

Graciela Machado
Rui Vitorino Santos

i2ADS - FBAUP / ID+ - FBAUP
Portugal

A gravura a topo e a publicação ilustrada na construção de uma prática oficinal de valorização do comércio local

Este artigo foi construído a partir do *workshop - Casa Soleiro*, realizado em contexto académico na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), em 2016, onde se tentou resgatar uma prática officinal – a gravura de topo e a sua aplicação histórica à publicação ilustrada. Durante uma semana, um grupo de estudantes, professores e convidados trabalharam em diferentes campos disciplinares, entre os quais a gravura de topo, a ilustração e o design editorial, segundo uma perspectiva officinal de partilha e confrontação de ideias e materiais guiados por um problema coletivo.

O objectivo foi perceber até que ponto a gravura a topo e a ilustração podem representar e refletir a cidade contemporânea e em particular a predação imobiliária e do património do comércio local do Porto.

A *Casa Soleiro*, foi escolhida como símbolo de um Porto em extinção. Ela é o tubo de ensaio para a construção de imagens impressas onde se experimenta uma técnica *obsoleta* e são disseminadas através de um suporte editorial ilustrado que tenta mimetizar as suas origens dos finais do século XIX e inícios do século XX. Uma forma de actuação officinal e colectiva com um propósito claro de resgatar – ferramentas, metodologias de trabalho, materiais, publicações ou narrativas materiais e imateriais locais.

Palavras-chave

Gravura a topo, Ilustração, *Casa Soleiro*, revista *O Occidente*

1. Introdução

O projeto *Casa Soleiro* que iremos apresentar, nasce da inquietação vivida na primeira pessoa num território em ebulição, onde a mudança acelerada e a transformação/destruição do que considerávamos características que o tornam particular parecem estar a desaparecer. Se por um lado o que nos moveu foi trabalharmos sobre a cidade – o Porto – que nos acolheu, enquanto local de estudo e agora de ensino e residência, por outro foi um sentido de ausência, que encontramos diariamente quando percorremos as suas ruas. Esta noção de ausência ou precariedade é traduzida nos diferentes encontros e desencontros da ideia de cidade que construímos, foi através desta sensação que se alicerçaram todo os pressupostos que conduziram a realização deste projecto.

O projeto nasce no contexto académico da FBAUP, num território delimitado, composto por múltiplos subterritórios e hierarquias sociais e académicas, que tendem tradicionalmente a afirmar-se como autónomos ou pouco solícitos à transdisciplinaridade. É reconhecendo este sintoma, que o projecto se afirma como antídoto a esta aparente falta de diálogo. Elegemos a gravura a topo, a ilustração e o design editorial como campos de inscrição deste projeto, que para além de afirmarem a sua longa história comum de actuação, produção e distribuição de imagens, nos possibilita operar através das suas particularidades uma identidade colectiva que se constrói pela partilha e contágio de campos distintos, que defendemos estarem mais próximos do que distantes. Um exercício de transversalidade que opera num sistema aberto oficial, onde os diferentes universos tecnológicos e artísticos se aliam para pensar o território que nos rodeia – em particular o contexto atual da cidade do Porto e do seu comércio local.

É através da escolha de uma loja de comércio local – a *Casa Soleiro* – que ensaiamos um conjunto de acções, cujo objectivo principal incidiu num esforço colectivo que tenta resgatar através de uma série de técnicas de impressão e construção de narrativas visuais num contexto imagético particular do comércio local, que de forma predatória e pela pressão imobiliária está a desaparecer.

A noção de resgate é transversal às diferentes fases do projecto, por um lado está presente na técnica de trabalho que recorremos, a gravura a topo, e por outro na sua função no contexto do design de revistas ilustradas que se tornou obsoleta com a introdução dos processos fotomecânicos como alternativa à reprodução da imagem¹. O projecto foi realizado entre os dias 29 de março e 1 de abril de 2016, na FBAUP, e antecipado em várias semanas de preparação obrigatórias para a recriação de um espaço oficial especializado. A partir do mesmo, recriamos um espaço de trabalho plural, em que as ferramentas e procedimentos de trabalho e visitas emulassem a atmosfera oficial apenas identificada em testemunhos documentais. Este objectivo foi concretizado pelos contributos de convidados que investigam a *Gravura a Topo* (Peter Bosteels), reúnem uma xiloteca (Arlindo Silva), identificam nas coleções

da FBAUP as revistas ilustradas entre finais do século XIX e XX e em particular a revista *O Occidente* (Graciela Machado e Rui Vitorino Santos), o comércio de peles na cidade do Porto (*Casa Soleiro*) e por fim, 12 participantes oriundos de diferentes contextos artísticos e gráficos.

A oficina foi orientada segundo os modelos propostos – arqueologia, colaboração, produção, resistência, permanência, acessibilidade – e partiu de enunciados simples. Como construir uma almofada de couro? Sobre os materiais, que madeiras e respetivos fornecedores ainda existem para a gravura a topo? Existem alternativas locais? Que papéis? que equipamentos e ferramentas? mecânicos, ou manuais? A estas pistas acrescentam-se os interlocutores, propondo o entendimento dos processos por fazer e uma abordagem aos documentos ainda existentes. Primeiro, é necessário contrariar, o desconhecimento que se instala quando a especialização falha². Logo, mesmo que se comece a entender a qualidade da impressão, do desenho, da gravação, da invenção, até chegar aos contextos de produção, artístico ou com origem nas estruturas industriais e comerciais onde acabaram por se desenvolver (oficinas associadas a periódicos, e mais tarde os ateliers de fotogravura), a longa aprendizagem e o treino relembram os velhos dilemas da gravura. Como obter o conhecimento técnico e desenvolver o domínio sobre esta técnica para a tornar operacional? Estará aliás esta técnica apta a uma prática artística hoje? Desde logo se constatou, o problema não se pode isolar na técnica da gravura a topo. A passagem à acção só se formula com a recuperação de várias vertentes oficiais e entendimento dos materiais usados, que incluem as madeiras, as ferramentas, o uso adequado dos papéis ou dispositivos de impressão e o encontro com as fontes documentais. Não é assim a tipologia de produção, ainda que bem circunscrita, mas sim o processo de construção do diálogo o ponto chave de todo este processo.

Tomamos em conta, a complexidade tecnológica em grande parte devida ao constante trânsito entre territórios, utilitários, industriais, artísticos. Significa isto, ultrapassar a reprodutibilidade utilitária, funcional, mecânica, derivativa ou nela insistir, reconstituindo rotinas e processos não descritos, etapas de elaboração e conceitos. Assumindo para a gravura, quer um papel reprodutor e funcional, quer da especificidade de um meio, demasiadas vezes confundido com a transposição e cópia, e invariavelmente enquadrado como arte menor. Implica também conhecer e delimitar a pretexto de um novo problema tecnológico distinto da habitual e acessível xilogravura sempre abordada em contexto académico. Repetindo a história, por aqui entendendo-se, sem escola³, em todo o caso, respeitando uma identidade polissémica, verifica-se como numa cidade como o Porto, encontram-se restos. Estes a permitirem re-

² Em contexto formativo, a gravura é oferecida como optativa de Artes Plásticas nas licenciaturas de FBAUP e FBAUL. A aprendizagem resume-se a dois semestres de introduções às principais famílias técnicas.

³ O argumento da ausência de escola é usado desde origem da gravura a topo em contexto editorial português. " Os gravadores não tinham escola, não tinham disciplina; gravava-se sem tom sem som, a maior parte das gravuras eram feitas sobre decalques d'outras gravuras que se extrahiam de publicações estrangeiras" em Um desenho inédito de Nogueira da Silva, Alberto Caetano, in *O Occidente*, n.º 227 (1 Abril 1885), p. 87.

¹ Técnica de relevo onde a matriz de madeira é cortada no sentido perpendicular do eixo da árvore ou arbusto. A gravação é feita com buris de pontas diversas sobre almofada de couro cheia de areia fina. As placas de madeira são perfeitamente lisas e polidas e podem ser coladas ou aparafusadas para constituir matriz de maior formato.

construir com fundamento prático o espaço de produção necessário à gravura a topo, esse *difícil género*⁴. Seguindo uma típica matriz oficial e através dela acrescentando conhecimento⁵. Observando casas de comércio adormecidas num passado de memórias de uma manualidade perdida e um reservatório inexcedível de componentes úteis para decifrar. O que daqui resulta, um espaço oficial, criado de raiz, entendido como um *laboratório*, isto é, um espaço de conjugação de aspectos teóricos e práticos que permite a execução prática de empreitada - *Casa Soleiro* - e a aprendizagem com professores⁶.

2. Os laboratórios necessários: insistência em formatos oficiais em contexto académico

Compreende-se como no contexto da produção da gravura aplicada, nos textos das revistas ilustradas, falava-se não em ilustradores, mas sim em desenhadores ou *delineadores* numa diferenciação de funções entretanto perdida.⁷ Hoje, testa-se a possível fusão de papéis em espaço formativo a partir do formato *workshop* intensivo. Aí, ilustradores, gravadores, designers, artistas, dissecam os conhecimentos comuns e distintos. Os princípios metodológicos testam os limites para um projeto modelo e cruzam os territórios disciplinares. Revêm afinal um passado inscrito nas estampas através das abreviaturas do desenhador, e do gravador e verificam como designers, artistas podem considerar tais tecnologias. Nas gravuras a topo observadas, produto de um labor colectivo especializado, coordenado por um editor e participado por vários desenhadores, gravadores, impressores, subentende-se um outro contexto. O que o contexto de investigação *Casa Soleiro* analisa, a unidade compositiva e os valores do sistema em que estão embebidos, na valorização da sua eficácia, materialidade e possível reintegração na reprodução da imagem na contemporaneidade. Reconhece ainda a relevância do exercício poético e artístico colocado por cada participante e do modo como pode estabelecer pontes entre arte e design, reprodução artística e comercial. Em espaço académico, e não em aula, garante-se a necessária desfocagem da pesquisa que parte da gravura para se

⁴ A gravura a topo é de natureza linear, e implica um talhe preciso e subtil. Podem ser sugeridas sombras e variações tonais a partir de traços paralelos, tramas de linhas cruzadas e texturas constituídas por pontos. Compreende-se assim o uso desta expressão no original publicado em SILVA, Nogueira, A gravura em madeira em Portugal in *O Panorama*, S. 5, vol. 16, n.º 7 (1866), p. 50..

⁵ Tal como anunciado para promover o *workshop Casa Soleiro* "No IN PURE PRINT, cria-se de raiz. Da almofada de couro ao abrir do buxo. Da sola, à cidade do Porto" publicado em página *Facebook*.

⁶ A expressão laboratório, importada não da ciência como seria expectável, mas da escultura tal como abordada por Miguel Figueira de Faria em *O ensino das Belas Artes em Portugal nas vésperas da Fundação da Academia*. - I - A Aula e Laboratório de Escultura de Lisboa (1772-1836). Anais, série História, V-VI, EDIUAL, 2001, p. 100-102.

⁷ Dicionário Delineador, s.m ou f do lat, delineator, o que traça, perfila ou representa em linhas alguma obra ou objecto: o que desenha a simples traços, sendo estes aqueles que traçam, perfilam ou representa as linhas em alguma obra Francisco Rodrigues de Assis, Dicionário Técnico e histórico, Imprensa Nacional, 1875, p. 136.

desenvolver num terreno concorrido pela natureza pluri-disciplinar dos investigadores. Compreende-se necessário analisar um passado oficial mais rico, garantido fora de portas no acesso ao comércio local, às matérias primas, aos produtores, aos gravadores no activo. Proporciona-se o que se identifica numa singela estampa aberta a buril: a ambição de autonomia do ciclo criativo da arte da gravura na sua relação com a ilustração. No final, a hipótese de se perder tempo com a delicadeza e perfeição, a lentidão exigida por abrir em negativo com essa ferramenta designada de buril, a golpes, de precisão, paciência, segura pela mão, um pedaço de madeira de buxo.

Neste caso em particular, enunciamos e partimos do propósito a revisão dos processos e equipamentos de suporte, numa concretização inédita no contexto português, e a verificação da vitalidade e potencial criativo de uma única técnica, em contexto académico. Insiste-se ainda, não ser este um exercício simples ainda que se trata de uma técnica apenas: dissecar o empilhamento oficial existente para cada problema técnico, sem anular o alcance do objeto artístico. Implica, recuperar o conhecimento *científico, laboratorial* através do estudo intensivo da literatura contemporânea e ao mesmo tempo não permitir que o mesmo destrua a obra e a necessidade de testar, criar, de traduzir, e compreender, recriando.

Para isso são fundamentais os autores que demonstram a atualidade de tais opções tecnológicas, com obra. Perspectiva-se através também deles, o alargamento das possibilidades criativas de aplicação de tais processos na impressão de imagens. Já a aproximação à gravura a topo completa o prazer da obra encontrada em revistas. Porque, com maior ou menor sucesso, as percepções, as intervenções, se tornam catalisadoras de um modo de acção e entendimento de um passado de ilustração impressa.

3. Ponto de Partida

Já na programação do *Pure Print 2013*⁸, recorremos à gravura a topo, ainda não enunciado como num dos três modos de escrever proposto por Ernesto Soares [1]. A pretexto de uma relação improvável com a animação, apresentado num *workshop* com Peter Bosteels, e também através de uma demonstração, deparamo-nos com esse sistema. Nesse ano, sem qualquer actividade prévia que nos tivesse facilitado o acesso aos contextos oficiais da gravura a topo, o contacto com o gravador marcou pela surpresa perante uma produção autoral saída de um portfólio em forma de capa com fitas, uma carreira quase inteiramente dedicada a abrir madeira e uma demonstração a deixar um grupo seduzido. Na potência comprimida em folhas de papel de baixa gramagem, trocadas de mão em mão, ficou no ar a vontade de visitar esse processo apresentado por si em pequenas animações. As gravuras impressas em papel de tabaco, montadas na exposição *Impressão Pura* no Museu da FBAUP repetiram o impacto⁹.

Eram estas, o oposto da reprodução fácil, monótona e sem risco, rasgo ou inquietação. As suas minúsculas gravuras tinham tudo isso a par de um exercício de competência téc-

⁸ *Pure Print: Classical Printmaking in Contemporary Art - International Printmaking meeting*, 16 de setembro a 31 dezembro de 2013. http://pureprint.fba.up.pt/2013/?page_id=16.

nica que queríamos ensaiar em espaço académico. A par deste objetivo, a gravura a topo, como técnica de relevo compatível com a impressão tipográfica. Surge no panorama português como o último processo a ser aplicado na reprodução da imagem de revistas e jornais ilustrados, logo substituído pela dita gravura química, objeto de estudo no projeto *Lázaro, arqueologia de um património tecnológico de origem comercial*¹⁰. Antecedendo os processos fotomecânicos também aplicados na criação de matrizes em relevo, a gravura a topo ou a pau como é mencionada à época, mostra-se um bom contraponto na revisão das condições originais de produção associada a contextos reprodutivos.

A contemporaneidade existente entre os dois tipos de matrizes, madeira e metal, um património tecnológico com origem comercial por estudar nas suas condições de produção ou revistas como *O Occidente*, exemplo de publicação da arte da gravura de produção inteiramente nacional, são razões de peso na opção pelo seu estudo nas oficinas de gravura da FBAUP.¹¹ Interessava-nos, em particular, perceber as transformações do papel da gravura a topo na ilustração, e da ausência em contexto académico. Logo, verificar, como a aprendizagem da gravura a topo pode exemplificar as diversas modificações no modo de entender as práticas oficiais e pressupostos que as mantiveram afastadas. Primeiro, a depreciação da reprodutibilidade mecânica dos processos associados a contextos editoriais de índole reprodutiva e industrial; segundo, verificar quais os condicionalismos materiais e humanos que dificultam o recurso a tais tecnologias na formação e investigação nas artes plásticas e no design em contexto português. Por último, para lá dos objetos impressos, permitir um envolvimento e um processo de construção informado pelo diálogo entre contextos e disciplinas. Afinal encontrar todos os *mestres* possíveis para esta reconstituição.¹²

⁹ Peter Bosteels sempre se apresentou como gravador a topo. O estudo das gravuras a topo nas revistas ilustradas portuguesas revelou o oposto, isto é, uma estrutura oficial onde a figura do autor se dilui. O trabalho colectivo verifica-se e crescente industrialização, comprova-se na escala das gravuras, na regularidade das soluções.

¹⁰ *Lázaro, arqueologia de um património tecnológico de origem comercial* sob coordenação de Graciela Machado (FBAUP-ND/I2ADS), Susana Lourenço Marques (FBAUP/NAI-I2ADS). Investigadores: Rui Vitorino Santos (FBAUP_ID+), Arlindo Silva (investigador UCP-CITAR), outros investigadores e artistas convidados. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=566

¹¹ Nesta revista constata-se período de convivência da fotomecânica com a gravura a topo demonstra-se na revista *O Occidente*. Encontram-se a gravura em madeira a par das gravuras tiradas a partir da fotografia e das placas processadas quimicamente, nomeadamente de fotografias de Emílio Biel.

¹² Numa reedição de um exercício já mencionado no passado "Sem mestre, nem livro da especialidade, porque não o havia então; tendo de adivinhar o sistema e os meios práticos pelo que, apenas a sua inteligência podia ler na simples observação das gravuras estrangeiras, Bordalo fez mais do que seria razoável exigir. As suas tentativas, posto que extremamente longe das estampas do Magasin Pittoresque, sobre cujo modelo se publicava o Panorama, não parecem prelúdios de uma arte que, na presença de tão adversas circunstâncias, pôde-se dizer, aparecia entre nós, como se não existisse em parte alguma" Do original publicado em SILVA, Nogueira, A gravura em madeira em Portugal in *O Panorama*, S. 5, vol. 16, n.º 7 (1866), p. 50.

Neste contexto inserimos a reconstituição integral de uma oficina como forma metodológica de chegar ao nosso objeto de trabalho. A criação de um novo espaço oficial – símbolo e imagem de profissionalização do artista, mas também do artesão, como espaço de instrumentação e de manuseamento técnico. Para o nosso presente ensaio, interessa-nos a plasticidade e permeabilidade de uma reconstituição que nos conduza ao conhecimento partilhado com diversos praticantes, ligados ao mundo do editorial, da literatura, da ilustração, da fotografia, da conservação. Entende-se, uma geração de membros de uma comunidade de saberes artísticos, tendo por espaço de origem e de convergência, as oficinas dos periódicos do final de século XIX. Como processo arqueológico, desenvolve-se e verifica-se como o conhecimento sobre a história, a técnica e sua evolução, se pode decifrar de modo mais integral com a inclusão de uma prática oficial. Pois temos como forte motivação, verificar a aplicabilidade de tais processos em contexto artístico contemporâneo, despertar o interesse histórico e ajudar a retomar o estudo sobre este património gráfico.

3.1. Primeira leitura sobre um contexto português

Ao visitar o que se escrevia sobre a gravura em madeira nas mesmas revistas ilustradas, e entender a sua pertinência como processo de reprodução artística, pretendia-se decifrar uma parte desse passado. Constata-se como desde logo, na revista *Panorama*, nas palavras e segundo a visão de um século XIX, exprimia-se a vontade de criação de cadeira para o seu ensino nas academias de Belas Artes¹³. Já na falta de permanência de tais esforços no ensino das artes em Portugal, confirma-se a sua competência e identificação à prática de tradução de contextos industrializados e difícil entendimento em contexto autoral e criativo¹⁴.

No contexto português, o entendimento de tais processos à luz de objetivos de criação, respeitando as qualidades visuais e plásticas, esteve dependente da colaboração editorial. Nas oficinas e técnicos de mérito reconhecido, como é o caso português da descrita como escola de gravura fundada por Alberto Caetano, os propósitos comerciais definiam o âmbito e alcance das pesquisas autorais¹⁵. Aí, a aceleração dos métodos de produção e necessidades

¹³ O ensino da gravura em madeira foi introduzido nas Escolas de Belas Artes por portaria em 22 de outubro de 1863, e arrancou em março de 1865 com o mestre professor João Pedroso Gomes da Silva. A reforma do ensino artístico (decreto de 14 de Novembro 1901) extingue a aula de gravura em madeira com o argumento que esse ensino é assegurado pelas escolas industriais. Permaneceu o uso do buril associado ao talhe doce. Em *O Panorama*, volume 3-4, pág114 (IV Abril 11- 1840).

¹⁴ Com a expansão da imprensa, a gravura a topo é o processo eleito dada a sua compatibilidade com a impressão dos tipos, as tiragens altas.

¹⁵ Os artistas gravadores fundadores que faziam parte do atelier de gravura, ensinados e dirigidos por Caetano Alberto, eram Rosalino Cândido Feijó, Manuel Diogo Neto, Domingos Caselas Branco, Jorge dos Reis, José Augusto de Oliveira, José António Kjolner e A. Francisco Vilaça. Não é este o primeiro atelier de gravura, em 1862, esse sim dado como associado ao atelier de Gravura dos srs Castro Irmão & c. estabelecimento typografico sob direcção de Nogueira Da Silva e João Pedroso. Dai sai a primeira escola atelier de gravura em madeira, de iniciativa privada.

de índole prática – copiar, transpor, reinterpretar imagens para dar resposta às redacções e seus conteúdos informativos – conjugava-se com a formação. A prática alimentava a experiência, e o treino para obter resultados eram conjugados com uma intermediação importada nos seus géneros essenciais.¹⁶

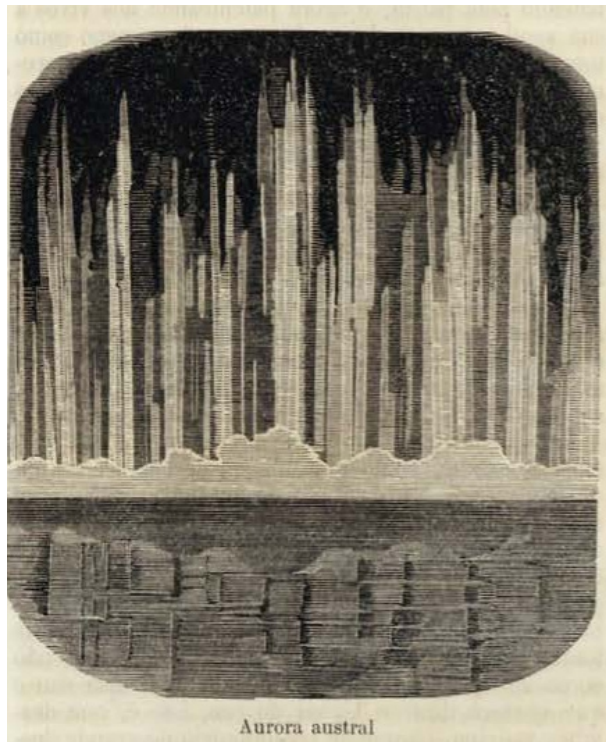


Fig. 1 — Cópia feita a partir do *Magasin Pittoresque*, de aurora boreal do ano de 1860

Como tal, não surpreende que Alberto Caetano apontasse para o problema da cópia e reprodução dos modelos importados, decalcados ou reproduzidos a partir de material adquirido a publicações estrangeiras e esforço de Nogueira da Silva em produzir originais desenhados¹⁷. O objectivo

¹⁶ Existência de uma geração espontânea, isto é, sem mestre, tendo como mestre o método descodificado nas revistas ilustradas estrangeiras, e a formação de oficinas e escolas locais, é enunciado com orgulho nos discursos da época. A ele se refere Alberto Caetano, como “é a arte de gravar no nosso país”, contrariando prática de importação de chapas e mostrando um esforço de produção de temas nacionais. Estas estruturas oficiais estavam condicionadas pelos propósitos funcionais. Citado Em Ernesto Soares, p. 31.

¹⁷ Alberto Caetano reconhece Nogueira da Silva como o impulsor e mestre da gravura em madeira, sendo o *Archivo Pittoresco* a primeira escola, a partir de modelos importados das revistas internacionais (*Magasin Pittoresque*). Sobre as primeiras gravuras a topo, o tom é depreciativo sobre o uso do decalque dos modelos importados e falta de originalidade numa abordagem baseada no traçar a partir de ou na interpretação de modelos a tinta da china e pincel. E se com estes “desenhos claros” para serem levados à risca, contraria já Nogueira da Silva o apego de gravadores aos decalques do lápis, mais grosseiros, no momento seguinte é nova técnica de desenho devida a Barbosa de Lima, reintroduz o uso do lápis, e parece fazer escola. Em Alberto Caetano, Um desenho inédito de Nogueira da Silva, in *O Occidente*, n.º233(11 junho 1885), p.135 e ALBERTO, Caetano, Um desenho inédito de Nogueira da Silva in *O Occidente*, n.º 230 (11 Maio 1885), p. 110.

de produção associado a uma aprendizagem utilitária, relegava valores de autoria artística, para um segundo plano, ainda que não seja intenção aqui sugerirmos a ausência de uma componente inventiva em tais estampas.

3.2. Os contornos de uma prática reprodutiva de matriz industrial

Em todo o caso, ao observarmos as estampas, reconhecemos aspectos estéticos e seu valor plástico intrínseco. Do descrito como “insípido e monótono systema do paralelismo”, ao virtuosismo do traço, até ao controlo das ondulações e cambiantes de claro escuro, na gravura a pau impressa em revistas, livros, desperta uma curiosidade e um quase fascínio por trabalhos realizados sob a aparente ausência de forte componente intelectual.

Agora vejamos. A gravura a topo extinguiu-se sob a pressão económica da eficiência reprodutiva da gravura química, com o seu sistema de meias tintas baseado no artifício da trama¹⁸. Os artistas a determinado momento desistiram dela, não antes de afincados abridores/gravadores terem persistido na cópia e na transcrição, tentando acompanhar a velocidade da fotografia transportada, até se terem rendido ao óbvio: não poderiam competir com a gravura fotomecânica. Quando a criação dá lugar à cópia, outros dispositivos- as redes e retículas fotomecânicas - se revelam mais oportunos. Abridores de pau, foram assim tramados pela trama mecanicamente criada, e as suas complexas gradações e lineamentos horizontais destronados pela trama fotomecânica.¹⁹

A distância do nosso problema assim óbvia: a gravura a topo foi a determinado momento na história o processo eleito para a reprodução de imagem, extinto no início século XX²⁰. E se nas revistas da época publicitavam-se os fornecedores, das madeiras, aos instrumentos, vendiam-se caixas com a oficina completa, reconstituir um contexto histórico e uma prática oficial adormecida implica rever tudo de raiz.²¹

¹⁸ A gravura química procura reproduzir a competência da gravura em madeira, na sua capacidade de tradução de meias tintas, traço e tintas, esbatidos e reticulados. Todas estas variantes aí eram possíveis sendo substituídos nos processos fotomecânicos de relevo pela retícula na reprodução de meias tintas.

¹⁹ No contexto editorial português, o gravador a topo é um abridor de madeira, um profissional e não um artista. Os desenhos criados pelo delineador eram traduzidos ou aberto a buril ainda que possam existir casos em que o gravador também é desenhador e vice-versa. A primeira parceria identificada é entre Bordalo Pinheiro e Baptista Coelho associada a revista *O Panorama* (1837- 1867) sendo o primeiro criticado por Nogueira da Silva pela excessiva condução do desenho segundo traço e “detestável monotonia,” a “paralisar a “acção variada” do abridor. em A gravura em madeira em Portugal, Nogueira da Silva, *O Panorama*, p. 50. Exceção é apontada na ambição de abarcar todos os géneros de João Pedroso.

²⁰ “Gravadores especialmente criados e educados para O Occidente e que ainda, uma ou outra vez, depois da nova gravura química vinham abrilhantar as páginas da revista com os primores do seu finíssimo e firme buril. Reproduziam quadros, retratos, esculturas, arquitectura, paisagens. O quase abandono da gravura em madeira ocorreu por volta de 1890 aqui e em toda a parte desde que apareceu a gravura química.” Revista *O Occidente*, n.º1277, 1914, p.204.

²¹ Nas fontes primárias destaque para a publicidade nos manuais

3.3. Como se aí chega: o papel do mestre na reconstituição de uma oficina em contexto académico

A gravura a topo, como qualquer processo de gravura entendido como prática oficial, deve ser apresentada por quem a pratica. Assim se justifica, como o *Pure Print*, encontro Internacional da gravura, se baseia na valorização de formatos oficiais onde, se introduzem técnicas. A par de um acesso direto aos praticantes com várias proveniências geográficas e profissionais, compreendem-se as outras dimensões do discurso, os espaços onde atuam e produzem. Completam-se cenários e identificam-se linguagens, atualizam-se metodologias educativas baseadas na recriação de estruturas tecnológicas que possam sustentar e concretizar o mencionado fascínio tecnológico.

O acesso a esta experiência vivida por décadas de dedicação a técnicas e processos tão particulares, através de testemunhos como os de Peter Bosteels, filtra e simultaneamente devolve a quem participa, um olhar sobre toda uma informação histórica de enorme complexidade²². Depreende-se um modelo oficial original, onde se analisa a interação entre a cultura material e o uso de *media* reprodutivos a partir dos quais se assimila uma complexidade de produção técnica e resolvem problemas num contexto oficial artístico. De investimento tecnológico, gestão oficial, inventariação, e reconhecimento de escassez de recursos. Permite-se com estes ingredientes, compreender como podem ser elemento criativo que acaba a enunciar um respeito pela integridade e uma artesanaria residual existente na realidade local.

Cabe pois neste espaço, a capacidade de negociação com o passado e um pensamento criativo empenhado em estender e sedimentar as opções de materialização situadas nas suas várias fronteiras. Verifica-se, pois como autores, podem facilitar essa relação com o passado e preencher lacunas para um presente mais informado e empenhado na criação. Como um comércio local ainda disponibiliza as matérias de que se precisa. Conclui-se, não pode ser este exercício de isolamento disciplinar ou depreciação do saber-fazer associado a vários contextos. A velocidade e eficiência de tal resgate quando introduzida nestes termos, através de investigadores, produtores, técnicos, por aqueles que conhecem os territórios de existência de tais práticas- comerciais, semi-industrializados, artísticos – é concreta, sobretudo para estas terras de ninguém onde tão poucos se aventuram.

3.4. As fontes documentais presentes nas colecções

No acervo da biblioteca da FBAUP, podemos encontrar um conjunto de exemplares da revista *O Occidente*, num primeiro contacto, percebemos claramente a sua especificidade e ao mesmo tempo a metodologia da sua produ-

estrangeiros da especialidade, dos fornecedores de madeiras, dos instrumentos, das caixas com a oficina completa, destinada a um mercado de profissionais, mas também amadores. In *The art of drawing and engraving on wood from the tree to the press*. Marx, George Walter, 1881.

²² Em contexto português identificamos vários testemunhos sobre uma "arte que ninguém ensinou" associada à revista *Panorama*: jornal literário e instructivo de Sociedade Volumes 3-4.

ção que apenas poderia ter acontecido naquele momento histórico. É notório nas suas opções gráficas e editoriais o exemplo do esforço colaborativo de edição que transformou e inovou a percepção do objeto editorial português entre o fim do século XIX e início do século XX. A proposta oficial da revista ilustrada sobre o comando do gravador Caetano Alberto da Silva e o vanguardismo das propostas gráficas e ilustração de Manuel Macedo, entre outros, contribuíram para o repensar do suporte editorial como um artefacto gráfico ilustrado total. Uma noção bastante inovadora para a época.

É este pensamento global que uniformiza e oferece consistência gráfica, que agregando diferentes autores com práticas distintas na construção do signo verbal e visual se materializam ao longo das páginas através da fluidez de soluções compositivas, que legitimam o carácter autoral de gravadores e ilustradores e ao mesmo tempo constroem a coerência do projeto gráfico. Aos nossos olhos e dos participantes, desde o primeiro contacto entendemos, que a *O Occidente* é um artefacto arqueológico, que deveria ser analisado segundo uma perspetiva heurística, que favoreça a leitura e interpretação dos seus diferentes signos como factores contributivos para a sua especificidade editorial no contexto nacional.

A palavra e a imagem são a matriz da revista *O Occidente*, contêm conhecimento e oferecem significados – são entidades vivas que interagem com quem as lê e vê. É o ato de interpretação da palavra e da imagem que representa a leitura da palavra e da imagem. Ler e ver a *O Occidente* não são apenas exercícios de alfabetização, já que sendo signos a palavra e a imagem são dinâmicas e estão sujeitas a convenções e ao contexto; desta forma não são estáticas, pressupõem interpretação, colaboração, conhecimento sociocultural e o domínio da sua utilização.

Ao contrário da monossemia do texto, a imagem na *O Occidente* é sempre polissémica. Conseguirmos, por esse facto, uma interpretação única é impossível. As imagens/ilustrações são sempre ambíguas, possuindo um espectro infinito de possibilidades de significação. A leitura das ilustrações/gravuras do *Occidente* encerram em si um conjunto de paradigmas que é necessário desconstruir.

É partindo desta necessidade de desconstrução do signo verbal e visual da *O Occidente*, da *Casa Soleiro* e do património da *técnica* que iremos recorrer na construção de imagens – gravura a topo, que se oferecem e se constroem novos signos. Um sentido plural que é apenas uma suposição, mas uma hipótese investigada e formalizada.

Entendemos que estas noções se encontram claramente no nosso ponto de partida e chegada para este projeto. A revista *O Occidente*, é um repositório de informação que espelha, constrói e informa sobre as suas origens, razões que consideramos relevantes por si só, para um regresso a este objeto editorial. E que numa etapa posterior será contraposto ao património material e imaterial da *Casa Soleiro*, situada na rua da Chã, no Porto. São várias as intersecções que podemos realizar entre a *O Occidente* e a *Casa Soleiro*, se por um lado nos interessa a reflexão sobre o carácter oficial e a cultura de especialização que ambos os exemplos nos oferecem e definidores para a sua construção identitária. Por outro lado, ao compreendermos e aplicarmos o seu *modus operandi* e a especificidade de ambos os contextos, encontramos diferentes contributos para a reflexão do presente momento. Nomeadamente, a aparente incapacidade coletiva e individual de resistir ao

desaparecimento de determinados contextos e práticas oficiais e espaços comerciais no contexto nacional e em particular do Porto, cuja identidade e *charme* constituem a memória cultural e social da cidade, que julgamos estar a ser apagada de forma avassaladora.

4. Etapas do projeto: revisão das ferramentas do ofício em contexto português

O buril é a primeira ferramenta a ser usada neste exercício de insistência e compreensão. As ilustrações impressas nas revistas periódicas até ao fim do século XIX, altura em que a gravura *chimica* começou a ser usada como processo privilegiado e mais económico para reproduzir imagens no papel, eram interpretadas a partir deste instrumento de precisão. Mas não é o único: a um conjunto de buris de diferentes secções, usados de acordo com o desenho a abrir, tipo de linha, acrescentam-se outros instrumentos que constituem a oficina de gravura a topo. Uma ilustração usada como índice da revista *O Occidente* e mais tarde como ilustração em destaque em capa de livro pelo historiador Ernesto Soares, *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal (Séculos XV a XIX)*, Lisboa, 1951, exhibe o essencial. Sobre uma mesa, um globo de vidro, uma lupa, a tinta da china, a caneta ou pena de aparo, um canivete, a almofada de couro que apoia a chapa ou bloco de buxo cortado a topo.

A almofada (ou almofadinha) de couro cheia de areia ocupa o centro da estampa, e revela-se peça fundamental para apoiar a madeira que roda sob o buril²³. Os buris de várias secções de corte permitem incisões com riscos finos, superficiais ou mais profundos assim como pontos e picotado. A reconstituição de restantes elementos ausentes nesta gravura baseia-se em descritivos de instrumentos usados e em outras ilustrações presentes nos manuais de final de século XIX. Tal é o caso da pena e o lápis, para o desenho e os modelos de buril mais específicos usados. Nas caixas com a utensilagem completas e em algumas ilustrações surgem os materiais de limpeza (escovas) e impressão (tampão de couro ou ponceta, brunidor), e a pedra de afiar. Uma das ilustrações mais analisada para esta etapa é aliás opção de Ernesto Soares, para a capa do seu livro sobre a gravura em madeira. Nesta ilustração exhibe-se a oficina essencial. A partir desta, e com o testemunho do historiador da gravura artística em Portugal, breves comentários publicados nas revistas ilustradas consultadas que conseguimos reconstituir a retaguarda produtiva do período áureo da publicação das revistas ilustradas.

²³ Como preparação do *workshop*, criou-se uma almofada a partir de instrumentos e materiais adquiridos na *Casa Soleiro*, com base na consulta de fontes e análise de modelo inglês adquirido. Na descrição feita no dicionário, Dicionário Técnico e histórico de Francisco Rodrigues de Assis, o enchimento da almofada de couro ou pele é indicado como sendo de lã.

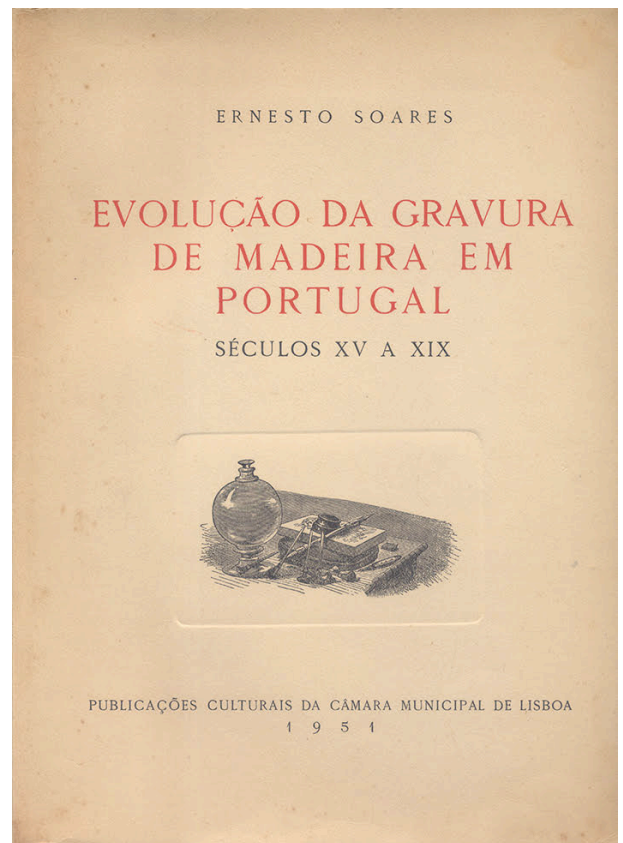


Fig. 2 – Capa do livro *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal – Séculos XV e XIX*, de Ernesto de Sousa (1951)

4.1. A oficina no Pós fotográfico

A partir desta ilustração portuguesa, e já pensando no período de transição pós fotográfico, tentamos obter outras imagens para completar o cenário produtivo que produziu as muitas ilustrações folheadas nas revistas impressas, de desenhos de reportagem, ditas ilustrações científicas, reproduções de obras de arte nacionais, fotografias, desenhos de memória e de imaginação.²⁴ Deparamo-nos com uma fotografia de estúdio, do grupo de discípulos de Caetano Alberto publicada na revista *O Occidente*. Essa fotografia reproduzida e impressa tipograficamente é o tributo do grupo de discípulos de Caetano Alberto, daqueles que usavam o buril, os obreiros de uma arte industrial, descrito como “grupo de artistas” pela redação da revista. Na gravura química obtida da fotografia, gravada em relevo sobre metal, já não entra o buril- eventualmente nos retoques - e a sintaxe baseia-se na rede fotomecânica, automática e inteiramente mecanizada²⁵.

²⁴ Numa primeira fase, a redação da revista recebia os desenhos a partir de repórteres que contam com colaborações como Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Rafael Bordalo Pinheiro, Silva Porto, Soares dos Reis, Henrique Pousão. Os delineadores possuem reconhecimento como artistas. Destes eram os desenhos originais a serem transformados e abertos no atelier pelos gravadores. O ciclo completava-se com a impressão. O recurso à fotografia faz-se em idênticos termos, como base de produção. Coexiste com o desenho do natural, de memória ou da imaginação. A identificação das estampas identifica as várias situações: se desenhadas a partir do natural, ou a partir de fotografias.

²⁵ Na zincogravura, o grupo de gravadores profissionais expõe com

E se a gravuras a topo das revistas ilustradas identificadas num período de transição, expõem a relação com a fotografia encetada, à oficina representada na singela ilustração, há apenas a acrescentar o laboratório de fotografia. Nesse novo espaço oficial à parte podem-se produzir as fotografias a partir das quais se tiram as gravuras. Nestas, o gosto e necessidade de padronização, torna os traçados lineares domesticados e a pressão colocada numa relação de tradução com a fotografia, do a partir de, imposto pela gravura *chimica*.

O novo processo privilegiado porque também mais económico, cria uma monotonia inquietante, e prescinde do fundamental no trabalho do gravador: a interpretação. Numa fase de transição para a reprodução inteiramente fotomecânica, com a confluência técnica a marcar passo, os gravadores a topo parecem colonizados, submissos ao fascínio e capacidade da fotografia. Deixam de interpretar, eliminar, deixam de traduzir a cor, as nuances, transformar as gradações. Nas gravuras tiradas da fotografia- “tiradas” ou “copiadas” como descrito na revista *Archivo Pittoresco* - fixam tudo o que a película de fotografia apresenta sobre o bloco. Desorientados artífices que ainda hoje admiramos pela exactidão, pelo perfeccionismo e cumprimento, num esforço dirigido à repetição, à inventariação, rotina, e reprodução fiel, num exercício de habilidade e experiência técnica, dedicados à neutralidade de tradução.



Fig. 3 — Zincogravura reproduzida no *O Occidente* onde se representa o grupo de gravadores profissionais que expõem com orgulho o livro de João Pedroso, *A gravura de Madeira em Portugal, Estudo em todas as especialidades e diversos estilos*, editado 1872 e 1876.

Reconstituir hoje este espaço oficial, serve pois, para compreender como as ferramentas e materiais usados devem ser entendidos enquanto procedimento integrado num conjunto de práticas oficiais, interligadas. Uma incursão no passado a partir da reconstituição de procedimentos, materiais, instrumentos, implica outro tipo de conhecimento e metodologias de resgate. Também, clarifica um dos propósitos da investigação: encontrar alternativas de aplicação em oficina artística mantendo as reintroduções oficiais aptas à possibilidade de construção matricial

orgulho a sua presença e exhibe o livro de João Pedroso *A gravura de Madeira em Portugal, Estudo em todas as especialidades e diversos estilos*, editado 1872 e 1876.

mais completa, informada e estimulante. A abrangência tecnológica dos métodos nas suas filiações com métodos de duplicação e reprodução pré e pós fotográficos, visa a reposição de soluções eficientes, reconhecimento de materiais, etapas e processos partilhados no sentido da sua adaptação a oficinas situadas em contexto artístico assim como o reconhecimento e enriquecimento de uma cultura tecnológica em contexto artístico nacional.

Procura esta revisão integrar um potencial experimental necessário à contemporaneidade, consciente da espessura histórica, a contrariar um passado que a determinado momento cedeu ao charme da incisão e da insanidade mecanizada a que as gravuras tiradas a partir da fotografia chegaram.²⁶



Fig. 4 — As festas da Liberdade, no Porto. Veteranos da liberdade que tomaram parte no préstito, Gravura segundo fotografia publicada em *O Occidente*, 6º ano, volume VI, nº 166, 1 de agosto de 1883.

Hoje, uma abordagem prática à gravura a topo, ajuda a responder, sobre as intenções destes autores e *obreiros* encontrados nos artefactos históricos, no seu entendimento da técnica, e da pertinência do seu olhar baseado em práticas oficiais esquecidas. Mas recuperar esse contexto oficial de modo a que se verifique funcional e com potencial experimental para os artistas e ilustradores em formação, mais do que uma reinterpretção histórica, exige um saber-fazer perdido em contexto português. O passado apagou-se nos vários tipos de documentos e objetos deixados. O perfil exato das práticas colaborativas, dos materiais usados e matérias primas, dos métodos de produção e acabamento, da relação do mestre com os aprendizes, das alterações no paradigma da representação, tudo isto tem que ser testado, imitado, traduzido em gestos muito concretos. Ainda que existam breves descrições, como as que são feitas por Ernesto Soares, sobre o decalque do desenho²⁷, e gravação, não há como contrariar o reconhecimento científico e eficiência técnica, assim como reconhecer uma função pe-

²⁶ Se as ilustrações de Nogueira da Silva, com a representação de figuras contrafundo brancos e facilmente apreensíveis e recombinaíveis, reclamam do autor serem como que fotografadas, há uma distinção no tratamento. As gravuras a topo tiradas a partir da fotografia compactam detalhes fotográficos descritos em intrincados jogos de tintos e efeitos de encetados.

²⁷ Citações mais breves pontualmente mencionadas em textos da

dagógica que ultrapassa o mero apetrechamento técnico com o acesso direto aos materiais, obras e mestres. Este é o primeiro pilar e opção fundamental neste programa.

A depreciação desta metodologia de investigação, no tema em causa, revelaria a ignorância sobre esta dependência intrínseca, e muito em particular da figura do mestre nas práticas oficinais da gravura. Um mestre pode acelerar o acesso à espessura histórica, sedimentada sob o chapéu de uma cultura partilhada, feita de colaborações competentes, entre artistas e fornecedores, impressores, técnicos, numa rede de conhecimentos e trocas cujos limites são difíceis de determinar e a todos serve.

Segundo estes princípios, organizar um *workshop* de gravura a topo é constituído pelas seguintes etapas: convite a gravador; identificação de materiais, equipamentos e práticas; aquisição e reconstrução de ferramentas, matérias primas, e títulos bibliográficos; identificação de exemplares editados existentes em coleções portuguesas; catalogação e identificação de exemplares; definição de programa; montagem de exposição.

A passagem por todas etapas, garante um espaço oficial apetrechado para a realização no presente e futuro de atividades com o tema relacionadas e de forma implícita o primeiro acesso à diversidade e densidade tecnológica e funcionais específicos à gravura a topo, relacionando as áreas artísticas, tecno-científicas, a história que a enquadra e ajuda a esclarecer, e o saber-fazer por estabelecer em contexto académico. Finalmente, define um tipo de espaço, transversal. Esta parte da raiz matricial tangível, para cultivar uma cultura imaterial, criativa e liberta para acolher o múltiplo nos seus muitos desenvolvimentos espaciais em diálogo com outros media.

A revalidação das técnicas da gravura a topo, ausentes no contexto académico artístico português, permite-nos considerar metodologias reconstrutivas como fator inovador no desenvolvimento, complementar os estudos históricos de dados tecnológicos e mostrar na combinação de uma prática artística, os contributos no entendimento tecnológico, estético e processual de património gráfico em questão. A focalização em processos usados para a reprodução eficiente, implica um estudo e melhor entendimento de fontes cujos princípios tecnológicos dominam a ordem do discurso e está por fazer.²⁸

Assim, e já com alguma troca de informação com Peter Bosteels, identificaram-se os circuitos de comercialização viáveis. Constatou-se, a dependência de matérias primas e instrumentos profissionais muito específicos, sendo o nicho de mercado mais acessível o inglês. Justifica-se na forte tradição de gravura a topo e presença da *The Society of wood engravers*, fundada em 1920. No contexto europeu constatou-se ainda, ser este o último reduto para a prática. Existe uma empresa que prepara e fornece os blocos de

época ou dos historiadores, testemunhos como os de Nogueira da Silva e Alberto Caetano. Do como o primeiro fazia o desenho a pincel "microscópico" em linhas paralelas finíssimas, "com o cabelo de um pincel". A propósito de desentendimentos deste com João Barbosa Lima, ficamos a saber que este que usaria o traço a lápis no decalque.

²⁸ Ausentes, os estudos sobre os períodos de transição entre o pré e pós fotográfico, e sua especificidade tecnológica, onde se inclui recurso a aplicações de métodos híbridos que substituem o decalque pela aplicação de emulsões películares.

buxo – a *Lawrence Art Supplies* – em várias dimensões e dispondo de dois tipos de madeira. A mesma empresa inglesa fornece as almofadas de couro (cosida à mão ou à máquina, com vários tipos de couro e pele) e os buris de fabrico norte americano (*Lyons*). A empresa de Chris Daunt, *Traditional fine quality english endgrain wood engraving blocks* comercializa os blocos, a almofada e o brunidor em madeira²⁹.

Pelo custo associado, fazer depender a prática oficial em contexto português de tais recursos, torna inviável a prática da gravura a topo. Assim, a metodologia de trabalho desde logo repensou a investigação em curso em função da sustentabilidade de recursos locais. A definição de um conjunto de madeiras para lá do tradicional buxo que poderiam cumprir com os requisitos da gravura a topo, verifica-se num primeiro momento, na identificação em tratados históricos das madeiras habitualmente usadas. Sendo o leque restrito e destes por vezes constando apenas indicações da categoria da madeira usada, o convite a Arlindo Silva³⁰, tornou-se fundamental para a efetiva recolha das alternativas locais.

Para lá deste propósito inicial, o mesmo investigador propôs a criação de xiloteca específica para a gravura a topo, oferecendo os espécimes à FBAUP. Assim, a um objetivo inicial de identificação, acrescentou-se com este levantamento prévio, o acesso às matérias primas num considerável alargamento das hipóteses matriciais enunciado como princípio de verificação futura. Ainda, nesta fase de trabalho de campo e preparação de materiais para *workshop* e exposição, tornou-se necessário proceder a corte e polimento das madeiras reconstituindo uma cadeia de produção perdida. Os troncos e ramos selecionados, seriam posteriormente cortados e sujeitos a um primeiro tratamento da superfície, tornando mais visível os padrões de veios e características gerais dos blocos.³¹ Já para o *workshop* e considerando o número de participantes a admitir, as madeiras foram cortadas em blocos de buxo com cerca de 3 cm de altura mantendo-se a configuração irregular do tronco de origem³². Todo este trabalho de preparação de madeiras, foi executado nas oficinas de metais e madeiras da FBAUP, e com a colaboração de Norberto Jorge, e Tiago Cruz (respetivamente professor auxiliar e assistente técnico

²⁹ Fornecedor da oficina.

³⁰ Investigador no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR)

³¹ O corte de buxo no Jardim da FBAUP, dois anos antes, por doença e posterior queda, assegurou acesso a esta matéria prima já seca e sem custos adicionais. As mesmas chapas, foram igualmente retidas nas oficinas após gravação, permitindo reutilização futura. Pelo exposto, o buxo usado não é uniforme. Apresenta fissuras e zonas de densidade variável, o que cria interferências na incisão. Uma breve consulta a manuais, permite distinguir o modo como a origem do buxo – levante, Espanha, França, Ásia menor – determina as suas características, em cor, densidade, homogeneidade.

³² As pranchas ou tábuas para gravura a topo tinham uma grossura determinada (23mm) e nivelada para impressão simultânea com os tipos. A obrigatoriedade de altura de bloco compatível com impressão tipográfica não se coloca em contexto oficial artístico. Para o *workshop*, a opção por impressão manual e inexistência à data de prelo de relevo hidráulico, acrescida das dificuldades nos cortes pelo tipo de maquinaria usada nas oficinas de Metais e madeiras da FBAUP, assim como propósito de reutilização das matrizes, conduziu a opção por espessura mais elevada.

co da FBAUP)³³. Desta fase resultaram informações úteis sobre a forma como dispositivos de corte mecanizados afetam o comportamento das madeiras, sob a sua dureza ou sensibilidade à oscilação de temperatura e humidade, resultando em padrões de microfissuras. Para referência futura, determinou-se como método de corte para produzir prancha³⁴ plana e de faces paralelas o uso de um torno. A ponteira desbasta a madeira e após várias passagens obtém-se bloco paralelo e com altura pretendida. O polimento do bloco, é contudo manual sobre lixas presas sobre tampo de madeira. Qualquer uso de maquinaria resulta em fissuras e movimentos na madeira que afetam as áreas de úteis de utilização da madeira. As restantes fases de preparação do bloco foram integradas nas etapas de produção do *workshop*³⁵.

Outras ferramentas foram recriadas com especial protagonismo para a almofada de areia forrada a couro. Na ausência de pistas relatadas, quer nos manuais de gravura, quer outros cuja utilidade é coincidente- ourivesaria, gravura a talho doce- optou-se pela aquisição de várias ferramentas de corte e perfuração de couro que permitissem a execução de um modelo com base em peças de couro oferecidas por Lennart Mänd³⁶. A aquisição de um modelo com origem inglesa, adquirida a Chris Daunt em Inglaterra, permitiu o estudo na forma e natureza.

Para as etapas de desenho, na gravura que representa as oficinas, a tinta da china surge representada na sua forma sólida, e identifica-se ainda o pincel e aparo. Para as lupas, usadas no decurso da incisão, a opção recaiu na aquisição de dois modelos: um com foco de luz associado, outro de aplicação directa a cabeça. Uma última ferramenta usada já numa fase de impressão, quer de provas de estado, quer finais, o brunidor de madeira, surgiu como opção. Não estando visível na estampa estudada, foi adquirido em sítio inglês. Outras alternativas a esta ferramentas usaram-se já durante o *workshop*: dobradeira de encadernador em osso e colher de metal.

Noutros tratados verificou-se a existência de ferramentas não elencadas na gravura portuguesa: a bala ou tampão de impressor, usada para tintar os blocos. No *workshop* é substituída pelo rolo cilíndrico também de fabrico inglês, peça das oficinas para o qual foi necessário aplicar recarga nova. O número de buris representado na estampa é extenso³⁷. Já após *workshop*, sendo aí usados as terminologias em inglês,

reúnem-se as secções fundamentais e estuda-se a sua tradução. O mais comum, do qual já tínhamos exemplares em inventário, em losango, usado para talhos mais fino e ângulos, e para pontilhar a madeira. O “língua de gato” ou buril escopro (em inglês *scoper*) usado para talhos largos, o “vélo” (buril raído que permite abrir lineamentos (raias) paralelos com efeito de gradação de tom a permitir tintos³⁸. Definidos, recolhidos e recriados os instrumentos de trabalho para a gravura a topo, o esforço seguinte foi concentrado no artefacto editorial que emula esta experiência oficial.



Fig. 5 — Pormenor da Capa do livro *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal – Séculos XV e XIX*, de Ernesto de Sousa (1951), onde se representa as ferramentas essenciais de uma oficina de gravura em madeira.

Verifica-se ser apenas possível identificar o uso destas ferramentas nas gravuras. Isto é, não são encontradas outras fontes visuais ou escritas que permitam completar com maior detalhe o específico dos métodos aplicados nas oficinas.

É assim, na revista *O Occidente*, onde se encontram as gravuras, abertas a buril em contexto português. A recolha de vários exemplares, em alfarrabistas e no livro do fundo Antigo da FBAUP, garantia um primeiro contacto com obra original Impressa. Para lá das revistas, foram ainda reunidos exemplares como *Evolução da gravura em madeira em Portugal* de Ernesto Soares, *A gravura em madeira em Portugal: estudos em todas as especialidades e diversos estylos* de João Pedro Pedroso (1872). Nestes álbuns e nas publicações periódicas, foram seleccionados exemplares, que iriam constar da exposição e criadas janelas de papel para identificação mais clara da mancha relativa à chapa de buxo impressa.

³⁴ Prancha, s. f. fo h. lat. Planca, formado de planus, chato, gr. planche, hesp. tabla. (archit. E gr.) tábua chata, larga e grossa, que tem diferentes usos nas construcções: tabuinha de buxo com a devida grossura, bem nivelada e liza, que serve para gravar em madeira: tábua ou lamina de cobre ou aço preparado para receber o trabalho do gravador. Dicionário . Francisco Rodrigues de Assis, Dicionário Técnico e histórico, Imprensa Nacional, 1875, pág 307.

³⁵ O polimento das pranchas foi feito à mão, com a patela segura na mão sobre lixa fixa a tampo de mesa ou com o auxílio de um taco de madeira, mais ou menos do tamanho de um sabonete convencional, que se adapta à mão e envolvido em lixa. Aos participantes foi dado a conhecer o processo de preparação integral e este contacto fundamental com a preparação da madeira, do uso das lixas do grão mais grosso para o mais fino até à obtenção de superfície que, colocada ao nível dos olhos, permite ver uma ligeira reflexão.

³⁶ Diretor do departamento de Couro da Estonian Academy of Fine Arts, consultado para o efeito.

³⁷ Os buris usados são constituídos por vara em aço de secção quadrada ou em losango encabada em punho em cabo em forma de cogumelo. Esta extremidade tem a forma de cauda de rato. Os buris são ajustados à mão do gravador.

³⁸ Buril permite obter meias tintas esbatidas ou lisas. A incisão cria um sulco que abre o branco, sendo pois, o traço criado como superfície de relevo. Para obter uma linha impressa a preto é necessário cortar nas duas margens. A aprendizagem deste sistema exige destreza manual e agudeza de vista, muita prática e segurança de mão.



Fig. 6 — Xiloteca e revista *O Occidente*

Definidos os diferentes módulos técnicos explorados e os seus contributos expressivos e artísticos e apresentado a referência editorial utilizada para a materialização do suporte final do projeto onde os 12 participantes vão atuar é apresentado o território imagético catalisador – a Casa Soleiro.

A visita à *Casa Soleiro*, foi entendida como laboratório de exploração de referências imateriais e materiais que procuram contextualizar um espaço comercial único na cidade do Porto, que por possuir uma narrativa particular no contexto histórico, comercial e social é explorado quer pela análise do seu espólio público e privado, quer pelas múltiplas histórias narradas pelo seu proprietário atual (neto do fundador). Com base neste material recolhido sobre a forma de desenho, texto, fotografia, vídeo e som, foi constituído um arquivo das experiências individuais de cada participante que ao ser partilhado e analisado em coletivo possibilita o arranque para a criação de imagens que estabilizam visualmente a(s) história(s) da *Casa Soleiro*.

5. Ponto de Chegada

O *workshop* procurou criar uma série de circunstâncias numa aproximação a um problema de recriação e criação. O compromisso, envolver vários intervenientes (participantes e mentores). Através de várias etapas não se produzem apenas uma série de gravuras a topo: ocorre um exercício de aprendizagem e questionamento sobre uma técnica *desaparecida* em contexto editorial português como se identifica afinal um espaço comercial cujo futuro está comprometido.

Este binómio de ou iminente *extinção* é traduzido nas soluções finais de diferentes formas, se por um lado podemos observar que em alguns participantes a informação técnica trazida por Peter Bosteels foi essencial e marcadamente explorada, noutros podemos perceber a importância da imagética da *Casa Soleiro*. Em ambas as situações a presença e sensibilidade de cada autor à prancha, essa superfície matricial de madeira cortada – o buxo do jardim da FBAUP – é bastante latente. A relação intensa estabelecida pelos autores com as etapas de preparação dos materiais, as narrativas no decurso das mesmas transmitidas, marcam presença nas ilustrações.



Figs. 7 e 8 — Capa da publicação *Casa Soleiro* e detalhe da gravura a topo, João Sarmento

Os resultados obtidos vieram confirmar a nossa expectativa inicial, ao trabalharmos com um grupo diversificado cuja prática artística e gráfica é marcada essencialmente pelo seu carácter autoral, as soluções finais espelham esta particularidade. Contudo ao analisarmos o material produzido podemos entender que esta componente autoral na maioria dos casos foi claramente repensada de diferentes formas: pela técnica utilizada que para a maioria dos participantes era nova o que constitui *per si* um desafio, pelo carácter ofical utilizado nas diferentes etapas do projeto, pelo enunciado da proposta que foi apresentada e pela formatação do suporte final que por ser um objeto editorial que emula o pensamento gráfico e editorial da

revista *O Occidente* condiciona o campo de atuação individual de cada um dos participantes.



Fig. 9 – Página da publicação *Casa Soleiro*, Daniela Lino Fig. 10 – Publicação sobre o processo do *workshop*, Design e fotografia: Guillermo Bermudo, Carmen Chofre e Paqui Salguero

Estes diferentes aspetos embora possam ter sido compreendidos inicialmente como obstáculos, ao longo do período do *workshop* verificamos gradualmente a sua relevância nas questões de representação e acima de tudo no papel processual e de negociação que uma obra editorial coletiva exige. Uma experiência de participação coletiva em que cada página da publicação e a gravura impressa revelam e tornam visíveis diferentes contributos que triangulam interesses individuais, coletivos e técnicos num objetivo comum.

6. Considerações finais

Dentro do modelo proposto para o atual projeto, a atenção prestada ao uso da gravura, em contexto editorial nacional ajuda a entender a forma como um designer, um ilustrador, um artista, pode apoiar o desenvolvimento de um exercício de mediação. Isto é, se a determinado momento o propósito do uso da gravura a topo é reprodutivo, hoje o mesmo exercício pode implicar um intenso exercício de crítica e de conhecimento. Segundo outras contingências históricas, pode inibir a leitura de uma oposição e pensar conceitos e processos para lá da dimensão tecnológica específica adotados em determinado período histórico. Significa, ainda identificar, recriar, e refazer uma tipologia de produção, sem que esta se esgote num retorno pontual. Compreende-se aqui, envolver um saber fazer actualizado, segundo uma posição de colaborador. Significa ainda, a alteração da estratégia de acção formulada, em colectivo, sobre os espaços e seus intervenientes. Nele participam de uma prática transformativa, extensível a outras incursões, de modo acumulativo. Não se trata de um episódio sem continuidade, mas sim de um acréscimo com capacidade de rever o passado e a partir deste deslocar uma nova dinâmica de produção.

Se o tempo a obscureceu, em contexto académico, em contexto comercial, voltar a recuperar, mostra esta constante disponibilidade para entender os diferentes traços da gravura e expandir a sua definição. A fragilidade das técnicas integra a história da gravura, e não apenas como formas que se sucedem e cedem ao progresso, às novas necessidades. Fazem parte da sua estrutura fundadora, mesmo quando a sociedade da eficácia tende a esquecê-las.

O risco em perder a frescura nesta recuperação se demasiado exaustiva e científico tecnológica, ou de cair em detalhes históricos que nos afastam da prática e não permitem reproduzir uma integridade artesanal que perde terreno, compete com a ausência de destreza na manipulação das ferramentas. Independentemente da continuidade prática de abridores ou gravadores a topo introduzidos, outros elementos surgem igualmente relevantes: são estes recuperar o essencial da utensilagem e materiais e procurar o que de comum aí existe com uma tradição de artesanaria, também ela em risco de “demoronar”³⁹.

Afinal, contrariar o discurso nostálgico, a potencialidade narrativa do que é eminentemente material e processual, o refinamento tecnológico sem objetivo, mostrando um campo de atuação que não se esgota em usos oportunistas, mas antes revela a obrigatoriedade de uma arqueologia das questões oficinais, organizada para fortalecer o conhecimento, valorizar o potencial formativo e tornar a investigação prática corrente.

Pensar na gravura e na ilustração através de uma condição de permanente atualização tecnológica é ponto de partida necessário, sobretudo se compreendermos como uma prática associada à investigação, à experimentação, à produção de memória e à valorização patrimonial de locais, de edifícios, de utensílios, de arquivos. O modo como projetos de intercâmbio, entre artistas e investigadores, gravado-

³⁹ Referindo-se a Alberto Caetano, em António Cobreira, afirma “Fundador de um, escola de gravura em madeira que o tempo desmoronou e perdeu impiedosamente, em *O Occidente* nº1252, 1913, p.307.

res, ilustradores são o suporte a uma formação integral e fundamental ampliando as competências práticas, críticas e tecnológicas em causa de todos os envolvidos.

A inserção do projeto da *Casa Soleiro* numa prática de investigação académica mais alargada e a criação de momentos e projetos em que se questionam e se obtêm respostas para o lapidar progressivo da identidade comercial, tecnológica e artística de uma cidade deverá ter uma conclusão a partir de um seminário designado por *Burilar da publicação periódica à gravura chimica: contributos sobre um património tecnológico com várias fronteiras*, como uma possível síntese e levantar de novas questões.

Referências

SOARES, E. – **Evolução da Gravura de Madeira em Portugal – Séculos XV a XIX**. Lisboa: Publicações Culturais da CML (1951)

