma imagem em si. Não as vejo como sendo duas coisas separadas, ou distantes. Quando nós vemos uma ilustração, um cartaz na rua, um impresso, uma imagem qualquer, ela pode ter uma forma tão boa que pode ser considerada uma obra de arte, melhor até que muita coisa que vemos em um museu. Na gravura, esse aspecto se colocou de maneira muito presente porque ela sempre teve a função de divulgação, de multiplicação da imagem. Então surgem as questões: “é arte aplicada?”, “é arte utilitária?”. E vão se criando vários nomes para distinguir uma coisa da outra, diferenciar o que é arte aplicada e o que não é, o que é menos arte e o que é mais arte, colocando uma escala de valores que, na verdade, tem uma importância relativa, pois varia com o tempo. Os cartazes de Toulouse-Lautrec, que na época não tinham outro intuito senão o de vender uma mercadoria cultural, são hoje valorizados porque foram feitos por este artista³³.”

A mesma ideia articulada por Varela é colocada por Stuart Hall, no seu texto *Notas sobre a desconstrução do ‘popular’*, nos qual nos aprofundaremos mais à frente:

“O significado de uma forma cultural e seu lugar ou posição no campo cultural não está inserido no interior de sua forma. Nem se pode garantir para sempre sua posição. (...) Não há garantia intrínseca ao signo ou à forma cultural³⁴.”

³³ Marcos Baptista Varela, entrevista realizada em novembro de 2006.

³⁴ HALL, Stuart, *Notas sobre a Desconstrução do ‘popular’*, in HALL, Stuart, *Da Diáspora – Identidade e Mediações Culturais*, SOVIK, Liv (organizadora), Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 241 e 245.

Produtos culturais como um todo e objetos gráficos particularmente *estão sujeitos a mudanças em seu significado*. Denotadores da transformação que o fator tempo por si só traz a esses objetos são os estudos que, recentemente, vêm recuperando uma *memória gráfica brasileira*. Realizando uma revisão de nossa produção gráfica oitocentista, uma série de publicações tem se proposto a realizar o trabalho de pesquisa de campo que retoma os produtos daquela cultura visual, analisando-os segundo enfoques diferentes daqueles com que foram observados pelos entusiastas da gravura de arte. Tais estudos inserem-se nos campos da história social e do design e, com efeito, estão mais interessados naquilo que estes objetos podem contar sobre as questões sociais, econômicas e culturais da época em que foram produzidos do que em identificar, localizar ou apontar o momento em que aquelas manifestações visuais tornam-se um produto “artístico”.

1.2.2

O papel social da gravura oitocentista

Um exemplo dessa retomada pode ser encontrado no livro “A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853”, de Renata Santos³⁵. Nele, a autora põe em foco os primeiros 50 anos de atividade gráfica formal na cidade³⁶. Renata Santos analisa as primeiras oficinas instaladas pela administração imperial e inúmeros outros estabelecimentos que se seguiram no desenvolvimento de nosso ambiente gráfico, procurando questionar a importância da produção gráfica para o cenário político e cultural da época.

Investigando o papel desempenhado pela imagem gravada nos primeiros estabelecimentos públicos onde a gravura em metal e a xilografia começaram a ser praticadas, a Imprensa Régia e o Arquivo Militar, a autora coloca que esta atendia à preocupação inicial com a organização administrativa do novo Império colonial, aparecendo, por isso, na produção de impressos de cunho técnicos e informativos. A produção de cartas, mapas, plantas de batalhas e atlas, também abundante nessa primeira fase, demonstra a necessidade de administrar militar e geograficamente o novo território e a importância que a imagem gravada tinha aí. Em suas palavras, durante o governo de D. João VI, a gravura funcionava “como elemento da política do Estado”. Após seu retorno a Portugal, no reinado de D. Pedro I, ela continuaria desempenhando esse papel, apresentando-se

³⁵ SANTOS, Renata, *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

³⁶ Até a vinda da família real para o Brasil, a postura protecionista de Portugal em relação às suas colônias impedia qualquer chance de desenvolvimento de atividades gráficas por aqui. No entanto, embora proibida pela Carta Régia de 6 de julho de 1747, encontramos casos isolados de impressão gráfica no Brasil, como o relatado por Werneck Sodré, ocorrido em 1706, quando foi instalada, em Recife, uma tipografia “para impressão de letras de santos e orações devotas”. Tal iniciativa, assim como outras subsequentes, foi logo reprimida por decreto oficial, que liquidou com os equipamentos e notificou seus donos. Em 1746, no Rio de Janeiro, Francisco Isidoro da Fonseca, impressor português, instalou uma oficina tipográfica com material que trouxe consigo. Mais uma vez, a metrópole se impôs. E de maneira igualmente inexorável. Conforme sublinha aquele autor, no caso de Portugal, “manter as colônias fechadas à cultura era característica própria da dominação”. Porém, além do intenso controle exercido, aponta ainda, as próprias condições sócio-econômicas da colônia – francamente agrária e escravocrata – não incentivavam a divulgação da imprensa no Brasil. WERNECK SODRÉ, Nelson, *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. Pg. 20.

como instrumento fundamental para a “construção da dimensão pública da figura de D. Pedro I”.

“Ao chamar a si o controle político do país, o Estado, na figura do imperador, lançou mão de várias ações, uma delas usando a imagem a seu favor, investindo em uma produção cartográfica e em retratos gravados que pudessem servir, de formas diferentes, como suportes de poder”³⁷.

Como coloca Renata Santos, foi no sentido de “buscar inovações que pudessem ser úteis ao progresso do país” que a litografia foi trazida para o Brasil pouco tempo depois de ser inventada, antes mesmo de ser implantada em Portugal. Enviado pelo imperador para negociar o reconhecimento da independência brasileira perante nações européias, Domingos Borges de Barros adquiriu na França os equipamentos necessários e contratou o suíço Jacob Steinmann como técnico responsável para a implantação da oficina litográfica no Arquivo Militar. Desta forma, “D. Pedro I associava o Império e a sua própria imagem a uma novidade técnica, símbolo de civilização e progresso”³⁸. Nas décadas seguintes, com a vinda de profissionais e equipamentos especializados da Europa para cá e com a abertura de inúmeros estabelecimentos gráficos, a imagem gravada ultrapassa a esfera oficial e passa estar cada vez mais presente na vida social da cidade.

Analisando o papel social da gravura dentro do contexto político e cultural do Segundo Reinado, a autora aponta que, pouco tempo antes de ser conduzido ao poder, o futuro imperador e a cidade assistiriam à demonstração pública de uma novidade que revolucionaria definitivamente a visualidade da época, o daguerreótipo. “Antecipando-se à comercialização do daguerreótipo na Corte, D. Pedro II adquiriu o equipamento, associando sua imagem a essa novidade técnica da mesma forma que o pai, alguns anos antes, havia feito com a litografia”³⁹. Não permitindo ainda a multiplicação da imagem, o daguerreótipo seria associado à litografia na produção de uma nova categoria de impressos, feitos a partir da imagem fotográfica.

Nesse período, com o processo de desenvolvimento do meio gráfico, a imagem impressa tem seu papel social afirmado. Segundo a autora,

“Cada técnica de produção de imagem inspira um tipo de apropriação, política ou social. A pintura, por seu caráter único e valorização como obra de arte, foi usada como elemento de distinção e prestígio pela elite. Já a gravura, por sua capacidade de multiplicação da imagem, serviu como ferramenta útil ao Estado, não só no Brasil, mas também na Europa (...)

Em consequência desse uso generalizado, a gravura vulgarizou o consumo da imagem, e seu relativo baixo custo tornou-a um importante instrumento de comunicação, sobretudo por garantir que a mesma informação pudesse ser repetida um incontável número de vezes, exatamente da mesma forma. Essa característica da imagem gravada servia tanto aos interesses do Estado quanto da sociedade. O acesso à imagem se popularizava.

³⁷ SANTOS, Renata, op. cit. p. 47-48.

³⁸ SANTOS, Renata, op. cit. p. 60.

³⁹ SANTOS, Renata, op. cit. p. 95.

Mas uma elite precisa de símbolos de diferenciação. E a chegada do daguerreótipo ao Brasil, resultado dos avanços e do progresso da idealizada sociedade européia, acabou por se tornar uma oportunidade, tanto para a elite, quanto para o Estado, de recuperar certa aura na representação de sua imagem. (...)

Para a elite, a gravura acabou entendida como uma técnica útil, possibilitando reproduções, ao mesmo tempo em que o processo era cada vez mais associado ao consumo popular. E sua importância reside justamente nesse ponto⁴⁰.

Jornais ilustrados, livros, impressos volantes, caricaturas, revistas ilustradas, papéis de parede, cartas de jogar, estampas avulsas, cartões de visita, estampas de paisagens, mapas, rótulos de produtos... Inúmeros foram os usos a que a gravura foi direcionada durante o século XIX. Tais produtos eram anunciados em jornais e revistas, vendidos em livrarias, lojas especializadas, nas próprias oficinas em que eram realizados. Circulavam pela cidade contribuindo para a constituição de uma esfera pública e da visualidade da época.

“O estabelecimento da comunicação visual foi um processo que se impôs ao longo do século XIX no Brasil, com base em uma relação entre o público e o privado. Parte do universo gráfico, associada ao material impresso, a imagem gravada difundiu-se tanto de formas subliminares, como no caso dos papéis de parede e das cartas de jogar, quanto de forma direta, através das ilustrações dos livros, mapas, das gravuras de ‘reportagem’, dos retratos e mesmo das estampas de paisagem⁴¹”.

Assim, é na sua importância como parte fundamental da cultura visual da época e nas funções sociais que desempenhava, como por exemplo o papel como elemento estruturante da política do estado, onde se apresenta como “suporte de poder”, que se pode compreender a relevância da produção gráfica do século XIX no Brasil, pois, como de início aponta essa autora, “a imagem gravada desenvolvia-se no campo da comunicação visual, do material gráfico, e não da arte”.

“Ir a um atelier de gravura no século XIX, de certa maneira, era o mesmo que ir hoje ao escritório de um design, a um bureau de impressão, ao qual levamos nosso arquivo digital para imprimir determinada foto ou o cartão de visita⁴²”.

“A gravura sempre esteve relacionada à cópia, à reprodução em escala, nunca teve aquela aura da qual tratou o filósofo alemão Walter Benjamin, que caracterizou as imagens únicas. A necessidade de classificar uma produção como ‘arte’ surgiu na Europa a partir do Renascimento, tomando força a partir do século XVIII, quando a função estética das imagens, pelo menos no círculo das elites passou a desvalorizar suas outras funções⁴³”.

⁴⁰ SANTOS, Renata, op. cit. p. 95.

⁴¹ SANTOS, Renata, op. cit. p. 60.

⁴² SANTOS, Renata, op. cit. p. 109

⁴³ SANTOS, Renata, op. cit. p. 106-109.

Outro exemplo de estudo que busca discutir o significado cultural da imagem impressa no Brasil oitocentista pode ser encontrado no artigo *A Circulação de Imagens no Brasil Oitocentista*. Sua autora, Livia Lázaro Resende, analisando os livros-registros oficiais de marca do século XIX, atualmente mantidos no Arquivo Nacional da cidade, observa os rótulos de mercadorias como “exemplares da tecnologia gráfica e da comunicação visual existente no Brasil do século XIX”⁴⁴, ou seja, como um dos locais em que a gravura esteve aplicada na cultura visual oitocentista⁴⁵.

Como aponta Resende, a coleção de rótulos guardada nos livros de registro é um documento visual da sociedade brasileira no século XIX. Tais impressos nos contam sobre o modo como “os conceitos de modernidade foram acomodados de maneira a fazer algum sentido para a precária realidade tropical”, numa sociedade que, embora fortemente ancorada em um sistema escravocrata e conservador e onde as tentativas de industrialização não foram plenamente encorajadas pelo poder público, pretendia-se liberal e desejosa de absorver os valores progressistas que a (imagem da) industrialização representava. O uso de imagens de fábricas, de chaminés que despejam colunas de fumaça ao céu, de moinhos, eram atributos comumente utilizados para remeter o produto à ideia de progresso.

Assim, como uma *espécie particular de aparato visual*, ou seja, de *suporte*, impressos como rótulos de produtos devem ser pensados como meios de comunicação. Eles circulam pela cidade, reclamam a atenção do público e são explorados para manipulação de conteúdos políticos, onde imagens de afirmação cultural e de conotações sociais são veiculadas.

Segundo esta autora, durante muito tempo, os produtos do meio gráfico oitocentista brasileiro foram desconsiderados dentro do campo do estudo do design. Essa recusa fundamentou-se no fato daqueles objetos parecessem demasiadamente *artesanais* para serem considerados design: da mesma forma que para o campo da gravura moderna, eles pareciam demasiadamente *funcionais*, *comerciais*, para serem considerados *artísticos*. No entanto, diz Resende,

“de um modo geral, arte e comércio caminharam juntos durante o século XIX. Tratava-se de uma relação menos apartada. Era um momento no qual as artes ditas eruditas – a dos cânones literários, a da eloquência e suntuosidade da ópera, a da metáfora alegórica dos mitos clássicos, a da arquitetura urbana neoclássica, a da pintura acadêmica – influenciavam diretamente, com motivos e como estilo, a produção de prosaicos impressos comerciais. Deuses Greco-romanos, personagens religiosos ou preceitos da linguagem arquitetônica faziam parte do repertório visual e cultural de comerciantes e consumidores brasileiros

⁴⁴ RESENDE, Livia Lázaro, *A Circulação de Imagens no Brasil Oitocentista*, in CARDOSO, Rafael (org.) *O design Brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870 1906*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 21.

⁴⁵ Segundo Resende, o registro de marcas começou a ser praticado na capital do Império a partir de 1875 como forma de proteger e garantir o privilégio de nomes e imagens num momento em que a indústria, principalmente a produção de alimentos e bens de consumo simples, acompanhando o crescimento urbano e o progresso técnico no setor dos transportes vivenciado então, passava por um desenvolvimento relativo. Este registro poderia ser realizado de diversas formas, como através de um simples esboço desenhado apresentado à Junta Comercial da cidade. Entretanto, como documentam os antigos livros de registros, era por meio de impressos litográficos que a maioria das marcas era apresentada aos registros oficiais⁴⁵. A possibilidade de articular texto e imagem diretamente sobre a pedra calcária, num procedimento que dispensava a gravação física da matriz, fez com que a litografia tivesse uma importância significativa no âmbito dos impressos comerciais e publicitários do século XIX.

do século XIX, e podiam ser utilizados na produção de um rótulo sem comprometer o entendimento de seu conteúdo. Apesar desse trânsito, peças gráficas efêmeras como os rótulos foram por muito tempo desconsideradas como objeto de estudo das manifestações culturais influentes no gosto da sociedade⁴⁶.

O autor que anunciou essa mudança de enfoque em relação à imagem impressa e ao papel da gravura foi William Ivins Jr., antigo diretor do departamento de impressos do *Metropolitan Museum* de Nova York. Em seu livro, *Prints and Visual Communication*, este autor sublinha o caráter primordialmente informativo, comunicacional, das técnicas de reprodução de imagens, afirmando que, ao contrário do que enfatizam os estudos que buscam recuperar o caráter artístico em autores e manifestações na história da gravura, a imagem impressa teve sempre importância muito mais decisiva às ciências, às tecnologias e à difusão geral da informação do que à arte⁴⁷. Em suas palavras,

“a principal função da imagem impressa na Europa Ocidental e na América foi obscurecida pelo hábito persistente de conferir interesse às gravuras apenas quando estas se colocam como obras de arte”⁴⁸.

Segundo Ivins Jr., nas diversas oficinas gráficas que, a partir do século XV, se difundiram pela Europa, nas quais a xilografia e em seguida a gravura em metal a buril passam a ser utilizadas como “meio de reprodução de enunciados pictóricos”, estes fazeres representavam para aquele meio cultural a possibilidade de se oferecer e obter imagens de maneira mais eficaz. *Para os compradores, estas eram apenas imagens e não um tipo de informação visual que poderia ser multiplicado. Para os produtores, os meios de reprodução de imagens significavam simplesmente a possibilidade de otimizar a produção*⁴⁹.

Quanto ao impacto de novas tecnologias de reprodução de imagens sobre procedimentos anteriores, e, mais especificamente, quanto à relação entre o surgimento da fotografia e dos meios fotomecânicos de reprodução de imagens (aquilo que Benjamin chamou de a “reprodução técnica da obra de arte”), e o uso da gravura como manifestação artística, Ivins Jr. coloca que a reprodução da imagem fotográfica colabora para evidenciar o caráter *informativo* da maior parte da produção gráfica até então. Antes da multiplicação da imagem fotográfica e dos meios técnicos de reprodução de imagens,

⁴⁶ RESENDE, Livia Lázaro, op. cit. p. 33.

⁴⁷ IVINS JR., William, *Prints and Visual Communication*, “The importance of being able exactly to repeat pictorial statements is undoubtedly greater for science, technology, and general information that it is for art”. p. 2.

⁴⁸ “the principal function of the printed picture in Western Europe and America had been obscured by the persistent habit of regarding prints as of interest and value only in so far as they can be regarded as works of art”. IVINS JR., William, op. cit. p. 1.

⁴⁹ “The printing surface from which they were struck off was no more and no less than a capital investment in specialized machinery”. IVINS JR., William, op. cit. p. 30.

“a profunda diferença entre criar algo e fazer um relato sobre a qualidade ou o caráter de algo não havia sido percebida. Os homens que realizavam-nas haviam ido para as mesmas escolas de arte, cursado as mesmas disciplinas e aprendido as mesmas técnicas. Eram todos classificados como artistas e o público aceitava-os como tais, ainda que distinguisse entre um bom e um mau artista”⁵⁰.

Como coloca este autor, a difusão de um meio mais moderno ou sofisticado de reprodução gráfica não arrasta necessariamente os procedimentos mais antigos a um estado de obsolescência:

“Impressos produzidos a partir de meios avançados e primitivos sempre foram feitos simultaneamente, assim como nos dias de hoje”⁵¹.

“O assunto de um impresso, o seu propósito e o grupo social a que se direcionava sempre tiveram muito a ver com como ele era feito”.

Tal distinção pode ser ainda hoje percebida⁵². Assim, de acordo com Ivins Jr., *independentemente do desenvolvimento de meios de reprodução de imagens mais sofisticados, meios tecnicamente mais precários continuaram existindo, encontrando nichos onde sua utilização fazia-se conveniente*. De acordo com os intuítos iniciais deste trabalho, a rua, o espaço urbano seria um dos locais onde tais fazeres poderiam ser observados.

1.3

Gráfica de rua (ou a gravura ao rés do chão)

Durante a elaboração dessa pesquisa uma variedade de imagens, objetos e depoimentos foi sendo reunida. A maior parte das imagens acumuladas ao longo deste período foi obtida através de fotografias tiradas com câmeras de celular e câmeras domésticas. O uso desses aparelhos de utilização generalizada está relacionado ao fato de estas imagens estarem presentes aqui como elementos a partir dos quais um discurso é tecido e não tanto como objetos estéticos autônomos, mas também ao fato de que, fundamentando-se na análise de acontecimentos visuais que podem ser encontrados corriqueiramente no espaço urbano, estas fotografias foram tiradas à medida que aqueles objetos

⁵⁰ “...the profound difference between creating something and making a statement about quality and character of something had not been perceived. The men who did these things had gone to the same art school and learned the same techniques and disciplines. They were all classified as artists and the public accepted them all as such, even if it did distinguish between those it regarded as good and as poor artists”. IVINS JR., William M., op. cit. Pg. 136.

⁵¹ “Prints of advanced and primitive technical types have always been made simultaneously, just as they are in present time”. IVINS JR., William, op. cit.. p. 28

⁵² “The subject matter of a print, like its purpose and the social group at which it is directed, has always had a great deal to do with how it is made. We see this even today in the qualitative difference between the pictorial advertisements of the Fifth Avenue merchants and those of the mail order houses”. IVINS JR., William, op. cit. p. 28.

iam sendo encontrados, às vezes realmente ao acaso. Neste mesmo sentido, além das fotografias mencionadas, uma coleção de objetos, dentre os quais alguns serão aqui reproduzidos, foi sendo formada, seja através de encomendas feitas a alguns dos agentes identificados pela pesquisa, seja através de sua retirada do local onde estes se encontravam.

Paralelamente, como veremos, um material considerável foi obtido através do acúmulo de recortes de jornal que foram sendo catalogados e consultados. Embora não seja a única fonte, privilegiou-se nessa tarefa a leitura do jornal O Globo. Na análise das reportagens, das fotografias e dos anúncios publicitários publicados no jornal e apresentados aqui, consideramos a imprensa não apenas como “fonte” mas também, “como lugar a partir de onde se fala”⁵³.

De fato, todas as espécies de produtos analisados aqui – fotografias de cartazes colados em muros, um cartaz arrancado da rua, folders de exposições, reportagens de jornal, peças publicitárias, etc. – são compreendidos como “objetos discursivos”, ou seja, como manifestações significativas que procuramos interpretar. O mesmo pode ser dito da série de entrevistas realizada durante a elaboração desse trabalho. Nelas procuramos evidenciar a particularidade do ponto de vista daquele que nos falava, além de nos manter o mais próximo possível da sua dicção. Em todos esses casos, procurou-se evidenciar as estratégias desempenhadas por cada ator na mobilização dos recursos disponíveis para se fazer representar visualmente no ambiente urbano, e, num segundo momento, os discursos, as narrativas, desenvolvidas tanto para afirmar quanto para justificar essa representação.

Resta dizer que, atuando desde 2009 como professor assistente no curso de Gravura da Escola de Belas Artes da UFRJ, realizando, desde 2008, uma série de intervenções urbanas a partir de cartazes impressos em xilografia e serigrafia, principalmente, e integrando, desde 2010 o grupo Coletivo Gráfico que conta com cerca de 10 integrantes, esse autor se insere entre os agentes abordados nesta pesquisa. Desta forma, esta pesquisa realiza uma reflexão que tem como base a ação. De fato, no decorrer do processo de construção desse trabalho, os variados traços de atuação profissional – em sala de aula, como artista e como pesquisador – acabaram se fundindo numa mesma linha de ação, na qual um passou a emprestar sentido a outro.

A proximidade com o objeto de estudo e o envolvimento pessoal com os agentes analisados são, desta forma, duas características inevitáveis desta pesquisa. Problemas semelhantes de proximidade e afastamento entre pesquisador e o universo de pesquisa em meio urbano são relatados no livro, *Pesquisas urbanas – desafios do trabalho antropológico*⁵⁴. Segundo Gilberto Velho, um dos organizadores, a ampliação do espectro das pesquisas realizadas no meio urbano trouxe à tona uma série de trabalhos em que antropólogos se aproximam de seu universo de origem e passam a valer-se de sua própria rede de relações pessoais para construir seu objeto de investigação.

⁵³ É o que faz Mariza de Carvalho Soares em seu artigo *Nos atalhos da memória – Monumento a Zumbi*. SOARES, Mariza de Carvalho, *Nos atalhos da memória – Monumento a Zumbi*, p. 117. In KNAUSS, Paulo, (coord.), *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro* – Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

⁵⁴ VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.) *Pesquisas urbanas – desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

“O fato é que, hoje, estudar o próximo, o vizinho, o amigo, já não é um empreendimento tão excepcional. Ao contrário, multiplicam-se os trabalhos de pesquisa sobre camadas médias, gênero, geração, vida artística e intelectual, família e parentesco, religião, política e etc., que implicam lidar com a problemática da familiaridade e do afastamento”⁵⁵.

“questionar o mito da invisibilidade do cientista social não significa ficar paralisado ou imerso no plano exclusivo da subjetividade. Ao contrário, trata-se de incorporar as condições de produção da pesquisa como parte do processo de construção do conhecimento – objetivo maior e que não se deve perder de vista”⁵⁶.

Assim, se por um lado o envolvimento e a proximidade foram assumidos como balizas que marcam o local a partir de onde estamos falando; por outro, foram colocados em parênteses sempre que foi preciso realizar a operação que Velho chama de “estranhar o familiar” e distinguir os pontos de vistas dos agentes e do pesquisador⁵⁷.

Por se propor a confrontar objetos como filipetas, placas de sinalização, grafites, pixações, banners, faixas, cartazes de rua, caçambas de lixo, outdoors, entre outros encontrados na rua com a conceitualização tradicional de impressos como “gravura”, uma questão que se colocava de saída para esta pesquisa era a busca por um entendimento de gravura que dialogasse com os objetos em questão. Segundo Ricardo Resende em um artigo intitulado *Os Desdobramentos da Gravura Contemporânea*⁵⁸, enquanto o termo “gravura” refere-se especificamente à “incisão”, posicionando-se conseqüentemente como uma nomenclatura excludente; os termos inglês e francês, *printing* e *empreite*, por outro lado, possibilitam uma abordagem mais ampla e acolhedora, porque são direcionados ao momento da impressão, ou à “reprodutibilidade”, aspectos contidos em diversas manifestações que não operam diretamente com as tradicionais técnicas de gravação de imagens.

No entanto, como veremos no capítulo seguinte, se grande parte dos exemplares que vinham sendo analisados pela pesquisa haviam de fato sido produzidos a partir de procedimentos que podem remeter às técnicas “tradicionais” de gravura – como a impressão em relevo na qual se baseia a tipografia e a xilografia, que poderia ser identificada, por exemplo, em notas fiscais, carimbos, cartelas do jogo do bicho, ou o estêncil, utilizado para estampar as marcas de caçambas de entulho – outra parcela significativa de objetos, como os cartazes de rua, simplesmente contava com meios como a

⁵⁵ VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.), op. cit. p. 15.

⁵⁶ VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.), op. cit. p. 9

⁵⁷ Além dessa coletânea de relatos sobre as condições particulares de pesquisa, dois outros livros foram essenciais para a construção e delineamento do recorte que propomos, *Rua dos Inventos*, de Gabriela de Gusmão Pereira e *Tipografia Popular*, de Bruno Guimarães Martins. Os dois trabalhos, o primeiro, desde o início da pesquisa, e o segundo já na sua parte final, nos orientaram por apresentar análises de produções imagéticas cotidianas encontradas no meio urbano, feitas a partir das condições materiais de seus autores e coletadas a partir das andanças daqueles pesquisadores e de seu contato pessoal com seus objetos de estudo.

⁵⁸ RESENDE, Ricardo, *Os Desdobramentos da Gravura Contemporânea*, in *Gravura – Arte Brasileira do Século XX*, São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

xerox, o offset ou impressões a jato de tinta, meios que não são considerados “artesanal”, nem remetem à técnicas tradicionais de gravação. Assim, a busca em caracterizar a forma ou o valor das manifestações estudadas através de sua caracterização como “gravura”, preocupação contida no questionamento inicial da pesquisa, foi dando lugar a outras indagações. As questões que passaram a se colocar indagavam não tanto sobre os meios com os quais tais objetos haviam sido produzidos, mas quanto ao significado que o uso destes meios tinha para os agentes que os realizavam, e paralelamente, quanto ao uso do espaço urbano como meio de veiculação dessas imagens e as implicações deste uso.

Se o problema central do trabalho foi sendo transformado ao longo de seu desenvolvimento, um aspecto dele manteve-se constante, o fato desta investigação implicar num movimento de *rebaixamento* do entendimento possível para a gravura. De certa forma, ao recuperar o caráter informativo e comunicacional da gravura na história, Ivins Jr. já ensaia este movimento, mas o autor que nos ofereceu a possibilidade de fazer deste movimento uma ferramenta metodológica foi Mikhail Bakhtin, em *A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento*⁵⁹.

Neste trabalho, Bakhtin recorre ao estudo de manifestações de uma “cultura cômica popular” da Idade Média e do Renascimento como chave para a compreensão da obra do escritor francês François Rabelais⁶⁰. Segundo Bakhtin, a obra deste autor está intimamente ligada às fontes populares de sua época; o sistema de imagens criado por Rabelais e sua própria concepção artística encontram-se fundamentados naquelas fontes populares.

As formas e práticas que compunham essa cultura – os ritos e espetáculos carnavalescos, as obras cômicas verbais e as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro – manifestavam-se fora do círculo da Igreja e do Estado, na esfera da vida cotidiana, mas ainda assim, mantinham sempre um elo de ligação com esse círculo. Uma relação de complementaridade e oposição se conformava, então, entre a cultura “oficial” da Igreja e do Estado e a cultura “não-oficial” do carnaval e dos ritos cômicos populares; isso configurava aos homens da Idade Média uma “dualidade de mundo”.

“Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um *segundo mundo* e uma *segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção...”⁶¹.

Nas festividades carnavalescas, o povo encontrava meios de se libertar, ainda que temporariamente, da verdade dominante do regime vigente, de

⁵⁹ BAKHTIN, Mikhail, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUIITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

⁶⁰ “Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas experiências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura cômica popular...” BAKHTIN, Mikhail, op. cit. p. 3.

⁶¹ BAKHTIN, Mikhail, op. cit. p 4.

“penetrar temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância”. Por outro lado, as festas oficiais da Idade Média – tanto as da Igreja quanto as do Estado – “apenas contribuía para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo”⁶².

“A festa oficial (...) tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, normas, tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória”⁶³.

Segundo Bakhtin, essa “eliminação provisória das relações hierárquicas entre os indivíduos”, encontrada na cultura carnavalesca, criava na praça pública “um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais”. Formas especiais de vocabulários, imagens e gestuais compunham um sistema específico de sinais tecido em torno dessa cultura. E é a partir dessa “linguagem carnavalesca” que Bakhtin analisa a obra de Rabelais.

A essa linguagem, ou seja, ao sistema de imagens que caracteriza a cultura cômica popular, Bakhtin denomina “realismo grotesco”. Colocado como “alternativa ao cânone clássico”, sua lógica é a das “coisas ao avesso”, “ao contrário”, a lógica original “das permutações constantes do alto e baixo”. Por isso essa linguagem está repleta de “imagens do corpo, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual”; porque o traço próprio dessa linguagem é o “rebaixamento”, isto é, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”⁶⁴. “O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco”, diz Bakhtin, “foi sempre ligado ao baixo material e corporal”.

“no realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O ‘alto’ é o céu; o ‘baixo’ é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno)”⁶⁵.

Desta maneira, o movimento de rebaixamento que marca a linguagem da cultura não-oficial carnavalesca caracteriza-se como um movimento ambivalente. “O riso degrada e materializa”, diz Bakhtin.

“Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento:

⁶² BAKHTIN, Mikhail, op. cit. p. 8.

⁶³ BAKHTIN, Mikhail, op. cit. p. 8.

⁶⁴ BAKHTIN, Mikhail, op. cit. p. 17.

⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail, op. cit. p. 20.

quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor”⁶⁶.

A variedade de acontecimentos visuais com que passamos a lidar quando, nesse movimento de baixar a vista, nos propusemos a observar a rua como um dispositivo visual, apontavam para uma multiplicidade de funções e de usos e, igualmente, para a impossibilidade de se fixar, de se estabelecer de maneira precisa e definitiva o valor cultural daquelas manifestações. Essa *instabilidade dos signos culturais*, junto com o recém comentado movimento de *rebaixamento* constituem duas constantes nesse trabalho.

Como relata esse capítulo introdutório, os objetivos iniciais dessa pesquisa sofreram um ligeiro ajuste de direção, na medida em que o próprio trabalho foi se delineando. Tendo partido de uma pesquisa sobre a possibilidade de se observar cotidianamente a ocorrência de procedimentos de reprodução de imagens de baixa sofisticação tecnológica, este trabalho é uma investigação sobre o campo da “cultura visual de rua”. Acreditamos que em um mundo que é melhor representado e compreendido em termos visuais, a visibilidade assume uma posição de protagonismo nas negociações de uma variedade de processos sociais.

Conforme as colocações apontadas por Mirzoeff, este trabalho se fundamenta no entendimento da cultura visual como um campo estratégico de abordagem e de compreensão da vida cotidiana e na possibilidade de a visibilidade ser estudada, debatida e contestada como um lugar de transformação social e de afirmação de identidades⁶⁷. A rua, o espaço urbano, será o ponto de vista no qual focaremos nossa análise e as manifestações gráficas encontradas cotidianamente nesse local, os objetos com os quais articularemos nosso discurso.

Compreendendo a rua como um “aparato visual”, ou seja, como o local de ocorrência de manifestações visuais significativas, nosso objetivo é discutir as manobras visuais com as quais uma série de atores busca se fazer ver no espaço da cidade.

⁶⁶ BAKHTIN, Mikhail, op. cit. p. 19.

⁶⁷ “the visual is contested, debated and transformed as a constantly challenging place of social interaction and definition in terms of class, gender, sexual and racialized identities”. MIRZOEFF, Nicholas, op. cit. p. 4