

**AURA E ACESSO: O PARADOXO DA IMAGEM NA ILUSTRAÇÃO EDITORIAL,
UMA ABORDAGEM BENJAMINIANA**

***AURA AND ACCESS: THE PARADOX OF THE IMAGE IN EDITORIAL
ILLUSTRATION, A BENJAMINIAN APPROACH***

George Luís Cruz Silva¹

Eudaldo Francisco dos Santos Filho²

Resumo

O presente artigo visa investigar a influência da reprodução da imagem na ilustração, analisando seus aspectos epistêmicos, sua gênese, características e constituintes. Especificamente, busca-se compreender o papel crucial da tecnologia na produção e difusão da ilustração, e de que maneira a reprodutibilidade afeta a criação da imagem impressa. Para alcançar tal objetivo, baseou-se na perspectiva de Walter Benjamin, explorando a ideia de que a obra de arte sempre foi reproduzível, permitindo sua imitação por outros. Utilizando a revisão sistemática, revisão de literatura e análise de imagens, examinou-se a condição da reprodução da imagem como um ponto central na análise da ilustração. Diante da singularidade da obra de Benjamin e da atualidade da discussão por ele proposta, seu texto publicado em 1936, "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade mecânica", mostrou-se ímpar para ser base dessa análise. A partir dela, espera-se contribuir tanto para os profissionais quanto acadêmicos nas áreas de design, artes e história.

Palavras-chave: Walter Benjamin, imagem, tecnologias, reprodutibilidade.

Abstract

This article aims to investigate the influence of image reproduction in illustration, analyzing its epistemic aspects, genesis, characteristics, and constituents. Specifically, it seeks to understand the crucial role of technology in the production and dissemination of illustration and how reproducibility affects the creation of the printed image. To achieve this objective, it is based on Walter Benjamin's perspective, exploring the idea that the work of art has always been reproducible, allowing for its imitation by others. Through systematic review, literature review, and image analysis, the condition of image reproduction is examined as a central point in the analysis of illustration. Given the uniqueness of Benjamin's work and the relevance of the discussion he proposed, his text published in 1936, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," proves to be unparalleled as the basis for this analysis. It is hoped that this study will contribute to professionals and academics in the fields of design, arts, and history.

Keywords: Walter Benjamin, image, technologies, reproducibility.

¹ Mestrando em Artes Visuais (PPGAV) UFBA - pra.georgeluis@gmail.com - orcid.org/0009-0004-2983-6423

² Doutor em Difusão de Conhecimento pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) – eudaldofilho@gmail.com – orcid.org/0000-0002-5904-3262

1. Introdução

1.1. A Ilustração a Partir de Uma Análise da Visão de Benjamin

Quando tratamos de investigar a ilustração, nos seus aspectos epistêmicos, sua gênese, características e constitutivos conceituais, esbarramos em uma questão central na sua manifestação, o aspecto tecnológico de sua produção e conseqüentemente sua difusão. Partindo desta premissa, é preciso investigar a condição da influência da reprodução da imagem como ponto central na análise da ilustração, objeto deste artigo. Deste modo, procederemos a uma breve investigação tendo como base a visão de Walter Benjamin, na construção desta pesquisa. A partir de uma perspectiva que aponta que a obra de arte sempre foi reproduzível, a produção imagética humana sempre pode ser imitada por outros, em sua essência. A imitação sempre foi uma prática, seja do incauto que reproduz algo por diletantismo ou mesmo de discípulos de mestres, em exercício, pelos mestres, para propagação de seu trabalho.

A reprodução mecânica da obra de arte representa um processo que enseja várias vertentes de desenvolvimento e manifestação da imagem, que se manifesta na história, através de saltos históricos, desde a Idade Média com a Xilogravura, até os registros digitais dos suportes contemporâneos. O desenho torna-se tecnicamente reproduzível com o surgimento da xilogravura, isso ocorre muito tempo antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. A xilogravura na Idade Média é seguida pela estampa na chapa em cobre e a água-forte até o surgimento da litografia, no início do século XIX.

Assim, a litografia faz com que a técnica de reprodução atinja uma etapa essencialmente inovadora, pois por meio de sua técnica mais precisa permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado produção em larga escala e com novos parâmetros criativos, dadas as novas possibilidades de produção. Sendo assim, as artes gráficas adquiriram meios de ilustrar a vida cotidiana, fazendo com que comesçassem a alcançar o mesmo nível de difusão da informação e conhecimento da imprensa. Dessa forma, ainda em seus primórdios a litografia foi, tecnicamente, superada pela fotografia, diante de sua natural possibilidade de representação qualitativa e reprodução em massa da imagem. Logo, a primeira fotografia de que se tem registro foi tirada na França em 1826, mesmo com todas os ganhos técnicos da representação da imagem pela imagem trazia em seu bojo a perspectiva de supressão da habilidade motora de produção da imagem, mesmo que exigindo outras habilidades de caráter perceptivo para sua consecução. Diante disso, a representação imagética determina novos parâmetros construtivos e criativos, formando novos olhos na sua construção e análise. Deste modo, dotando a civilização de novos meios de expressão com a celeridade similar a comunicação oral, em função de que a reprodução mecânica desperta um novo indivíduo, que consome e produz imagem com a destreza com que se fala, na medida que as habilidades necessárias para sua produção prescindem as habilidades motoras ou senso estético, apenas.

No processo civilizatório, à medida que as obras se afastam de seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas, assim, a exponibilidade de um quadro é maior que de um afresco, da mesma forma como o deslocamento de um busto é maior de que uma estátua divina no interior de um templo.

A exponibilidade da obra de arte começa a crescer no século XIV e XV. Tal processo escala a partir dos novos métodos de reprodutibilidade mecânica quando a obra ganha uma atribuição nova conferida pelo seu valor de exposição. Ao contrário do que acontecia até então, o valor de culto preponderava o que levou a obra a ser concebida em primeiro lugar como um instrumento mágico.

Para Benjamin (2021), toda obra de arte possui uma aura, que corresponde a sua natureza única e inerente a uma obra de arte original. É uma propriedade singular de tempo e espaço que confere a essa obra uma qualidade de unicidade, autenticidade e singularidade, e não pode ser reproduzida ou copiada. A aura nos dá a experiência única de estar em presença de algo que é genuíno e único, e que transmite uma sensação de autenticidade e de valor cultural e histórico. Paradoxalmente, encontramos o mesmo a aura explicitando as conquistas da reprodutibilidade em oposição às perdas já retro sublinhadas, apontando para as benesses que surgem da facilidade da promoção à obra, fruto da reprodução mecânica. Desta forma, podemos inferir que, a reprodução é uma forma de ter acesso à imagem, mesmo sem sua aura:

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução dela consegue captá-lo no fenômeno único. (BENJAMIN, 2021: 60).

Com a reprodução em massa de obras de arte, há uma destruição de sua aura, pois ela remove a obra de arte de seu contexto original e a transforma em uma mercadoria comum, pois sabemos que esta é algo que só pode ser experimentado na presença física da obra original, e a reprodução mecânica separa a imagem da sua existência original, tornando-a uma cópia sem aura. Isso porque a aura é composta de elementos espaciais e temporais, como a sua história, o seu contexto cultural e as suas características únicas de produção, que são perdidos na reprodução mecânica.

Em suma, concluímos que a reprodução mecânica da obra de arte trouxe avanços tecnológicos que revolucionaram a ilustração, permitindo sua produção em larga escala e ampliando sua disseminação. Em contrapartida, esse processo também resultou na perda da aura e da unicidade da obra original, transformando-a em uma mercadoria como outra qualquer, apesar de sua característica específica. Embora a reprodução em massa proporcione acesso à imagem, é importante refletir sobre os desafios e perdas associados à autenticidade e o valor cultural da arte. A reprodução mecânica da imagem desempenha um papel crucial na evolução da ilustração, mas é necessário refletir sobre os impactos no valor autoral e artístico.

1.2. Identificação do Histórico da Ilustração Dentro da História Humana (Escribas-Monges)

Com base na história da ilustração, antes se faz necessário definir o que é ilustração. Podemos constatar que algumas disciplinas de artes visuais as identificam pelos meios associados a ela, tendo como exemplo a pintura com tinta, gravura com impressões, mas a definição de ilustração deve vir embasada pelo seu propósito que de comunicar ideias e informações, visualmente, tendo como apoio suas várias possibilidades formais e técnicas. Podemos ainda inferir que a palavra possui uma raiz latina *illustrare*, iluminar ou tornar claro, logo chegamos à conclusão que ilustrar e tornar clara a comunicação por meio visual.

Através de grande espectro de gêneros ilustrativos - desde o infográfico mais didático e repleto de dados até a capa de livro com as nuances mais expressivas - todas as ilustrações aspiram comunicar, iluminar o significado. Como significados incorporados, cada ilustração é uma constelação complexa de signos visuais, servindo para elucidar um assunto em linguagem literal, metafórica e/ou evocativa termos. (BRINKERHOFF, NISHIMURA, 2018:128).

Mesmo a imagem tendo o poder intrínseco de comunicar de forma rápida, segura,

temporal e com poder de ultrapassar as barreiras idiomáticas, podemos concluir que a sofisticação do processo produtivo das imagens por meio dos tempos passa a cruas sintaxes, modos e signos particulares, propondo uma iconologia possível e imprescindível na sua análise. Devemos colocar que a capacidade de construir e extrair significado de uma ilustração pode estar, intrinsecamente, ligado à alfabetização visual das pessoas, uma vez que dependem de sua experiência prévia, conhecimentos e cultura. Além disso, as ilustrações, considerando seu grau de sofisticação, são criadas dentro de um determinado contexto tendo relevância e significados para um público específico, com recortes geográficos, históricos e valores específicos. A fluência na leitura delas é essencial para a difusão da mensagem imagética.

No que diz respeito à alfabetização visual, Dondis nos mostra que:

Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual, sejam artistas ou não, que podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens visuais claras. (DONDIS, 1997:18).

Ao falarmos da história da ilustração devemos de procurar entender as forças que, no momento de sua criação, influenciaram para seu significado e relevância cultural, pois assim como outras formas de arte, a ilustração é um produto de seu tempo e reflete as ideias, crenças e valores culturais da época em que foram criadas. A história da ilustração começa quase que ao mesmo tempo da história do homem, que deixava gravado nas cavernas, seus hábitos e experiências através das pinturas rupestres.

As pinturas encontradas datadas do período Paleolítico Superior (de aproximadamente 50.000 a 10.000 a.C.) demonstram que a comunicação pictórica veio bem antes da linguagem escrita. O mais antigo registro pictórico conhecido é a arte paleolítica, as Cavernas de Lascaux (ca. 17. 300 a.C.) e Chauvet, França (32.000-26000 a.C.); e Sulawesi, na Indonésia (40.000 a.C.) exibem um trabalho de mãos ágeis e elegantes visualmente, esses trabalhos podem ser analisados pela poética dos animais, alusões aos rituais e a assinaturas manuais que se assemelham à forma humana. Desta forma, ao analisarmos as pinturas rupestres percebemos a necessidade humana de se comunicar e aprender desde aquela época.

Dessa forma, estudos sugerem que as pinturas rupestres eram usadas para ensinar e repercutir costumes por meio da imagem, quando retratavam as formas observadas para transmitir habilidades de caça. Tais estratégias e metáforas visuais eram formas de captar, pelo espírito das imagens retratadas, para transmissão de histórias mitológicas ou rituais. Sendo assim:

[...] a explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens; dito em outras palavras, parece que esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem da sua presa – e até a espicaçassem com suas lanças e machados de pedra –, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder. (GOMBRICH, 1999: 42).

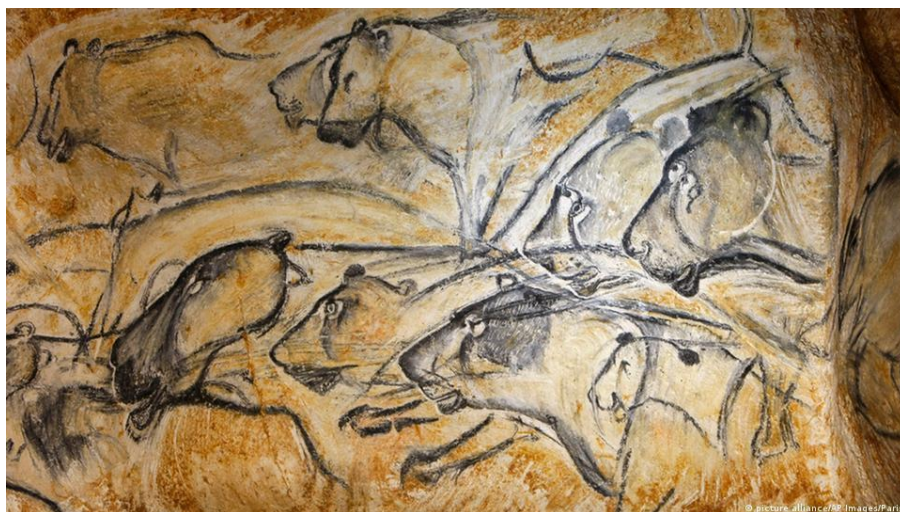
Figura 1: Registro pictórico da arte paleolítica, as Cavernas de Lascaux (ca. 17. 300 a.C.).



Fonte: <https://www.nationalgeographic.com/science/article/whos-the-first-person-in-history-whose-name-we-know> - acesso em 4 de janeiro de 24.

Encontramos nas Cavernas de Lascaux, Figura 1, impressões de mãos, fortemente silhuetadas por pigmento mineral, com diferentes tonalidades, amarelo ocre (natrojarosite), verde (terra verde) e diferentes tons de vermelho: intenso, roxo, laranja etc., Estes grafismos podem ser lidos como as assinaturas de nossos ancestrais, criadas entre 13.000 e 9.500 anos atrás.

Figura 2: Registro pictórico da arte paleolítica, Chauvet, França (32.000-26000 a.C.).



Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/fran%C3%A7a-inaugura-r%C3%A9plica-da-caverna-de-chauvet/a-18407392> - acesso em 4 de janeiro de 24.

Apesar de muitas pinturas rupestres terem sido encontradas em vários locais da terra, algumas ilustrações encontradas nas Cavernas de Chauvet são muito desenvolvidas em relação à outras de sua época, como vemos acima, na Figura 2, que nos mostra a utilização de técnicas de sombreamento e perspectiva, técnicas estas que só seriam utilizadas na

Renascença muito tempo depois.

Figura 3: Registro pictórico da arte paleolítica, Sulawesi, na Indonésia (40.000 a.C.).



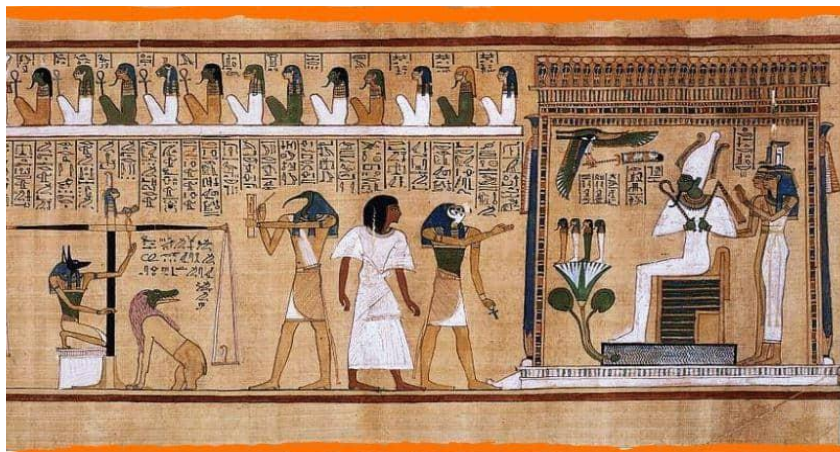
Fonte: <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2019/12/12/a-incrivel-descoberta-de-desenho-de-animal-com-44-mil-anos-de-idade-em-caverna.ghtml> - acesso em 4 de janeiro de 24.

Por conseguinte, muitas ilustrações foram encontradas em uma caverna chamada Leang Bulu'Sipong 4, no sul de Sulawesi, uma ilha indonésia a leste de Bornéu, um painel de quase cinco metros de largura parece mostrar um tipo de búfalo chamado anoa, além de porcos selvagens encontrados na região, ladeado por várias figuras menores que se assemelham a homens humanas segurando lanças, mas também possuem características de animais, como caudas e focinhos nos remetendo a uma cena de caça.

Já no período do Novo Reino do Egito (1550 – 1077 a.C.) encontramos rolos de papiro que eram enterrados com os mortos que tinha a função de servir como guia prático e espiritual no mundo dos mortos, o Livro Egípcio dos Mortos ou o Livro do Segundo Dia, como se referia a ele os egípcios, eram pergaminhos com ilustrações e encantamentos escritos que colocavam no túmulo do falecido. Esse auxiliava os egípcios em sua jornada no submundo em busca de sua recompensa na vida pós-morte.

Com o passar do tempo as ilustrações passaram a ter mais destaque devido sua capacidade de comunicação, dessa forma, a palavra escrita ficou eventualmente subordinada a elas, pois muitas vezes os pergaminhos tinham textos mal copiados ou até mesmo frases inacabadas. Desse modo, sem dúvida o Livro dos Mortos é um exemplo da origem da união do texto com a ilustração, há muito milhares de anos no passado. Cada pergaminho seguia as aspirações religiosas do falecido, já que os egípcios eram politeístas, enquanto os escribas eram contratados para copiar os textos, os artesãos os ilustravam com vinhetas, mas também existiam versões padrões, para os mais modestos, que possuíam espaços em branco para inserir o nome e o título do falecido. Com o tempo, capítulos específicos foram ilustrados abrindo possibilitando o desenvolvimento de um maior repertório pictórico.

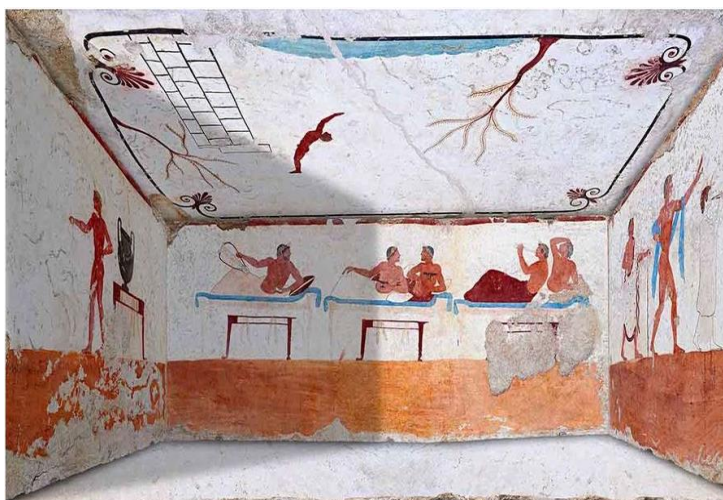
Figura 4: O Livro Egípcio dos Mortos ou o Livro do Segundo Dia. Registro pictórico do período do Novo Reino do Egito (1550 – 1077 a.C.).



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Alma_eg%C3%ADpcia - acesso em 4 de janeiro de 24.

Ainda no aspecto histórico encontramos, na antiga cidade grega de Paestum, a menos de 100 km ao Sul de Nápoles, Itália, um grupo de painéis de parede de calcário que outrora revestiam uma sepultura retangular, que se denominou: o Túmulo do Mergulhador (480-470 a.C.). Tal achado é composto de afrescos, murais pintados em gesso, com representações de figuras masculinas em uma festa com bebidas e em posições eróticas, também encontramos nas ânforas, grande frasco de armazenamento, pinturas de atividades cotidianas da vida estilizada. Mas é na cobertura do Túmulo do Mergulhador que encontramos uma imagem elegante em sua clareza de composição, com uma impressionante representação metafórica, um jovem a meio caminho entre o céu e o riacho, que nos remete ao momento da morte, o rito de passagem da vida para a morte.

Figura 5: Pintura do Túmulo do Mergulhador do cemitério do sul em Paestum, 480-470 a.C.



Fonte: <https://www.artsupplies.co.uk/blog/form-and-frescoes-in-hellenistic-art/> - acesso em 4 de janeiro de 24.

Assim, em Pompéia antiga cidade que foi sepultada pela erupção do Monte Vesúvio (79 d.C.) encontramos um salão pintado com afrescos bem preservados, o Painted Hall, suas

paredes são cobertas por várias figuras em uma composição em que nos mostra a iniciação de um jovem ao culto dos mistérios dionisíacos. Essas imagens utilizam uma estratégia de pintura que cria ilusões de profundidades, retratando objetos em perspectiva e indicando a distância por mudanças ópticas de escala essa técnica é conhecida como o Segundo Estilo.

Figura 6: Salão da Grande Pintura, Vila dos Mistérios, Pompéia, antes de 79 EC. Afresco.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/429460514477367528/> - acesso em 4 de janeiro de 24.

Ainda dentro de uma perspectiva histórica podemos verificar a existência de ilustrações também em bordados, que é o exemplo da Tapeçaria de Bayeux, uma obra-prima de design têxtil em grande escala, ilustrada com fios de lã. Provavelmente criada entre 1077 e 1082, talvez inspirada pelo friso épico da Coluna de Trajano (Roma 107-103 d.C.), como uma declaração do poderio militar, possuindo 70 metros de linho de aproximadamente 20 polegadas contendo figuras, objetos e eventos em dezenas de cenas sobrepostas, comprimidas engenhosamente no tempo e espaço permitindo que ações paralelas ocorram, simultaneamente, nos registros superior e inferior (seções demarcadas por fronteiras). É uma narrativa detalhada dos eventos que levaram à batalha de Hastings, esses eventos individuais são identificados por legenda, mas infelizmente falta uma ou mais cenas finais. Tendo sido criado quinze anos após a batalha este é um notável documento histórico. Produzido na Catedral de Bayeux, a pedido de seu Bispo, Odo, para decorar a nave da igreja, mas, também possuía portabilidade para propagandear a certos empreendimentos ou ideologias.

No interior da Abadia de Ste. Foy, já no meado do século XI, onde se acomodavam relíquias que serviam atração para os visitantes, também encontramos acima das portas de entrada um entalhe extraordinário de seu tímpano, o cabeçalho arqueado acima da porta. Temos dentro deste semicírculo uma cena do Juízo Final, cujos aspectos nos dão a noção de dualidade, bem/mal, céu/inferno, lá/aqui etc. A colocação do tímpano nesse local aumenta

muito o impacto emocional da chegada, pois serve como uma metáfora para o último julgamento como peregrinos entrando no espaço sagrado em estado de fadiga. Desta forma, apesar de existirem versos explicativos a respeito do assunto, poucos podiam ler o texto, porém, as imagens em relevo poderiam ser apreciadas por todos.

Figura 7: Cena de Batalha, Tapeçaria de Bayeux (1077–1082 EC).

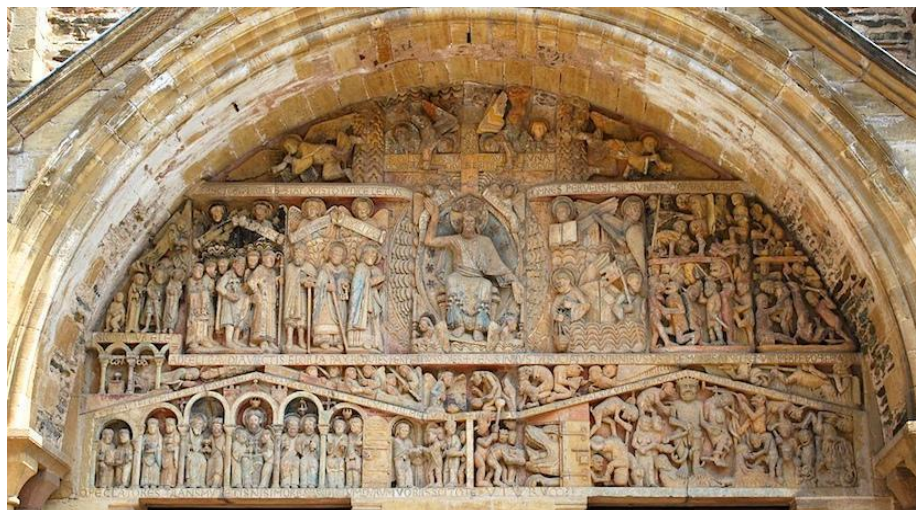


Fonte: <https://enzoferrara75.wixsite.com/olhosnaifs/blank-fze7m> - acesso em 4 de janeiro de 24.

Além da estrutura, as ilustrações possuíam cores que reforçavam sua semelhança com os manuscritos iluminados da época. Dessa maneira, o Cristo é a figura central e sua posição enfatizava o julgamento, os salvos aparecem à direita em formação ordenada, enquanto os malditos do lado oposto, o tímpano também é lido de cima para baixo onde temos à esquerda-abaixo os eleitos em fila liderados por Maria, já direita-abaixo os condenados imersos no caos, e na violência sendo os condenados enfiados na boca de um enorme demônio que os engole e os entrega ao submundo.

Desta forma, podemos fazer considerações sobre as primeiras formas de produção de imagens com o cunho de transmissão e difusão do conhecimento e assim fazermos uma linha histórica de como a representação imagética pode ser considerado como um padrão evolutivo da cultura e ciência humana, um viés de crescimento da atividade comunicacional e científica do homem além do texto. Diante do exposto, vamos passar a abordar um determinado suporte de representação da comunicação humana, e instrumento de incremento cultural e científico do homem, o livro, notadamente, na sua manifestação ocidental.

Figura 8: O Juízo Final, Abadia-Igreja de Ste. Foy, Conques, França. (1100–1200 EC).



Fonte: <https://studhistoria.com.br/labodoc/idade-media-mentalidade-medieval/> - acesso em 4 de janeiro de 24.

Para melhor compreender as formas modernas de ilustração e alfabetização visual também se faz necessário a compreensão do desenvolvimento do livro ilustrado ocidental, ou seja, os manuscritos iluminados. Pois o livro e a da ilustração estão intimamente relacionados, uma vez que a ilustração e o texto têm sido utilizados na disseminação da comunicação ao longo da história. Verificamos que as ilustrações foram, originalmente, usadas para complementar ou ampliar o texto escrito, por meio de elementos visuais que auxiliam o leitor na compreensão da mensagem, antes de experimentar a autonomia da produção e difusão de conhecimento que só viria posteriormente.

Foi no primeiro século d.C. que o livro moderno ou códice (livro cujas páginas são folhas individuais) fez sua primeira aparição na literatura clássica, sabemos que o pergaminho (em papiro ou em pele de animal) era o suporte original para a palavra escrita e que levaria três séculos para essa transição devido a disponibilidade de materiais de escrita alternativos, o aumento da demanda por livros e a necessidade de armazenar informações de maneira mais organizada e acessível.

A Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) trabalha com a seguinte definição do objeto livro: “Publicação não-periódica impressa de no mínimo 49 páginas, além da capa, publicada no país e disponibilizada ao público”.³

Também encontramos no Dicionário do Livro de Faria e Pericão (2008), uma definição geral do verbete “livro”:

Conjunto de cadernos, manuscritos ou impressos, costurados ordenadamente e formando um bloco, obra, científica ou literária, que forma ou pode formar um volume, cada uma das partes principais em que se dividem os textos dos livros, documento impresso ou não-impresso, transcrição do pensamento por meio de uma técnica de escrita em qualquer suporte com quaisquer processos de inscrição. (FARIA; PERICÃO, 2008: 458-459).

³ “Recomendação sobre a Padronização Internacional de Estatísticas Relativas à Produção de Livros e Periódicos.” Em <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-concerning-international-standardization-statistics-relating-book-production-and#:~:text=A%20pamphlet%20is%20a%20non,c>, acessado em 8 maio 23.

Faria e Pericão (2008) abordam a respeito das características de um livro tais como: suporte, signos, processo de inscrição, integrando-se a um processo de criação, reprodução, distribuição, conservação e comunicação.

Sendo assim, muitos indícios sugerem que o desenvolvimento do livro ilustrado teve um paralelo com a propagação do texto bíblico no formato códex, século IV e V, devido a necessidades vigentes, tanto no uso cerimonial da Bíblia quanto meio acadêmico de se fazer comparações e análise de eventos entre as seções e o formato do códice mostrou-se mais apropriado para tal cruzamento de referências.

Segundo Brinkerhoff e Nishimura (2018: 143), por volta de 400 d.C., já encontramos uma adaptação das pinturas de parede, dentre outras técnicas, ao tamanho e propriedades materiais da página de pergaminho, acrescentando uma dimensão visual para textos religiosos e seculares. Temos como exemplo o “Vergilius do Vaticano”, que é um manuscrito que contém fragmentos das obras de Virgílio, Eneida e Geórgicas, executado em Roma, nele podemos ver a ilustração (também chamadas de iluminuras) tomando forma de pinturas retangulares emolduradas, com cenas narrativas contidas num cenário paisagístico ou arquitetônico.

Figura 9: “Dido Fazendo um Sacrifício,” Vergilius Vaticanus, Roma, ca. 400 EC. Pigmentos coloridos e ouro sobre pergaminho. Vaticano, Biblioteca Apostólica.



Fonte: <https://global.canon/en/news/2016/20160708.html> - acesso em 4 de janeiro de 24.

Assim sendo, na Inglaterra Saxônica, encontramos “Os evangelhos de Lindisfarne”, conforme a Figura 10, em que vemos padrões geométricos e zoomórficos entrelaçados que são copiados com pouca modificação das tradições visuais e decorativas, como os encontrados em objetos portáteis de metal das populações celtas, saxônicas e germânicas. Já no mosteiro scriptoria, século VII e VI, os padrões abstratos intrincados e naturalismo clássico foram combinados para a elaboração de textos religiosos e clássicos. Dessa forma, nos séculos XIII e XIV, as letras no início de divisões importantes dentro do texto adquirem figuras ou cenas; bordas padronizadas e iniciais decoradas, assim como uma decoração figurativa na margem da

página, ficaram conhecidas como iluminuras. Tendo essa gama de ilustrações cada vez mais presentes nos textos da época, o livro ilustrado impresso também se apropriou dessa prática no início do período moderno (1450-1800).

Figura 10: Texto bíblico no formato códex, século IV e V.



Foto: Do livro "The history of illustration", 2018.

Dessa forma, até meados do século XI, os espaços de produção de ilustração eram encontrados dentro das catedrais e monastérios, a partir do século XIII, teve seu deslocamento para as oficinas seculares de artesãos leigos nos ambientes urbanos. Esta mudança correspondeu também ao surgimento das universidades nos centros europeus de Paris, Bolonha, Oxford e Cambridge, assim como às mudanças nas condições econômicas e em um crescimento da população.

2. Livros Impressos Iniciais: Transição da Cópia Manuscrita

É importante considerar que tanto os livros de estudo acadêmicos quanto os de textos devocionais eram copiados a mão e sem imagens, produzidos em oficinas sob a égide de mosteiros e, posteriormente, de universidades, tendo iluminuras os manuscritos mais exclusivos. Assim, as narrativas instrutivas como fábulas ou bestiários e contos populares também eram comumente copiados, mas, este último, com menos frequência.

Os manuscritos foram gradativamente substituídos pelos livros impressos, em alguns casos foram produzidos híbridos, textos impressos e ilustrações feitas à mão, ou inverso: caligrafia com pequenas xilogravuras coladas, chamados de livros chiroxylográficos. Devido a filiação dos artesãos as diferentes guildas baseadas em suas habilidades técnicas, processos e motivos de design eram compartilhados por artesãos, cujos produtos poderiam ter pouca semelhança entre si, apesar habilidosos em desenho protegessem a xilogravuras, eram artesãos habilidosos em escultura de madeira ou intarsia eram subcontratados para fazer a maioria das placas.

2.1. Incunábulo

Antes de 1501 os livros impressos são chamados de incunábulo, cujo tradução do latim significa berço, eram subdivididos em duas categorias:

- Livros Tipográficos: impressos com tipos móveis;
- Blockbooks: feitos esculpindo imagens e texto a partir de um único bloco de madeira.

Os blockbooks foram contemporâneos à impressão tipográfica, eles surgiram na segunda metade do século XV, seu processo de elaboração era da seguinte forma:

Depois que a imagem e o texto foram esculpidos em reverso, o bloco foi entintado com tintas à base de água e transferido para papel colocado em cima do bloco através de fricção vigorosa na parte de trás da folha. Depois, outro artesão podia colorir as imagens impressas à mão. As folhas não podiam ser impressas dos dois lados porque a pressão da impressão deixava o papel em alto-relevo, tornando a parte de trás muito texturizada para imprimir uniformemente. Para fazer um códice (livro encadernado), duas páginas opostas eram impressas juntas em uma página dupla e dobradas ao meio, deixando páginas em branco no verso frente a frente. Essas páginas às vezes eram coladas juntas para eliminar páginas em branco entre as páginas impressas e garantir a fluidez visual do livro. (DOYLE, 2018:161).

Figura 11: Sul Holandesa, a Anunciação mostra-se prefigurada à esquerda por Eva e a Serpente, e à direita pelo velo de Gideão. Eve recebe a maçã, Gedeão recebe um milagre, e Maria recebe a palavra, e assim concebe a criança, Biblia Pauperum, ca. Década de 1460. Xilogravura impressa em tinta marrom-oliva e colorida à mão em vermelho, verde, amarelo, preto, cinza e rosa em papel vergê, 10 5/8 x 7 3/4".



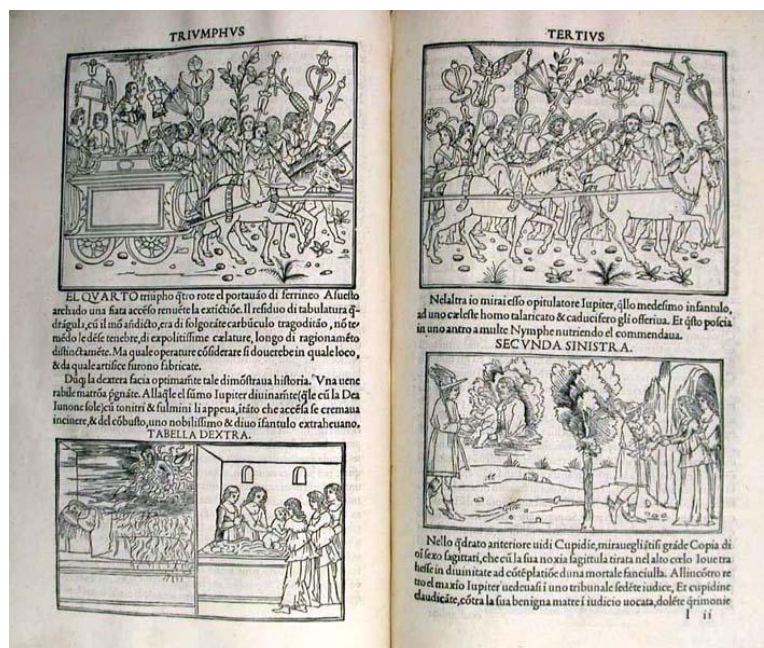
Fonte: <https://rutesalviano.com.br/revista-ultimato/> - acesso em 4 de janeiro de 24.

Dos blockbooks que restaram, em sua maioria com tema religioso, incluía a Biblia Pauperum, Bíblia dos Pobres traduzindo do latim, conforme Figura 2.2, mas esse título era um

equivoco, pois o livro não era uma Bíblia e nem tinha sido feita para os pobres. Além disso, cada uma das quarenta ilustrações mostrava três momentos narrativos divididos por uma moldura arquitetônica, com o texto em latim. Diferente de uma "Bíblia ilustrada", em que as imagens são subordinadas ao texto, a Bíblia Pauperum elaborava suas ilustrações no centro, com um texto ou às vezes nenhum, as palavras faladas pelas figuras podiam ser escritas em pergaminhos ou bandeirolas saindo bocas de profetas representados em ilustrações menores, são de fato uma forma inicial do balão de fala podendo-se ver paralelos com as tiras de histórias em desenhos animados.

Dessa forma, sua história gira em torno da procura do protagonista Poliphilo por seu amor Polia em um mundo pagão com arquitetura e pompa clássica. Com uma inovadora tipografia e design de página, Hypnerotomachia Poliphili é considerado um modelo de design de livro renascentista, cujas ilustrações feitas em xilogravura com linhas refinadas e quase uniformes, possuindo indicação de tom gerado por linhas paralelas, dando um equilíbrio entre ilustrações e tipografia.

Figura 12: Atribuído a Benedetto Bordon (italiano, ca. 1450-1530); Francesco Colonna, autor (italiano), A Floresta Hercínia e o Triunfo Primeiro de Hypnerotomachia Poliphili, publicado em Veneza por Aldus Manutius, 1499. Livro encadernado com ilustrações em xilogravura, 15 x 22 1/2 x 1 3/8".



Fonte: <https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/month/feb2004.html> - acesso em 4 de janeiro de 24.

Assim, à medida que a indústria da impressão acelerava, as ilustrações eram reaproveitadas em novas edições para economizar custo de novos blocos e tempo. Dessa forma, placas de metal foram adaptadas ao processo de impressão por sua maior durabilidade serem reutilizadas em um sistema modular, particularmente, para as bordas decorativas. As ilustrações, com menos frequência, também eram projetadas em seções de peças intercambiáveis e tinham seus blocos alugados ou emprestados juntamente com as fontes, com o intuito de tornar a produção de livros, que abarcava vários trabalhadores, mais lucrativa.

A gama completa de publicações de incunábulo, portanto, reunia as habilidades de muitos: ilustradores, cortadores de blocos, metalúrgicos (para fundir formas de letras de tipos móveis), fabricantes de papel, impressores, iluminadores e, devido ao custo envolvido em toda a operação, editores, que tinham o capital necessário para financiar projetos grandes e demorados. (DOYLE, 2018:171).

3. Identificar as Mudanças do Processo de Ilustração a Partir do Incremento Tecnológico (Linha do Tempo)

Segundo Benjamin (2013), o que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens, ou seja, a obra de arte sempre foi reproduzível, seja por discípulos, artistas ou falsificadores. No entanto, a reprodução mecânica da obra de arte é um processo novo, que vem se desenvolvendo na história por meio de saltos, porém, com intensidades crescentes.

O desenho torna-se, tecnicamente, reproduzível com o surgimento da xilogravura, isso ocorre há muito tempo antes da imprensa prestar o mesmo serviço para a palavra escrita. A xilogravura na Idade Média é seguida pela estampa na chapa em cobre e a água-forte até o surgimento da litografia, no início do século XIX.

Segundo Costella (2006), não se sabe ao certo quando a xilogravura começou a ser praticada e nem quem foi o seu inventor, mas acredita-se que ela teria se iniciado sobre tecidos e depois impressa em papel.

Além disso, no século XIV e XV, os europeus utilizaram a xilogravura, intensamente, para produzir imagens sacras (santinhos) e cartas de baralho, em papel ou em pergaminho. Já na época do Renascimento, nas cidades de Veneza e Florença, na Itália, a xilogravura estava subordinada a ilustração de livros, e quando ela já estava prestando serviços em quase toda Europa, apesar de sua propagação ainda não se praticava xilografia de topo. Então ela veio a perder terreno no século XVI para a gravura em metal, pois esta permitia obter imagens mais ricas e delicadas e em finos pormenores, coisa que a xilografia não conseguia.

Entretanto, ela retorna a ser utilizada intensamente na Europa, mantendo em ação muitas oficinas de trabalho coletivo para atender à volumosa demanda das editoras para ilustrar livros jornais e revistas graças ao aparecimento da técnica de topo, que se difundiu durante século XIX pelas mãos de gravador inglês Thomas Bewick, devido a sua conquista do prêmio de gravura da Sociedade de Arte, de Londres em 1775. Voltando assim a ser usada, em conjunto com a impressão tipográfica, para ilustrar todo tipo de publicação gráfica.

Foi em 1798, Alois Senefelder, na Alemanha, após inúmeros experimentos de impressão, um dele com utilização de ácido em metais poucos nobres e pedras de calcário, percebeu que o texto podia ser copiado da pedra em papel, mesmo que aquela não tivesse relevo, ou seja, estava chegando à litografia. Após vários testes concluiu-se que só a pedra de Solnhofen seria a pedra mais conveniente.

Mais tarde, em 1818, escreveu e publicou um manual de litografia que disseminou a nova técnica, pois logo traduzido para outras línguas, em seguida estabeleceu-se em Paris, onde montou uma empresa produtora de materiais litográficos.

No campo das artes, em 1807, Senefelder orientou a edição de cópias de obras de Dürer, na mesma linha, de 1811 a 1816, na Alemanha, foi publicada uma coleção com 432 litografias reproduzindo desenhos de grandes mestres. Hulmande, dono de um ateliê de litografia na Inglaterra, juntamente com Thomas Shutter Boys desenvolveram, em 1839, na

Inglaterra, a cromolitografia, impressão plana em cores, sem saberem que esta técnica de já estava patenteada na França desde dois anos antes, por Godefrey Engelmann.

Por meio da litografia, o cartaz colorido conquistou o público, em grande estilo a partir de 1866 com os desenhos magistrais de Toulouse Lautrec, inspirados nos espetáculos e na vida boêmia e impressos em Paris por Jules Chéret. A litografia foi muito utilizada em diversas áreas, como por exemplo, utilizada nos periódicos “L’Illustration”, “Chariavari, com cenas cotidianas, por artistas como Goya em sua série “Touros de Bordeaux” (1825), artistas da vanguarda impressionista, que se aperfeiçoaram à nova técnica, abrindo caminho para outros artistas.

Ainda em seus primórdios a litografia foi ultrapassada pela fotografia, esta por sua vez, retira as responsabilidades artísticas mais importantes da mão e agora cabe unicamente ao olho. Como este aprende mais rápido que a mão a desenhar, o processo de reprodução mecânica da imagem experimentou uma aceleração que começou a situar-se ao mesmo nível que a palavra oral.

4. Considerações Finais

A constatação que o incremento técnico traz, gradualmente, o reforço do paradoxo entre a reprodutibilidade e aura. As imagens que tiveram sua criação inicial elaborada por pintores, iluminadores e escultores e estavam disponíveis apenas para um segmento da sociedade, isso lhe dava uma aura, relacionado com sua singularidade no tempo e espaço, possuía também um valor místico, valor de culto, mas com o passar do tempo uma mudança significativa na sua amplitude, criação e acessibilidade ela perde a aura e ganha um novo valor, o valor de exposição.

Assim sendo, sinais dessa mudança surgem aos poucos nos decorrer do tempo, podemos analisar alguns desses momentos numa linha histórica continua, no Egito (1550 – 1077 a.C.) encontramos o Livro dos Mortos, pergaminhos com a função mística de servir como guia prático e espiritual no mundo dos mortos, enquanto os escribas eram contratados para copiar os textos, os artesãos os ilustravam com vinhetas, mas também já encontramos versões padrões, para os mais modestos, que possuíam espaços em branco para inserir o nome e o título do falecido, podemos dizer que foi uma demonstração de que produção imagética humana poderia ser imitado por outros, como nos coloca Walter Benjamin.

Portanto, a reprodução mecânica da obra de arte desempenha um papel crucial na evolução da ilustração, permitindo sua disseminação em larga escala. No entanto, é necessário ponderar sobre os impactos no valor autoral e artístico, assim como na perda da aura e da unicidade que caracterizam a obra de arte original. A reflexão sobre esses aspectos é fundamental para uma apreciação crítica da ilustração e para preservar a importância cultural e histórica das obras de arte.

Referências

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Revised, 2016.

BARDIN, Lawrence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. São Paulo, L&PM,

2013.

COSTELLA, Antonio F. **Introdução à Gravura e a sua história**. São Paulo,

Editora Mantiqueira, 2006.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DOYLE, Susan; GROVE, Jaleen; SHERMAN, Whitney. **The history of illustration**. New York, Fairchild Books, 2018.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico**. São Paulo: EdUsp, 2008.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOMBRICH, Sir Ernest. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo. Edições 70, 1994

MARTINS, Jorge dos Santos. **Guia para elaboração de projetos de pesquisa**. Salvador: UNEB, 1998.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

RAMALHO, OLIVEIRA, Sandra. **Imagem também se lê**. São Paulo: Edições Rosari, 2009.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo, Editora Perspectiva Ltda, coleção debates, 2019.

Lindisfarne Gospels. <https://pt.alegsaonline.com/art/58220> Acesso em: 07 maio 23.

<https://www.cuevadelasmanos.org/investigacion.html> Acesso em: 15 maio 23.

<https://overdoso.com.br/2019/12/13/arte-sulawesi-pintura-rupestre-encontrada-em-caverna-tem-44-000-anos/> Acesso em: 15 maio 23.