



**GRACIELA MACHADO<sup>1</sup>**  
**RUI VITORINO SANTOS<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>[i2ADS] Instituto de Investigação em Arte, Design  
e Sociedade

Departamento de Desenho

Faculdade de Belas Artes

Universidade do Porto

Portugal

mgmachado@fba.up.pt

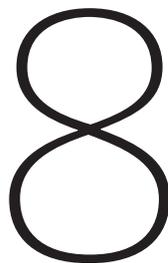
<sup>2</sup>[ID+] Instituto de Investigação em Design, Media e  
Cultura

Departamento de Design, Faculdade de Belas Artes

Universidade do Porto

Portugal

rpsantos@fba.up.pt



**CASA SOLEIRO  
– A GRAVURA  
A TOPO E A  
ILUSTRAÇÃO  
NO CONTEXTO  
DE RESGATE DO  
PATRIMÓNIO LOCAL**

115





## RESUMO

Neste artigo apresentamos o projeto transdisciplinar, *Casa Soleiro*, realizado em contexto académico na FBAUP, em 2016, sobre a forma de workshop que tenta resgatar uma prática oficial – a gravura de topo e a sua aplicação histórica à publicação ilustrada. Ao longo de uma semana, um grupo de estudantes, professores e convidados trabalharam em diferentes campos disciplinares, entre os quais a gravura de topo, a ilustração e a construção de narrativas, segundo uma perspectiva oficial de partilha e confrontação de ideias e materiais guiados por um problema coletivo.

O intuito deste projeto foi perceber até que ponto a *gravura a topo* e a ilustração podem representar e refletir o *leitmotiv* da construção da cidade contemporânea e em particular do Porto. Assistimos na última década à evolução avassaladora do turismo e da especulação imobiliária na cidade, a transformação que induz esta mudança é presenciada por todos em tempo real e constatável no desapare-

cimento do que consideramos serem algumas das suas marcas identitárias.

Escolhemos a *Casa Soleiro* como representante de um Porto em extinção. Esta serve como mote para a construção de imagens impressas através de uma técnica *obsoleta* e disseminadas através de um suporte editorial ilustrado que tenta mimetizar as suas origens dos finais do século XIX e inícios do século XX, nomeadamente a partir da revista *Occidente*. Ao operarmos em técnicas e formatos editoriais cuja relevância e prática contemporânea é residual, queremos atuar de forma clara no pressuposto de resgatar – ferramentas, metodologias de trabalho, materiais, publicações ou narrativas materiais e imateriais locais.

**Palavras chave:** gravura a topo, ilustração, *Casa Soleiro*, revista *Occidente*



## INTRODUÇÃO

No livro *Portugal, Hoje – O Medo de Existir*, José Gil diz-nos que "do vazio nascem os pensamentos únicos, nunca anteriormente pensados, como dele nasce a obra (e eventualmente, de arte) absolutamente original. Para que ocorram, é preciso saber produzir o vazio". [1]

A sensação de ausência que encontramos subjacentes às palavras de José Gil é transversal a muitas das inquietações que nos movem na contemporaneidade. No projeto *Casa Soleiro* que iremos apresentar, a ausência está patente em todas as suas diferentes fases, poderemos mesmo dizer que foi através desta sensação que se alicerçaram todo os pressupostos que conduziram o programa.

O projeto nasce no contexto académico da FBAUP, num território circunscrito construído por diferentes subterritórios que tendem tradicionalmente a funcionar como espaços de identidade própria e com relativa autonomia. Contudo a nossa preocupação foi atuar precisamente nestas fronteiras artificialmente demarcadas dos territórios disciplinares. A eleição da gravura, da ilustração e do design editorial como campos de inscrição deste projeto, não é apenas um continuar de uma longa tradição histórica na produção e disseminação de imagens, que ambas as disciplinas partilham, mas uma necessidade de operar através destes campos para refletir sobre os vazios existentes entre si e os territórios que as rodeiam – em particular o contexto atual da cidade do Porto.

A multiplicidade das opções narrativas e formais de ambas as disciplinas e a sua prática num contexto imagético particular do comércio local, julgamos ser uma resposta a esta sensação de ausência. Uma ausência que é trabalhada pela técnica que recorremos, a gravura a topo, e a sua função no contexto do design de revistas ilustradas que se tornou obsoleta com os processos fotomecânicos de criar e produzir imagens impressas. Ao longo deste projeto que se realizou entre os dias 29 de março e 1 de abril de

2016, na FBAUP, tentamos reunir um conjunto de ferramentas e procedimentos de trabalho e visitas que emulasse a atmosfera de oficina.

Tentámos recriar um espaço de trabalho plural que recebe diferentes contributos oriundos de convidados que investigam a *Gravura a Topo* (Peter Bosteels), a xiloteca (Arlindo Silva), as revistas ilustradas entre finais do século XIX e XX e em particular a revista *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. Antecipados por semanas de trabalho dedicadas a uma reconstituição de uma oficina de gravura a topo, durante uma semana todos os intervenientes deste projeto co-habitam este espaço oficial transdisciplinar com intuito declarado de preencher e refletir sobre este vazio que nos fala José Gil, tentando resgatar um património que nos parece estar num estado de adormecimento ou mesmo em processo de implosão.

Segundo os modelos propostos – arqueologia, colaboração, produção, resistência, permanência, acessibilidade – partimos de enunciados simples! Como construir uma almofada de couro? Sobre os materiais, que madeiras podem ser usadas? Existem alternativas locais? Que papéis? que equipamentos? mecânicos, ou manuais? A estas pistas acrescentam-se os interlocutores, propondo o que se entende por investigação multidisciplinar. Tomamos em conta, a complexidade tecnológica em grande parte devida ao constante trânsito entre territórios, utilitários, industriais, artísticos. Significa isto, ultrapassar a reproduzibilidade utilitária, funcional, mecânica, derivativa ou nela insistir. Implica conhecer e delimitar a pretexto de um novo problema tecnológico distinto da habitual e acessível xilogravura sempre abordada. Em todo o caso, respeitando uma identidade polissêmica, verifica-se como numa cidade como o Porto, encontram-se restos. Casas de comércio adormecidas num passado de memórias de uma manualidade perdida e um reservatório inexcedível de componentes úteis para resgatar.

## MOTIVAÇÃO E ENQUADRAMENTO – DA TEORIA À PRÁTICA

Na programação do *Pure Print 2013*<sup>2</sup>, recorremos à gravura a topo, como um dos três modos de escrever proposto por Ernesto SoareS [2], que havia sido já apresentada na sua relação improvável com a animação, num workshop com Peter Bosteels. Através do contacto com este gravador, ficou no ar a vontade de visitar esse processo apresentado por si em pequenas animações, e gravuras impressas em papel de tabaco, montadas na exposição *Impressão Pura* no Museu da FBAUP.

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 técnica que queríamos criar em espaço académico. A par deste objetivo, a gravura a topo, como técnica de relevo compatível com a impressão tipográfica, é o último processo a ser aplicado na reprodução da imagem de revistas e jornais ilustrados, logo substituído pela dita gravura *chimica*, objeto de estudo no projeto *Lázaro, arqueologia de um património tecnológico de origem comercial*<sup>3</sup>. Antecedendo os processos fotomecânicos também aplicados na criação de matrizes em relevo, a gravura a topo 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 a *Ocidente*, 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.

Em contexto académico, a depreciação da reprodutibilidade mecânica dos processos associados a contextos editoriais de indole reprodutiva industrial, mantiveram, entre outros condicionalismos materiais e humanos, tais tecnologias ausentes da formação e

investigação em gravura<sup>4</sup>. No contexto português, os entendimentos de tais processos à luz de objetivos de criação, respeitando as qualidades visuais e plásticas, esteve dependente da colaboração editorial, identificada com oficinas e técnicos de mérito reconhecido, como é o caso português da escola de gravura fundada por Alberto Caetano com os propósitos comerciais de tais contextos editoriais a definirem o âmbito e alcance das pesquisas autorais<sup>5</sup>.

Já Alberto Caetano apontava para o problema da cópia e reprodução dos modelos importados, decalcados ou reproduzidos a partir de material adquirido a publicações estrangeiras. A gravura a topo extingue-se sob a pressão económica da eficiência reprodutiva da gravura química, que reproduz o sistema de meias tintas a partir do artifício da rede ou linha.

Neste caso em particular, enunciamos como propósito a revisão dos processos e equipamentos de suporte, numa concretização inédita no contexto português, e a verificação da vitalidade e potencial criativo de um espectro de técnicas, agora em contexto académico, numa perspetiva futura de alargamento das possibilidades criativas de aplicação de tais processos na impressão de imagens.

Dissecar esse empilhamento sem anular o alcance do objeto artístico é objetivo. Acumular esse conhecimento *científico, laboratorial* através do estudo intensivo da literatura contemporânea e ao mesmo tempo nunca deixar que o mesmo destrua a obra e a necessidade de produzir, criar, de traduzir, e compreender recriando. Porque a proximidade dessa sensualidade recuada, reconstruída completa o prazer da obra, a sensualidade da obra, a obra plena de nuances.

Contrariar, o desconhecimento que se instala, quando hoje se salta de lugar para lugar, de técnica em técnica, de processo para instrumento, ou quando o tipo de pesquisa exige colaboração e atravessa barreiras disciplinares. A distância é óbvia: a gravura a topo foi a determinado momento na história o processo eleito para a reprodução de imagem.



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 fascínio tecnológico.

O acesso a esta experiência vivida por décadas de dedicação a técnicas e processos tão particulares, filtra e simultaneamente devolve a quem participa, um olhar sobre toda uma informação histórica de enorme complexidade. 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. 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 artesanania 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.

Ao analisarmos alguns dos exemplos da revista *Occidente* do acervo da biblioteca da FBAUP, entramos num contexto 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 notório 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.

Um 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, a *Occidente* é um artefacto arqueológico, que deverá ser analisado segundo uma perspectiva heurística em que os seus diferentes signos fornecem estratégias e recursos para a criação de significados que advêm da sua estrutura gráfica, das ilustrações, dos processos oficiais e das técnicas de gravura que indiciam mudanças sociais, culturais, políticas e tecnológicas. Características estas, que consideramos existem de forma assumida no pensamento subjacente à revista *Occidente* enquanto artefacto arqueológico.

Uma ideia que se constrói sobre a forma de palavra e imagem num suporte físico que lhe oferece o habitat, segundo diferentes formas de representação, que tal como nos diz Mitchel (1994) encerra uma complexidade de interpretações.



"Palavra e imagem são as expressões comuns para a distinção entre tipos de representação, um atalho rápido para dividir, mapear e organizar o campo da representação. São igualmente os nomes de um tipo básico de alegoria social, repleta de conotações que vão para além das diferenças meramente estruturais e formais. A diferença entre a cultura da leitura e a cultura do espectador". [3]

A palavra e a imagem são a matriz da revista *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 *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.

120

Ao contrário da monossemia do texto, a imagem na *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 entender, entre os quais, distinguir visão de visualidade.

Para Rose (2001) a "visão é o que o olho humano é fisiologicamente capaz de ver [contudo é importante dizer que as ideias sobre esta capacidade mudaram historicamente e continuarão a mudar]. A visualidade por outro lado, refere-se à forma como a visão é construída segundo várias perspetivas: 'como vemos, como somos capazes, nos permitem, ou somos feitos para ver, e como vemos este olhar e o que está para além dele [...]. Outra expressão que tem muitas conotações similares com a visibilidade é o regime escópico. Ambos os conceitos se referem aos modos em que tanto o que é visto como a for-

ma como é visto são construídos culturalmente". [4]

Esta distinção que nos parece ser transversal às diferentes etapas no projeto da *Casa Soleira*, é particularmente relevante, já que nos introduz o conceito de bom olho proposto por Gillian Rose (2001). Um olho *connoisseur* ou crítico, como ponto de partida para a crítica da *Occidente*, uma interpretação compositiva. Uma análise crítica que tem como intenção o que as imagens/ilustrações são e não o que fazem. Uma tentativa de encontrar a génese da imagem em que se recorre a informação adicional, que passa entre outras coisas pela investigação do contexto social e cultural da imagem ou a apreciação de outras publicações contemporâneas ao artefacto de estudo.

A noção de *bom olho*, julgamos não ser suficiente para compreendermos a especificidade do signo verbal e visual, o papel da revista *Occidente* como habitat destes signos, o contexto da sua produção e a sua extrapolação na contemporaneidade. Desta forma a noção de olho curioso proposta por Rogoff (1998), oferece-nos a metáfora da multimodalidade que ao agregar dois ou mais modos de comunicação numa só mensagem, alteram a resposta leitora e as possibilidades de construção de significados. Um tipo de olhar que entendemos caracterizar eficazmente os pressupostos de atuação deste projeto, se atendermos à definição da autora.

"Estabeleci a noção de *olho curioso* contra o *bom olho* da *connoisseurship*. A curiosidade implica uma certa inquietação; uma noção de coisas fora do domínio do conhecimento, das coisas ainda não completamente compreendidas ou articuladas; os prazeres do proibido, do oculto ou do impensado; do otimismo de encontrar alguma coisa que alguém não sabia ou não teria sido capaz de conceber antes". [5]

Estas inquietações apresentadas pela autora são um ponto de partida basilar no projeto, já que preveem a descodificação tanto da *Occidente*, da *Casa Soleira* e do património da técnica que iremos recorrer na



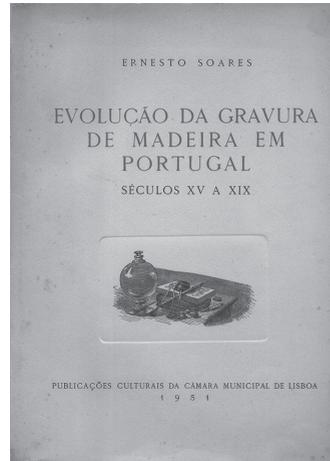
construção de imagens – gravura a topo, pelo pressuposto da empatia como algo que não se domina de todo, mas que, por sua vez, não nos demove de continuar a procurar um sentido para a imagem individual e coletiva. Um sentido plural que é apenas uma suposição, mas uma hipótese investigada e formalizada.

Entendemos que estas noções se encontram claramente no nosso ponto de partida e chegada para este projeto. A revista *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. Um reencontro que pretendemos ser multidisciplinar e que recorre a diferentes contributos, do design gráfico, da ilustração ou da gravura que numa fase inicial operam na mimetização da sua forma de pensamento e prática da origem do *Occidente*. E que numa etapa posterior será aplicada a um contexto de investigação particular contemporâneo.

Nesta última fase, iremos operar recorrendo ao património material e imaterial da *Casa Soleiro*, situada na rua da Chã, no Porto. São várias as intersecções que podemos realizar entre a *Occidente* e a *Casa Soleiro*, se por um lado nos interessa a reflexão sobre o carácter oficinal 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 oficinais 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.

## METODOLOGIA

O buril é a primeira ferramenta a ser usada neste exercício de insistência e compreensão. As ilustra-



**Fig. 1** Capa do livro *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal – Séculos XV e XIX*, de Ernesto de Sousa (1951)

ções 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 *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 o bloco de buxo cortado a topo.

Reconstituir hoje este espaço oficinal aparentemente simples, serve pois, para compreender como as ferramentas e materiais usados devem ser entendidos enquanto procedimento integrado num



conjunto de práticas oficinais, 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 oficinais aptas à possibilidade de construção matricial mais completa, informada e estimulante. Logo, assegura um potencial experimental necessário à contemporaneidade, 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.

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 oficinais 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 reinterpretação 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, 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 desenho, e gravação, não há como contrariar o reconhecimento científico e eficiência técnica, assim como reconhecer uma função pedagógica que ultrapassa o mero apetrechamento técnico com o acesso direto aos 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 da figura do mestre nas práticas oficinais da gravura. Só 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.

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 reducto para a prática. Existe uma empresa que prepara e fornece os blocos de buxo – a *Lawrence Art Supplies* – em várias dimensões e dispo de dois tipos de madeira. A mesma empresa inglesa fornece as almofadas de couro e os buris de fabrico norte americano (*Lyons*).



Fig. 2 Xiloteca e revista *Occidente*

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 Silva, 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. 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 origem. 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 da FBAUP). 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.





**Figs. 3 e 4** Capa da publicação *Casa Soleiro* e detalhe da gravura a topo, João Sarmiento

**Fig. 5** Página da publicação *Casa Soleiro*, Daniela Lino

Na revista *Occidente*, encontramos uma memória coletiva sobre as gravuras abertas a buril em contexto português. A recolha de vários exemplares, em alfarabistas 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 selecionados exemplares, que iriam constar da exposição e criadas janelas de papel para identificação mais clara da mancha relativa à chapa de buxo impressa.

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*.

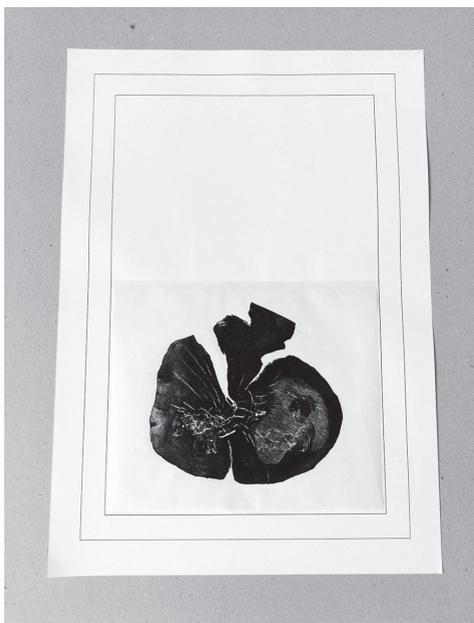
Atendendo ao facto da proveniência heterogénea dos participantes, oriundos do contexto académico da FBAUP e fora deste, com e sem formação na gravura ou na ilustração tornou-se essencial a exploração de diferentes metodologias introdutórias às narrativas visuais que antecederam o trabalho de campo na *Casa Soleiro*. A visita 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*.



## PONTO DE CHEGADA

Incidindo no carácter oficial que propusemos recriar nas suas diferentes componentes, tal como foi anteriormente mencionado e em conjunto com os diferentes intervenientes do projeto (participantes e mentores) foi produzida uma série de gravuras de topo como culminar de um processo de aprendizagem e questionamento sobre uma técnica *desaparecida* no contexto editorial português e de 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 o papel do suporte da gravura de topo – o buxo – é bastante latente, já que a sua forma de corte condicionou ou valorizou a representação visual.



Os resultados obtidos confirmam a nossa expectativa inicial, ao trabalharmos com um grupo heterogêneo 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 oficial 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 *Occidente* condiciona o campo de atuação individual de cada um dos participantes.

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.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 oficiais, 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, gravadores, 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 química: contributos sobre um património tecnológico com várias fronteiras*, como uma possível síntese e levantar de novas questões.

**Fig. 6** Publicação sobre o processo do workshop, Design e fotografia: Guillermo Bermudo, Carmen Chofre e Paqui Salguero



## NOTAS

<sup>1</sup> Nos manuais da época publicitavam-se os fornecedores de madeiras, dos instrumentos, vendiam-se caixas com a oficina completa, destinada a um mercado de profissionais mas também amadores, como também alguns manuais dão a entender. Em "The art of drawing and engraving on wood from the tree to the press" Marx, George Walter, 1881.

<sup>2</sup> 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](http://pureprint.fba.up.pt/2013/?page_id=16)

<sup>3</sup> 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](http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=566)

<sup>4</sup> O ensino da gravura em madeira foi introduzido nas Escolas de Belas Artes por portaria em 22 de outubro de 1863. Sucessivas reformas retiraram a gravura em madeira, estando o uso do buril associado ao talhe doce.

<sup>5</sup> 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.

## REFERÊNCIAS

GIL, José – Portugal, Hoje – O Medo de Existir. Lisboa: Relógio d' Água, p. 103 (2004)

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

MITCHEL, W.J.T. – Pictures Theory – Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University Press, p. 2 (1984)

ROSE, Gillian – Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. London: Sage, p. 6 (2001)

ROGOFF, Irit – Studying Visual Culture. In MIRZOEFF, N. (Ed) – Visual Culture Reader, London: Routledge, p. 18 (1998)

