

## GRAVURA E GRÁFICA: REFLEXÕES

### PRINTMAKING AND GRAPHICS: REFLECTIONS

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Norte | Curso de Licenciatura em Artes Visuais | Departamento de Artes | Av. Senador Salgado Filho, 3000, Lagoa Nova, 59078-970, Natal, RN, Brasil | E-mail: <laurita.salles@gmail.com>.

Laurita Ricardo de Salles<sup>1</sup>

ORCID iD: [0000-0003-2501-8971](https://orcid.org/0000-0003-2501-8971)

#### RESUMO

O artigo propõe uma abordagem estética da gravura e da gráfica de estampa a partir de questões relativas à gravura em metal oriundas da experiência artística da autora. Reivindica o encavo ou incisão como ato primeiro desse tipo de gráfica artística, constituindo uma primeira imagem que se torna gráfica pela estampa, como imagem de outra imagem, índice e variante. A gravura de encavo (e de relevo) dilacera a matéria e pode ser compreendida como uma topografia da superfície, agindo na epiderme da massa no *situs* do confronto entre massa interna e espaço. A estampa registra esse instante, transformando-se em uma topografia da luz e da sombra rediviva no molde de papel. O artigo traça, ainda, paralelos com a estética da fotografia, notadamente a partir de François Soulages, entre outros. Finaliza situando breves questões do campo geral da gráfica, ou gráfica ampliada, incluindo os processos industriais e pós-industriais. Este artigo envolve reflexões inéditas realizadas desde 1995, aproximadamente.

#### Palavras-chave

Gráfica. Gravura. Estética. Fotografia.

#### ABSTRACT

*The article proposes an aesthetic approach to printmaking and print graphics, based on issues related to intaglio from my own artistic experience. It claims the incision as the first act of this type of artistic graphics, constituting a first image. This image is printed by the act of printmaking, presenting itself, now, as an image of another image, index and variant. The intaglio (and the relief also) disaggregates the matter and can be understood as a surface topography, acting at the mass epidermis in the situs of the confrontation between internal mass and space. The print registers this instant, turning itself in a light and shadow topography molded on revived paper. The article also draws parallels with photography aesthetics from several authors, notably François Soulages. It concludes by placing brief questions in the general field of graphics, or enlarged graphics. This article involves previously unpublished reflections written since 1995.*

#### Keywords

Graphic. Printmaking. Aesthetics. Photography.

Como citar este artigo  
How to cite this article

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

Recebido em 30/5/2020,  
reapresentado em 18/11/2020  
e aprovado em 3/12/2020

## INTRODUÇÃO

Há duas origens etimológicas para a palavra gravura: do grego *graphein*, escrever e da antiga palavra germânica *grabau*, cavar. Tem, ainda hoje, duas significações básicas: a de gravura enquanto ato de realizar a incisão ou encavo (talho superficial no limite da matéria) e a de gravura enquanto estampa, abarcando a impressão destas marcas em uma superfície flexível, geralmente o papel embebido pela tinta gráfica nessas talhas (no caso da gravura em metal, sendo que as outras gravuras se referem a outras modalidades de configuração de uma imagem para a obtenção da imagem gráfica). A gravura incisa isolada é uma das primeiras manifestações artísticas humanas, tendo surgido na pré-história como “[...] gravação direta, pois o ato passa a ser parte integrante do produto gerado, participa de modo direto da obra final” (Costella, 1984, p. 8).

O encavo ou incisão é ato primeiro da gravura de encavo, entendido como ato de gravar, estampar e imprimir. Está imerso no campo mais amplo da área gráfica (impressão sobre um substrato, usualmente o papel). É através dela que o artista trava sua marca plástica diretamente na matéria e realiza ato plástico. Nesse embate direto, corpóreo, real, em sua mais direta concretude material, delimita, define e determina configurações plásticas e sua poética mais intrínseca (Salles, 2010 *apud* Maciel, 2018, p. 2)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Este trecho refere-se a um texto da autora deste artigo, que foi cedido informalmente ao ex-aluno e colega professor substituto na Universidade Federal do Rio Grande do Norte Artur Luiz de Souza Maciel, que publicou trechos do texto como artigo *no prelo* em seu próprio artigo publicado em 2018 – *Feridas sob(re) a pele: cartografia das afecções sobre um coro migrante em João Pessoa*. Faz-se necessário esclarecer que esse texto da autora nunca foi publicado e que ele integra as reflexões deste artigo.

Esse olhar específico dentro do campo da gráfica crava, cava e penetra a matéria. A incisão constitui a visualidade do artista como um olhar que fende e que se estabelece como olhar qualificado e maneira de ver. A gravura dilacera para constituir-se em signo à diferença do desenho que apõe uma matéria dúctil sobre a superfície do papel ou da pintura – que dispõe matérias fluidas e plásticas sobre a superfície. Ambas acrescentam, portanto, em suportes que recebem e acolhem. Já a escultura estabelece volume ou fato tridimensional no espaço, tratando especificamente das densidades dessa matéria real. Relaciona-se diretamente à gravura em metal nesse interesse ou ponto de partida, pois ambas pensam substancialmente as coisas e extraem daí seus signos.

Na gravura de encavo o ato plástico guarda e é a própria marca do ato de corte ou corrosão. No limite da bi-dimensionalidade trata do tri-dimensional, seja na matriz, ou na estampa, vestígio gráfico impresso do ato do corte. Os vários procedimentos envolvem maneiras de produzir o corte, de constituição do sulco – matrizes de possibilidades historicamente constituídas e reconhecidas como campos de signos gráficos também reconhecíveis.

É a gravura em metal, portanto, um pensamento em relação à substância que se revela como corte a uma matéria – seja via atrito, através de um corte propriamente dito via ferramenta ou via corrosão mediante o uso de ácido. As ferramentas estabelecem maneiras de agir sobre a camada externa dessa matéria dada e, plasticamente falando, agem na carne da massa interna superficial do metal.

A gravura, aqui, parte, pois, dessa ação desagregadora em relação à matéria e da conjunção de uma imagética à ação de corte de uma ferramenta, ou vice-versa, em relação dialética. As ferramentas são feixes de possibilidades formais, não procedimentos normativos. Em sua ação modificadora da superfície possibilitam criar formas de relevos diversos, modelados. Pode-se dizer que a gravura de encavo (e de relevo) é, talvez, uma topografia da superfície, agindo na epiderme da massa no *situs* exato do confronto entre massa interna e espaço.

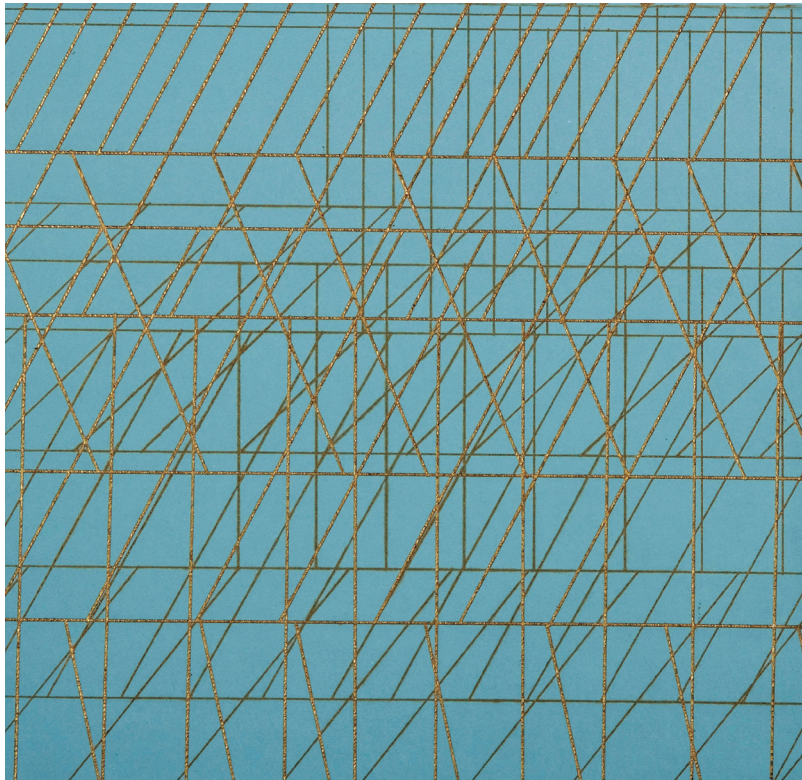
A estampa registra esse instante e transforma-se, por sua vez, em uma topografia da luz e da sombra vivificada no molde de papel pelo negro calcado sob pressão via sulco. Esse modelar da superfície, relação direta com a epiderme da massa interna da matéria, estabelece conformações

diversas de reentrâncias (as ferramentas possibilitam feixes de cortes na matéria, diversos e particulares); portanto, signos gráficos distintos. Não se trata de uma ação “artesanal” no sentido de exaltação de virtuosidade da guilda ou do ofício, mas de tratar a matéria segundo possibilidades formais. As ferramentas são, justamente, instrumentos configuradores para uma ação do olhar que penetra a matéria, conformando-a como formações de superfície também particulares. Ao estabelecer tensão entre espaço interno (massa indiferente) e olhar externo que crava, a gráfica expande para fora essa mesma massa interna antes informe. É essa tensão que a estampa (via molde de papel), calcada na prensa e entranhada do líquido viscoso e fluido da tinta oleosa depositada no sulco, registra.

A estampa mostra ao mundo, revela, o momento exato do encontro entre massa interna e mundo externo. Daí o olhar agudo do artista gravador dotado do senso do corte sobre a ‘coisa’. E a gravura, por ser marcada por essa noção da tensão entre *espaço como meio* (massa das coisas – o metal, no caso) e *espaço limite* – como a forma encontra o espaço e como o espaço adianta-se dentro da matéria, no âmbito, justamente, da epiderme da massa (Salles, 2010 *apud* Maciel, 2018, p. 4).

### SENSO DE CORTE

A gravura supõe o encontro do utensílio com a realidade concreta da matéria, no caso, o metal. O metal e a matéria, de acordo com seus destinos, designam potencialidades formais. Os procedimentos gráficos, nesse caso, nada mais são do que campos de ação já definidos para uma determinada modeladura. Nesse contexto, a chapa de metal sulcada é futuro berço da tinta que, no dizer de Lívio Abramo, em *imagem feliz*, fala em “veias de sangue”, como um sistema de artérias a vivificar o corpo de uma visualidade e a entranhar o futuro papel sob a pressão da prensa (Figura 1).



**Figura 1** – Sem título.

Nota: Obra de Laurita Ricardo de Salles. Buril eletrônico (40 cm x 42 cm).

Fonte: Foto de Fernando Silveira/Acervo Museu de Arte Brasileira (2007).

É no momento da incisão que o utensílio acorda a forma na matéria. É o verdadeiro encontro entre inércia e ação; é a definição de forma. Na gráfica a incisão é estrutura e pode ser considerada, talvez, como a poética por excelência do tratamento da superfície.

Há no pensamento francês interesse na gráfica como uma estética da ação e das forças, formulando reflexões específicas sobre a gravura, notadamente Focillon (1983), Bachelard (1988; 1989; 1993; 2001), Flocon (1954) e Hayter (1966). Esta proposta pode ser encontrada em seus fundamentos na etnologia francesa, notadamente em Leroi-Gourham no livro *O homem e a matéria* (1984), dentre outras obras. Este texto dialoga com este pensamento, tendo sido a autora que fez circular parte deles no Brasil (com exceção de Bachelard e Hayter, embora a autora tenha estudado com este último em Paris). Dessa maneira, este artigo os tem como referenciais em termos amplos.

Por resultar dessa relação direta do tornear a linha e as reentrâncias (a gravura não esculpe, em sua plenitude, formas completas no espaço, embora o faça no limite da camada externa da massa), a gravura em metal acaba por tornar-se não apenas construtiva de formas, mas estruturadora de força e movimento. Como consequência da força feita para dilacerar a matéria, registra a dinâmica do encontro entre esse poder dilacerador (corte ou corrosão) e introduz o tempo nessa configuração. Não cria apenas linhas, mas linha torneada ou mancha cravada na matéria, ganhando concretude física mais forte e aparente, diga-se, do que a linha do desenho.

Aqui, não se usa a palavra desenho para compreender a gravura, embora exista algo de desenho nela: há a linha mas, neste caso, esta tem outra natureza, é corte ou encavo para um molde relevo; lembramos, ainda, que a imagem gráfica surge de uma só vez, enquanto estampa sob calco. Neste caso, a imagem surge e existe na e pela ação, e como consentânea da visão. Diz-se que na gravura em metal a forma surge do corte e no corte diante de uma resistência – ou seja, no ato desse corte –, não a reduzindo à transposição de uma intenção. A formalização se dá, na verdade, não só nesse ato do corte mas, também, no ato da impressão e em todas as fases da realização da gravura, a qual articula várias instâncias. Chega-se aonde não se esperava, muitas vezes, porque o processo do trabalho abre possibilidades. Não à toa a gravura necessita da prova e é a prova de estado que, muitas vezes, estabelece o diálogo com o imaginário e é desse diálogo que nasce o *constructo* (temporal) da imagem. Esta é realizada no tempo e ao longo do tempo. A prova final realiza e expõe de uma só vez uma sequência de eventos ocorridos ao longo do tempo, comprimidos num único instante (o da impressão), sob calco (o que a torna totalmente diversa do desenho, realizado pelo gesto no tempo sobre uma mesma superfície final).

Na estampa a imagem surge pela impressão/calco, resultado de uma força planar que define, por compressão, seu surgimento e revelação. Este fato a faz gráfica. A gravura de estampa articula diversos eventos configuradores em uma imagem que se constitui de uma só vez através de uma força externa de compressão/impressão.

## **EMBATE COM A MATÉRIA**

A gravura de encavo, sendo ligada à imaginação material, requer embate com a substância concreta. Não há ideia, a priori, a ser configurada, mas configuração surgida no embate com o fenômeno da resistência. Falar dela, enquanto campo da gráfica, requer uma relação com um mundo plástico que se configura em matéria, aposta diante do artista e plasticamente receptora da ação do utensílio, violentador e modelador simultâneo.

O suporte material dessa ação poética não é neutro. O metal, mineral-arteria sobrevivendo das entranhas da terra, é tornado substância sob a ação do fogo. Produto da ação do homem, substância sólida fria, criada a partir

da liquidez da matéria agregada no ato da forja, adquire essa qualidade da dureza homoganeamente plástica e moldável dos metais, dotados, cada um deles, de diferentes poderes de resistência à ação humana, dúctil em sua maleabilidade resistente. Dentre eles tem-se o cobre, com sua particular combinação de resistência e maleabilidade.

Esta matéria aposta à ação plástica solicita, determina e é determinada pelo olhar do gravador. As modeladuras oferecem um leque de possibilidades plásticas ao seu próprio avanço sobre a epiderme da massa. A matéria é, aí, resistente e dura. O pensamento do gravador remete-se a uma matéria hostil e imaginação plástica referente ao mundo resistente. Há configuração da forma através da ação dilaceradora da matéria em conformações diversas. A imaginação da gráfica é dinâmica, constituindo-se em ideiação relativa à ação e à energia e relacionando o imaginário da matéria àquela das forças. Estes temas são caros a Gaston Bachelard, com quem este texto dialoga nessa questão, sendo importante elencar essas relações para compreender esse campo de diálogo.

Imaginação ativa, dotada da vontade por excelência de “fender a coisa”, é essa ação plástica onde o tempo conjuga-se em ação na matéria e a linha torna-se trajetória relacionada ao corte. Bachelard (2001, p. 19) diz que “a matéria nos revela nossas forças” e forja um artista ou uma poética onde cada fenômeno é relacionado à substância. Cada ação plástica é embate de forças com a matéria, pois não se pode imaginar uma resistência, propõe o autor.

Se a gravura de encavo é este entrelaçamento entre ação desagregadora da matéria, realizada de maneira dada a cortar a carne do real através de uma ferramenta que possibilita essa ação configuradora resultante – “desenho do corte” enquanto encavo, é a estampa o elemento presentificador do reencontro entre massa interna e espaço.

É a estampa-molde maleável (realizada em sua plenitude com a invenção e utilização do papel), que torna visível esse diálogo de reentrâncias e que busca este instante da perda da matéria através da penetração das artérias de tinta pelo encavo. A estampa materializa um pensamento que, destruindo, constrói imagens que são transpostas em seu duplo, a estampa, em um espaço cortado pela dinâmica das penetrações. A estampa traz um elemento virtual (no sentido de existente como possibilidade ou semelhante a outro) à materialidade da gravura, pois a imagem que apresenta ao espectador é da ordem do traço, índice e registro visível do sulco traçado na matriz, seu duplo.

Aponta-se, ainda, a criação da “retícula” gráfica, no caso da gravura em metal, realizada através da retícula da água-tinta e, ainda, em fotogravura. Ela é vetor inicial e gráfico das retículas das imagens técnicas atuais (fotografia, vídeo, TV e imagens digitais) com atuação própria no contexto da imagem. Cita-se Machado, tratando da imagem do vídeo televisivo para o contexto da retícula gráfica, que prenuncia questões imagéticas fundantes das imagens técnicas:

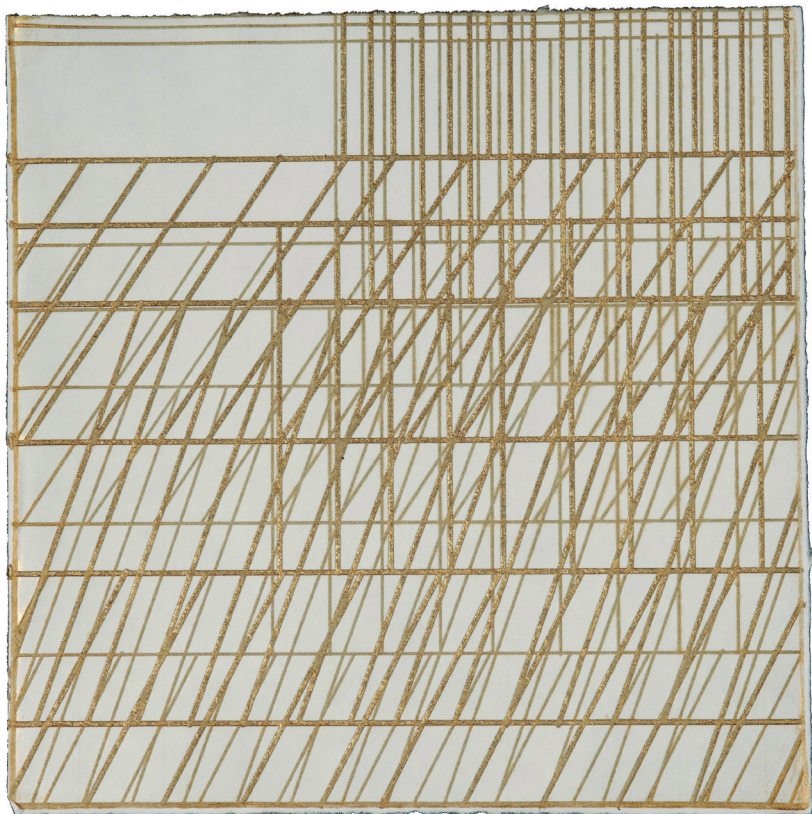
O vídeo, porém, retalha e pulveriza a imagem em centenas de milhares de retículas, criando necessariamente uma outra topografia que, a olho nu, aparece como uma textura pictórica diferente, estilizada e multifacetada [...] já exhibe a enunciação da imagem pelos meios técnicos, em prejuízo, inclusive do ilusionismo da realidade [...] (Machado, 1988, p. 41).

Lembramos, ainda, as vinculações da gravura de estampa com a história da imagem e da forma-quadro ocidental (noção apresentada à autora pelo crítico Ronaldo Brito quando era aluna especial em disciplinas do curso de Pós-Graduação em História Social da Cultura, na área de estética, da Universidade Pontifícia Católica do Rio de Janeiro em 1997/98). Basicamente trata da imagem ocidental apresentada como um recorte que individualiza a forma como uma entidade autônoma, totalmente evidenciada no que é compreendido como quadro no ocidente. A afirmação situa a estampa nesse movimento de conceber a imagem ocidental conectada à história das artes visuais enquanto vetor particular da história da gráfica.

## DUPLO MATRIZ-ESTAMPA: RELAÇÃO COM A ESTÉTICA DA FOTOGRAFIA E A IMAGEM NUMÉRICA

A caracterização das imagens como referentes a questões do traço e traçado é, aqui, primeiramente referenciada através de François Soulages, em *A Estética da Fotografia* (Soulages, 2010), entre outros textos. O autor considera que as imagens do cinema, as fotografias, seriam imagens da ordem do traço (vestígio do real); e que as imagens materiais (desenho, pintura, etc.) seriam da ordem do traçado (escritura). A fotografia articularia ambos – o traço no negativo e o traçado quando revelada. A fotografia trataria ainda do irreversível – o que foi captado como índice do real –, e do inacabável – as inúmeras versões que esse índice do real pode receber –, quando da realização final da imagem da foto impressa.

Considera-se que a gravura (termo usado neste trecho enquanto estampa) é, então, uma imagem que entrelaça simultaneamente o traço e o traçado. Aponta-se a complexidade da imagem gráfica, pois é traço do traçado (a imagem realizada como escritura na matriz). A estampa é, ainda, índice no sentido de Peirce. Segundo esse autor, um índice é um signo que se refere a seu objeto, afetado por ele. Assim, o índice é um signo que está fisicamente conectado com seu objeto (Peirce, 2000). A estampa é traço e vestígio de uma marca sobre a matriz (concreta e real), de um gesto concreto e existente de um sujeito. Por outro lado, é um traço e vestígio de algo que ali não está mais. Algo nunca alcançado, jamais exatamente copiado; na realidade é algo em "trânsito", nesse sentido, transposto, embora compreendido pelo senso comum como "cópia", que é entendida como processo que instaura sentido e linguagem – membrana de sentido e não transposição decaída, "cópia" essa, portanto, transformadora e transformada (Figura 2).



**Figura 2** – Sem título.  
Nota: Obra de Laurita Ricardo de Salles. Buril eletrônico (32 cm x 30 cm).  
Fonte: Foto de Fernando Silveira/Acervo Museu de Arte Brasileira (2007).

Uma compreensão estética da gravura em metal, pois, guarda algumas semelhanças com a estética da fotografia e a questão do impresso de Didi-Huberman (1997) já que tratam do traço ou vestígio; este último lembra que a estampa na gravura em metal, além de trazer imageticamente o vestígio do sulco, também o apresenta como protuberância ou terceira dimensão. A estética da fotografia tem levantado a questão do traço antes de Soulages, temática apresentada sumariamente por Peter Geimer em *Image as a trace: Speculations about an Undead Paradigm*:

<sup>3</sup>No original: *Photography, more than any other visual medium, has often been described as a trace, impression, or index of the real. For example, nearly thirty years ago Susan Sontag wrote that a photograph is "not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask" ("Image-World" 154). [...] Its special status seems to derive less from the photographic end product than from the process of its production: photography is "a material vestige of its subject in a way that no painting can be" ("Image-World" 154). Authors as different as Charles Sanders Peirce, André Bazin, Roland Barthes, Rosalind Krauss, and Philipp Dubois have sought, each in his or her own way, to identify the unique material link between object and image as the essence of photography [...](Geimer, 2007, p. 7).*

A fotografia, mais do que qualquer outro meio, tem sido descrita como traço, impressão ou índice do real. Por exemplo, cerca de 30 anos atrás, Susan Sontag escreveu que a fotografia [...] "não é somente uma imagem (como a pintura é uma imagem), uma interpretação do real, é também um traço, algo diretamente moldado a partir do real, como uma fotocópia ou máscara mortuária (Image-World", 154). [...] Seu estatuto especial deriva menos do produto fotográfico final do que de seu processo de produção: a fotografia é um "vestígio material de seu tema de uma maneira que a pintura não pode ser" ("Image-World" 154). Autores tão diferentes quanto Charles Sanders Peirce, André Bazin, Roland Barthes, Rosalind Krauss e Philipp Dubois pensaram, cada um ou uma a sua maneira, identificar a ligação material única entre objeto e imagem como a essência da fotografia [...] (Geimer, 2007, p. 7, tradução minha)<sup>3</sup>.

A gravura (disciplina ou campo artístico) também configura, assim como a fotografia, um vestígio de sua imagem original; no caso da gravura, como imagem realizada na matriz material, e no caso da fotografia, do objeto ou situação real fotografado. Ainda segundo resumo de Geimer (2007, p. 10, tradução minha)<sup>4</sup>:

<sup>4</sup>No original: *Rosalind Krauss has also repeatedly invoked this metaphor: photograms and photographs "look like footprints in sand, or marks that have been left in dust" ("Notes" 203). As is well known, such a trace results from direct physical contact: something was there, had its existence fixed in the form of a mark, and subsequently disappeared. What matters is this brief moment of contact and the visible evidence that it leaves behind on the impressionable ground. As Georges Didi-Huberman writes, "The imprint transmits physically – and not only optically – the semblance of the 'imprinted' object or being" ("La ressemblance" 38). This is also the case with the production of a death mask, Sontag's second example. Both result from a bodily impression in a material that can be formed, both resemble their model, and both are remnants or remainders (Geimer, 2007, p. 10).*

[...] Rosalind Krauss também invocou repetidamente esta metáfora: fotogramas e fotos "parecem fotos impressas em areia, ou marcas que tornaram-se poeira ("Notes", 203). Como é bastante conhecido, tal traço resulta diretamente do contato físico: algo estava lá, tinha sua existência fixada na forma de uma marca, e logo depois desapareceu. O que importa é este breve momento de contacto e a evidência visível que este deixa no campo impressionável. Como Georges Didi-Huberman escreve "A impressão transmite fisicamente – não apenas óticamente – a semelhança do "impresso", objeto ou ser" (La Ressemblance, 38). Ambos resultam de uma impressão corporificada em um material que pode ser moldado, e simultaneamente parece seu modelo e é também remanescente e relembrador [...].

A dualidade matriz-estampa articula, pois, uma

[...] impressão material do mundo" (o traço) à de um traçado – ou escritura –, embora nesse caso sobre o real da matriz. A imagem "cópia" da estampa não reproduz, evidentemente, o traçado-corte mesmo, mas uma versão índice dele (dentre as muitas possíveis). Ao contrário do usualmente pensado, não temos uma operação de reprodução (esta supõe-se igual ao original), mas a operação de constituição de uma *imagem* da *imagem-matriz* (afinal a matriz em si já guarda, também, uma imagem) (Salles, 2010 *apud* Maciel, 2018, p. 7).

Ressaltamos que pode-se imprimir uma cópia em negro ou vermelho, em um papel branco, creme ou colorido, por exemplo, da mesma forma que as várias possibilidades de "cópias" de uma fotografia, analógica ou digital (que é acrescida das infindáveis metamorfoses propiciadas pela simulação). Nesse contexto, essa imagem-estampa guarda algo da noção de imagem segunda ou – *in extremis* –, até mesmo da noção de imagem de segunda geração, assim como reivindicada no Brasil por Tadeu Chiarelli na exposição *Imagens de Segunda Geração*, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1987. A imagem da estampa não é meramente a cópia ou a imagem da matriz, mas outra ou nova imagem com índices da primeira (vista como imagem em si,

embora imagem-meio). Guarda, no entanto, a marca física do ato de sua moldagem, portanto índice da imagem inicial, a qual não é índice do real, como a imagem fotográfica, mas de outra imagem; ao final, constitui-se como “lógica para a visão”, noção de Marin sobre a imagem (Marin, 1993).

Marin afirma que a imagem é a instituição de uma força, como constrangimento e como lei (Marin, 1993): ato criador, promete, funda e garante, dando existência a *uma lei*, a um discurso, instituindo através dela uma autoridade legitimadora. Esse discurso, regra e lei, apresenta-se para a visibilidade.

Ainda segundo François Soulages as noções de traço e vestígio não seriam suficientes para caracterizar a fotografia. Aquilo que indicaria o que é fotográfico na fotografia seria a fotograficidade; a articulação do irreversível e do inacabável, sendo o irreversível o negativo obtido a partir do ato fotográfico, que pressupõe a relação entre o fotógrafo e o objeto e em seguida as operações químicas necessárias para sua obtenção; e, o inacabável, a possibilidade de serem realizadas diferentes (e numerosas) cópias, eventualmente diferentes e variáveis, a partir do negativo fotográfico, considerando também a sequência química das diferentes etapas de sua produção.

A foto, para o autor, é, pois, a articulação entre a perda e a permanência. O que se perdeu revela as circunstâncias que envolvem o ato fotográfico, afinal, o fotógrafo enquadra e registra uma possibilidade entre muitas, interrompe um fluxo de tempo entre outros, etc. O que permanece é o que fica gravado no filme fotográfico e em sua cópia. Lembrando que o texto original em francês é de 1998, referindo-se ainda à fotografia analógica, embora o autor considere que a fotografia digital mantém as mesmas questões, sobrepondo a elas novas problemáticas.

A estampa também articula, lembrando muito a fotografia (em outra circunstância e com outras características), a questão apontada por Soulages relativa ao irreversível e ao inacabável (negativo e foto revelada, respectivamente), à perda e ao resto. O sulco da matriz não é reproduzível (não se reproduz o sulco, rastreia-se seu vestígio no papel da estampa); o que se vê ao final é réstia de algo que ficou na matriz e jamais será reproduzível como estampa. Afinal, o sulco impresso é outra coisa: gráfica. Em suma, imagem indicial de outra imagem. No caso, imagem feita de luz e sombra de um desenho traçado sob a forma de sulco.

Aqui talvez se possa pensar na diferença entre *physis* e *nomos*, entre matéria e discurso, invocada por Rosalind Krauss no que se refere às questões de interesse do pós-moderno, como ressaltam seus comentadores (Kim-Cohen, 2009, p. 82). Afinal, a imagem-estampa apresenta-se também por si mesma – como luz e sombra –, simultaneamente ao moldado – portanto, através de uma imagética própria, gráfica. E apresenta-se como um discurso sobre a imagem e na matriz; afinal, essa nova imagem gráfica pode ser muita, segundo escolhas realizadas pelo artista (tipo de papel, tinta, margens, nível de impressão, calco, etc.), articulando à sua maneira, também, a perda, o resto e o inacabável.

Tem-se, pois, na gravura de estampa, a conjugação de uma estética da impressão (irreversível, inacabável, traço) e uma estética da escritura em situação invertida àquela da fotografia de François Soulages. Enquanto essa última capta uma imagem-traço e o revela como traçado, a gravura inicia-se como traçado de algo imaginado ou interpretado na matriz (da ordem da estética do irreversível como corte) e configura-se como imagem-traço (traço desse real, que é a imagem inicial cravada na matriz) dessa escritura física. Uma “imagem fantasma (também noção do mesmo autor referente à fotografia), enfim. É fato que a imagem-traço da estampa guarda também de alguma maneira e, simultaneamente, o índice do traçado/escritura da matriz, já que a estampa tem valores intrínsecos (e irreversíveis, depois de impressa) de configuração formal.



A imagem da gravura é simultaneamente imagem-cópia (no sentido de fazer parte de uma série, de fato ou potencialmente) como estampa – embora com perdas progressivas, já que é um processo analógico. Já a imagem numérica (uma matriz sem original) não acarreta perdas, sendo passível de reprodução potencialmente infinita; e também imagem múltipla –, capaz de multiplicar-se e variar nessa multiplicação. Guarda, pois, alguma relação com a noção de imagem-matriz numérica (embora essa *in totum* aberta – já que simulação). Ou seja, a imagem gráfica é de per si aberta e múltipla, pois tem latente em si mesma a possibilidade de muitas e várias imagens. É guardiã de imagens latentes, obra aberta.

Não sendo mera reprodução-molde da matriz (embora seja um molde do sulco da matriz e essa matriz sofra desgaste), a membrana-estampa traz em sua ação flexível elementos de sua natureza mesma, tornando a gravura, gráfica. É ela quem dá para a gráfica um estatuto próprio e diverso da gravura: a luz advinda de sua brancura ou cor eventual é preenchida pelas artérias de tinta negra – substância que dá vida, parto, luz ao encavo. Do vazio criado pela ferramenta é o óleo fluido que o torna presença plástica e presença plástica positiva: o negro saliente. Torna-se, a estampa, o mundo da luz e sombra através do sulco gravado e tornado matéria tinta/papel em relevo sob a ação da prensa; ou seja, sob a ação violenta do decalque.

Talvez a gravura em metal seja essa arte de entrelaçar o vazio e o cheio em um diálogo especular no âmbito da massa superficial, presentificada no molde do papel estriado pelas veias de tinta que formam, aí, um sistema arterial de fluxo configurador. Enfim, uma articulação do duplo matriz-estampa.

A gravura permite, pois, a constituição de imagens em matrizes que possibilitam a realização de outras imagens. Isso faz com que a aproximação plástica possa ter variações e com que seja necessário tratar justamente dessas variações aproximativas. A estampagem, o momento da impressão, é também momento de indagação e exploração. Torna o uno, algo múltiplo, permitindo desdobramentos e trânsito permanente entre matriz e estampa, configurando séries com variações na imagem.

Torna-se oportuno lembrar que no Brasil há uma compreensão particular da área do *printmaking*, compreendendo-a como integrante do amplo campo da gráfica. Na América a noção de *print* (reprodutibilidade) norteia a compreensão da área. Nesse sentido a cultura gráfica brasileira tem contribuído com outra abordagem.

A gráfica – artística –, no Brasil, mais especificamente em São Paulo, é compreendida também como exercício de linguagem mais do que exercício da série e da multiplicação, embora essa também seja uma de suas possibilidades. Por outro lado, compreende-se também existir modalidade de gravura somente pela incisão, nomeando-a como gravura independente.

## DA GRÁFICA AMPLIADA E A NATUREZA DA IMAGEM QUE GERA

A imagem gráfica configura amplo sistema de vasos comunicantes unificado por seu caráter gráfico: imagem impressa sobre papel. Esse campo abarca as modalidades da tradição das belas artes (compreendidas nos sistemas acadêmicos como modalidades da gravura): xilogravura, calcografia, litografia e serigrafia, espalhando-se através dos sistemas industriais (*off-set*, rotogravura, flexografia) e numéricos virtuais (onde a imagem é construída virtualmente e tornada imagem gráfica pelas diversas modalidades de interfaces de saída gráfica). Esse sistema ampliado comunica-se, ainda e assim, com a imagem fotográfica, a imagem digital (e suas hibridações) e imagens virtuais propriamente ditas.

Convém lembrar que os antigos sistemas industriais tornaram-se sistemas híbridos (*off-set* moderno, por exemplo), seja nos sistemas digitais individuais (computador moderno com interfaces de saída, gráficos e híbridos – sistemas para banners e outros), já que relacionados às mídias digitais e a comandos numéricos. Ressalta-se que os sistemas gráficos evoluíram e continuarão evoluindo tecnologicamente, já que nasceram com o objetivo de possibilitar a reprodução da imagem em sistemas factíveis tecnológica e economicamente, como verdadeiros sistemas de construção da imagem reproduzível. Enquanto sistemas de reprodução de imagens foram sendo substituídos por outros com maior eficácia para a reprodutibilidade (inclusive econômica) e sua difusão. A gravura pode ser compreendida como a primeira das imagens técnicas modernas visando a reprodutibilidade, como um tipo de imagem transicional do regime de manufatura.

No entanto, configuraram, configuram e continuarão configurando, por suas singularidades atuais e a surgir, campos de linguagem expressiva pelos artistas e, assim, criaram e continuarão criando campo de linguagem e tradição próprias no campo das artes visuais (campos autônomos de sua vigência econômica), mas singularizados como campos de vetores expressivos. Sistemas tecnológicos são e continuam sendo apropriados pelos artistas, tornando-se sistemas para a criação poética. O campo gráfico trata, pois, das possibilidades expressivas de uma imagem técnica inserida em uma tradição de linguagem da construção da imagem.

A imagem na gráfica (nesta altura do texto, passa a ser considerada em seu sentido ampliado, integrando também sistemas manufatureiros, industriais e pós-industriais) é construída ao longo do tempo e intermediada por vários processos e procedimentos simultâneos; é ela a própria constituição dessa mediação. Esse labor mediado, no entanto, é revelado de uma só vez e de um só golpe pela pressão planar no campo das gravuras e nos processos gráficos ampliados em geral. Esse fato tecnológico tem determinações fundantes no caráter da imagem realizada, já que a imagem surge (inclusive fisicamente) de uma só vez. Constituem questões da natureza da imagem gráfica seu caráter lento, indireto, mediado, de vestígio de marcas e ações. Por outro lado, esse mesmo processo dá origem a uma imagem que – contraditoriamente –, “sobe” de uma só vez, planarmente, dado o golpe único do calco. Daí, talvez a economia e síntese imagética na imagem gráfica já que surge a partir de uma força planar (mesmo que acionada por cilindros que estabelecem uma linha contínua de pressão). Também os sistemas a laser, (eletricidade estática) mantém relação com o exposto, ao final. A exceção são os sistemas de impressão a jato de tinta, que apresentam outras formas e natureza de processo de impressão. Guardam, porém, a memória das linguagens gráficas anteriores.

Convém lembrar, ainda, que o papel, suporte flexível conjugado à imagem gravada, percorre e atravessa a área gráfica ampliada; sua natureza específica associa-se ao ato de estampagem realizado de uma só vez como elemento receptor da tinta, a qual se impregna em sua massa passível de ser entranhada.

## REFERÊNCIAS

Bachelard, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Bachelard, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Bachelard, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Bachelard, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

- Costella, A. *Introdução à gravura e à sua história*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.
- Didi-Huberman, G. La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte. In: Didi-Huberman, G. (ed.). *L’Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. p. 15-192.
- Flocon, A. *Traité du burin*. Genebra: Pierre Cailler, 1954.
- Focillon, H. *A vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- Geimer, P. Image as a trace: speculations about an undead paradigm. Brown University and differences: *Journal of Feminist Cultural Studies*, v. 18, n. 1, p. 1-22, 2007. Available from: [https://ethz.ch/content/dam/ethz/special-interest/gess/wiss-dam/documents/publikationen/2007\\_Geimer-Image\\_as\\_Trace.pdf](https://ethz.ch/content/dam/ethz/special-interest/gess/wiss-dam/documents/publikationen/2007_Geimer-Image_as_Trace.pdf). Cited: Mayo 22, 2020.
- Hayter, S. W. *New ways of gravure*. London: Oxford University, 1966.
- Kim-Cohen, S. *In the blink of an ear-toward a non-cochlear sonic art*. New York: Continuum International Publishing Group Inc, 2009.
- Leroi-Gourhan, A. *Evolução e técnicas: homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- Machado, A. *A arte do vídeo*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Maciel, A. L. S. Feridas sob(re) a pele: cartografia das afecções sobre um corpo migrante em João Pessoa. In: XXVII Encontro da Anpap, 27., 2018, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: UNESP, 2018. p. 2648-2662.
- Marin, L. “L’Être de l’image et son efficace”. In: Martin, L. *Des pouvoirs de l’image Gloses*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.
- Peirce, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- Salles, L. R. *Gravura e Gráfica: matéria fendida, vestígio do corte*. Natal: UFRN, 2010. (Material não-publicado).
- Soulages, F. *A estética da fotografia-perda e permanência*. São Paulo: SENAC, 2010.