

Técnicas de impressão comercial colorida sobre papel: o apelo material da cromolitografia e da risografia como impressos efêmeros colecionáveis

Commercial color printing techniques on paper: the material appeal of chromolithography and risography as collectible printed ephemera

Técnicas de impresión comerciales en color sobre papel: el apelo material de la cromolitografía y la risografía como impresos efímeros coleccionables

Helena de Barros

Escola Superior de Desenho Industrial/ UERJ

E-mail: helenbar@esdi.uerj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7862-2801>

Igor Arume

Escola Superior de Desenho Industrial/ UERJ

E-mail: igorarume@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6389-1515>

RESUMO:

Apesar da alardeada “morte do impresso” com as mídias digitais, este artigo investiga aspectos materiais em que a impressão sobre papel, mais especificamente nos chamados impressos efêmeros, ainda exerce uma potência de significação diferenciada. Esta investigação se baseia na análise material de técnicas comerciais de impressão colorida sobre papel, que se distinguem das técnicas de impressão de massa – mais especificamente a cromolitografia no século XIX e a risografia na atualidade –, ocupando

BARROS, Helena de; ARUME, Igor. Técnicas de impressão comercial colorida sobre papel: o apelo material da cromolitografia e da risografia como impressos efêmeros colecionáveis.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25859>>

territórios distintos no universo de bens colecionáveis: a guarda de patrimônio histórico por instituições públicas e a afirmação de estilo e identidade nas autopublicações de jovens artistas e designers. Discute-se ainda as diferenças na apreciação desses impressos através de mídias digitais ou do contato direto com amostras em papel.

Palavras-chave: *Impressos. Coleções. Aura. Cromolitografia. Risografia.*

ABSTRACT:

Despite the vaunted "death of the print" with digital media, this article investigates material aspects where printing on paper, more specifically in so-called ephemeral printed matter, still has a differentiated power of significance. This investigation is based on the material analysis of commercial color printing techniques on paper that are distinguished from mass printing techniques – more specifically chromolithography in the 19th century, and risography today – occupying different territories in the universe of collectibles: the guard of historical heritage by public institutions, and the affirmation of style and identity in the self-publications of young artists and designers. The differences in the appreciation of these printed materials through digital media or direct contact with paper samples are also discussed.

Keywords: *Printed matter. Collections. Aura. Chromolithography. Risography.*

RESUMEN:

A pesar de la tan cacareada "muerte de la imprenta" con los medios digitales, este artículo indaga en aspectos materiales donde la impresión en papel, más concretamente en los llamados impresos efímeros, aún tiene un poder diferenciado de significación. Esta investigación se basa en el análisis material de las técnicas comerciales de impresión en color sobre papel que se distinguen de las técnicas de impresión masiva – más concretamente la cromolitografía en el siglo XIX, y la risografía actual – ocupando diferentes territorios en el universo de los coleccionables: la guardia del patrimonio histórico por parte de las instituciones públicas, y la afirmación del estilo y la identidad en las autoediciones de jóvenes artistas y diseñadores. También se discuten las diferencias en la valoración de estos materiales impresos a través de medios digitales o contacto directo con muestras de papel.

Palabras clave: *Impresos. Colecciones. Aura. Cromolitografía. Risografía.*

Artigo recebido em: 16/10/2020

Artigo aprovado em: 20/01/2021

Introdução

O uso progressivo dos computadores pessoais a partir da década de 1980, a chegada da internet em meados dos anos 1990, e o uso dominante dos dispositivos móveis e das redes sociais nas primeiras décadas do século XXI determinam uma acelerada migração de mídias para o formato digital, que já limitou o destino do disco em vinil e do filme em película. Darnton (1990), Chartier (1996; 1999), Zilberman (2001) e Bauman (2003) já problematizaram conceitualmente a transformação de suporte do livro há algumas décadas. A expressão “morte do impresso” carrega a ideia de que a impressão sobre papel, iniciada no Oriente, com a xilogravura em meados do século IX, e no Ocidente, com a prensa de Gutenberg em meados do século XV, considerada uma das maiores revoluções históricas, responsável pela democratização do acesso à informação na sociedade, estaria sendo suplantada pela recente revolução digital. Assim, o papel, suporte informacional privilegiado nos últimos 500 anos através da mídia impressa, estaria sendo gradativamente considerado obsoleto em prol do dinamismo, instantaneidade e ubiquidade das informações virtuais dispostas em telas. O que se acompanha desde então é a onipresença dos e-mails, aplicativos de mensagens, e-books, revistas e jornais on-line, sites e redes sociais, em que se constata, de maneira geral, a realização deste prognóstico. Nos últimos anos, muitas empresas dedicadas à produção e comercialização de livros, revistas e jornais impressos fecharam suas portas, decretaram processos de falência ou remodelaram seus negócios.

Apesar desta realidade inegável, procuraremos defender, ao longo deste texto, os fatores que, em determinadas circunstâncias, ainda colocam os impressos sobre papel como uma mídia com características próprias e, sob certos aspectos, considerada insubstituível. Trataremos aqui das questões materiais ligadas à produção de bens de consumo e de bens artísticos, mais especificamente de impressos efêmeros, produzidos através de técnicas de impressão colorida e selecionados pelo seu enquadramento como material colecionável.

Vale pontuar que não trataremos aqui do que é considerado tradicionalmente como impressão artística manual, no sentido da criação e produção de obras de arte seriadas, como as praticadas nos ateliês de gravura (gravura em metal, xilografia, litografia artística, serigrafia, etc.), nem das técnicas de reprodução de massa (atualmente consagradas na impressão offset, flexografia, roto-

gravura, etc.). Trataremos de algumas técnicas de impressão comercial colorida, distintas e específicas, a cromolitografia e a risografia, que podem ser consideradas, respectivamente, como uma tecnologia histórica obsoleta e tecnologia atual ressignificada. Estas técnicas foram selecionadas por participarem do campo dos impressos efêmeros e de territórios distintos no universo de impressos colecionáveis: a guarda de patrimônio histórico por instituições públicas e a afirmação de estilo e identidade nas autopublicações de jovens artistas e designers na atualidade.

Primeiramente, será apresentada uma breve introdução às áreas de investigação dos impressos efêmeros e do colecionismo, para, em seguida, conectá-las a acervos de efêmeros em cromolitografias e risografias, propondo uma ressignificação do seu valor aurático. Serão descritos os processos técnicos e a caracterização material desses artefatos e, finalmente, será discutida a apreciação de coleções através do suporte impresso e do suporte digital.

1 Impressos efêmeros e colecionismo: uma introdução

Ao contrário da obra de arte, reproduções industriais não são feitas para durar, mas para serem consumidas. A expressão “impressos efêmeros” é utilizada para designar os estudos na área de história a partir de documentos que têm relevância por curto período de tempo. Na literatura da *Ephemera Society*, efêmeros são descritos como

"o transitório documento menor do dia a dia", aplicado a todo 'não-livro' impresso em papel, projetado com objetivo específico e momentâneo e, na maior parte das vezes, implicitamente descartável, ou seja, depois de cumprir sua função de divulgação, informação ou consumo, são destinados ao lixo (RICKARDS, 1988, p. 13, tradução nossa).

O termo refere-se também a todo impresso que não seja preservado segundo a lógica tradicional das bibliotecas, onde a regra estende-se não apenas aos livros, mas inclui periódicos, manuscritos e gravuras – que podem ser localizados nos setores com nomenclatura equivalente ou, no último caso, iconografia. Já os impressos efêmeros, como rótulos, embalagens, convites, filipetas, posters, diplomas, etc., nem sempre foram incorporados às tradicionais instituições de guarda. Mas, ao contrário do que o próprio nome prega, efêmeros podem perdurar e ser preservados quase que exclusivamente graças à atitude colecionista de indivíduos e suas coleções particulares, que, posteriormente, podem ser incorporadas a acervos institucionais. Como exemplos desta prática, citamos

os extensos acervos da *John Johnson Collection of Printed Ephemera*, incorporada à Bodleian Library na Universidade de Oxford, na década de 1960, e a coleção *Thomason Tracts*, adicionada à Biblioteca Britânica, em 1972 (TWYMAN, 2008).

Os acervos efêmeros estariam, portanto, associados à prática colecionista, seja praticada por indivíduos ou por Instituições do Estado, no sentido da preservação de patrimônio histórico.

O apelo essencial da maior parte das formas efêmeras reside na sua fragilidade, na sua vulnerabilidade – ou mesmo na sua improbabilidade de sobreviver. Para muitos efemeristas, ter uma coleção é um ato de cavalheirismo – salvar, proteger, honrar e admirar (RICKARDS, 1988, p. 15, tradução nossa).

Dentro da área do colecionismo, o testemunho histórico e o relativo valor simbólico de um impresso efêmero residem nos termos de propriedades materiais associadas ao domínio da impressão sobre papel, evocando uma potência de significação diferenciada, que podemos chamar de *genius papyri*:

A alma e o espírito que reside no substrato de cada impresso efêmero, a permanente essência de sua mensagem, conteúdo e origem. A evocação reside não apenas no traço e forma das imagens e caracteres, mas na sua própria substância [...] que juntos encapsulam seu espírito. Quando examinamos um efêmero, seu papel, tinta e textura (escutando ainda os ligeiros sinais de seu manuseio), somos transportados ao momento de sua primeira aparição. [...] o componente implícito de todo efêmero são os leitores que repousam sobre seus ombros [...] podemos ouvir as suas vozes e momentaneamente nos inserir dentro delas [...] todos os que o observaram e manusearam antes também fazem parte do coração da matéria (RICKARDS, 1988, p. 17, tradução nossa).

Para Pomian, o ato de colecionar configura um sistema de trocas sociais e simbólicas entre categorias sociais distintas: “todo conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial em um local fechado preparado para esta finalidade, e expostos ao olhar” (POMIAN, 1987, p. 18 *apud* GONÇALVES, 2007, p. 46).

Nas sociedades de consumo, perpetua-se um processo incontrolável de destruição do efêmero. Dessa forma, a perspectiva histórica só poderia ser resgatada e preservada através do colecionamento e exibição destes objetos do passado. Os artefatos de uma coleção realizam assim uma espécie de mediação entre o mundo visível e o invisível, onde, de um lado, estão os mitos, as narra-

tivas, as histórias e, do outro, os objetos colecionados, "expostos ao olhar". Os dois mundos considerados nesta acepção se relacionam com as perspectivas da área de estudos denominada Cultura Material, em que o mundo visível trata das técnicas, sistemas e meios de produção que atribuem características específicas a estes artefatos – aspectos materiais, formais, estilísticos, etc. –, ao mesmo tempo em que encapsulam e tornam visíveis outras categorias invisíveis, como as crenças e ideologias, que permeiam sua criação, produção, veiculação, sistemas de trocas e a forma como influenciam as pessoas e adquirem significados simbólicos dentro de determinada cultura (POMIAN, 1987 *apud* GONÇALVES, 2007; WOODWARD, 2007).

James Clifford complementa a ideia de colecionismo, acrescentando uma outra perspectiva:

Alguna espécie de 'coleta' em torno do self e do grupo – a composição de um 'mundo' material, a demarcação de um domínio subjetivo por oposição a um 'outro' – é provavelmente universal. [...] Mas a noção de que essa coleta envolva a acumulação de posses, a ideia de que a identidade seja uma espécie de riqueza (composta por objetos, conhecimento, memórias, experiência) certamente não é universal. [...] No ocidente, o colecionamento, por longo tempo, tem sido uma estratégia para a elaboração de um self, uma cultura e uma autenticidade possessivas (CLIFFORD, 1988, p. 218 *apud* GONÇALVES, 2007, p. 48).

Assim, estão elencados para este estudo dois tipos principais de coleção: as de motivação coletiva, seja como patrimônio do Estado ou de sociedades privadas que se relacionam com processos de legitimação ou questões de identidade (local, regional, nacional), e as coleções particulares, em que os indivíduos enxergam o ato de colecionar como uma manifestação, extensão e forma de extroversão das características de sua própria personalidade.

Nós usamos objetos para fazer declarações sobre nossa identidade, nossos objetivos, e mesmo nossas fantasias. Através dessa tendência humana a atribuir significados aos objetos, aprendemos desde tenra idade que as coisas que usamos veiculam mensagens sobre quem somos e sobre quem buscamos ser (WEINER, 1987 *apud* GONÇALVES, 2007, p. 26)

As práticas de colecionamento têm papel constitutivo no processo de formação de determinadas subjetividades individuais e coletivas, normalmente associadas à preservação ou acumulação.

O ato de colecionar está no coração dos processos de formação da subjetividade, em que transparecem, a partir do sujeito colecionador, valores centrais de ordem epistemológica, estética ou política. Ilustra, por meio de uma metáfora visual, as relações da sociedade com sua própria subjeti-

vidade e as formas de representação do outro e de si próprio. As coleções realizam-se através de diversos processos de mediação, que compreendem desde o contexto sociocultural de sua aquisição até a transferência de coleções privadas para museus, suas categorizações e classificações – por exemplo, categorias centradas em tipologias específicas, por origem geográfica, etc. –, e ainda as formas de exposição e processos que tornam possíveis a sua apreciação visual (GONÇALVES, 2007).

A cultura é entendida como uma totalidade parcialmente materializada, caracterizável por objetos tangíveis, podendo, portanto, ser exposta através de uma amostragem desses artefatos. O colecionismo articula-se numa permanente tensão entre fragmentação e totalização, visto que a representação em uma coleção é sempre parcial. Nesse sentido, as instituições e suas coleções públicas têm um papel formador junto à sociedade, pois evidenciam momentos históricos, questões políticas, culturais, sociais; refletem hábitos, costumes, modismos; a mentalidade, o consumo, as técnicas e estilos de determinado período. Precisam, necessariamente, se basear em regras metodológicas objetivas junto à determinada área do conhecimento, ou em leis, que determinam sua circunstância inaugural ou de manutenção e ampliação da coleção. A expansão da coleção se dá pela aplicação da regra – no caso de uma lei de recolhimento – ou para preencher lacunas dentro do espectro de conhecimento observado.

Já o colecionador individual investe na formação de seu próprio *self*. Investiga e aprimora, através da seleção e constituição de sua própria coleção, quais são suas preferências estéticas, questões ideológicas, de expressão subjetiva ou de opinião. Para o colecionador individual, o ato de colecionar se constitui como um ato criativo, na busca seletiva e apaixonada de objetos que são reunidos por seus significados objetivos e, também, subjetivos, afetivos e psicológicos. Enquanto o sujeito colecionador estiver vivo e interessado, a coleção está, assim como sua própria identidade, eternamente em construção, passível da remoção ou inclusão de novos itens, de ramificações e redirecionamentos conceituais – o todo jamais se fecha. “O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)” (BENJAMIN, 2009, p. 239).

2 Aura e ressignificação: aspectos colecionáveis da cromolitografia e risografia

Quando se fala de reproduções relacionadas ao universo da arte e da imagem comercial, é inevitável pontuar as questões enunciadas pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) em seu célebre ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", de 1935, em que explana sobre a qualidade aurática de apreciação estética da obra de arte, que poderia ser atribuída somente ao original único – de caráter singular, portador de valor de culto ritualístico, de autenticidade, origem, e permanência, no sentido de duração material e testemunho histórico. A partir do desenvolvimento dos sistemas de reprodução, Benjamin identifica a "perda da aura" como consequência das transformações tecnológicas advindas da sociedade industrial. Através da disseminação em grande quantidade, o valor de culto seria convertido em valor político, de qualidade tátil, ressignificando-se em mero valor de exposição pelo alto índice de presença social através de múltiplas cópias. Na medida em que seu acesso é facilitado e generalizado, ao mesmo tempo em que se reconhece um potencial emancipatório, as conclusões do filósofo são eminentemente negativas: a perda da aura poderia significar "a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura" (BENJAMIN, 1994, p. 180). Abordamos a atualização dessas questões sob o ponto de vista simbólico (BARROS, 2016). Nos interessa aqui retomar a discussão, agora analisando mais marcadamente questões relativas ao aspecto material implicado em determinadas técnicas de impressão.

Os objetos industriais se distinguem pela produção em grandes quantidades, com variedade sempre atualizada e distribuição global. Como impressos comerciais industriais, segundo Benjamin, destituídos, portanto, de qualquer valor aurático, poderiam, de acordo com a técnica de impressão, independente das questões de autoria, se converter em itens colecionáveis e incorporar atributos auráticos? Essa é a questão que discutiremos a partir dos exemplos de coleções de cromolitografias e risografias.

Como exemplo de coleções públicas integradas por impressos efêmeros coloridos de origem histórica, desvinculados de seu sentido pragmático tradicional, elegemos os rótulos de produtos produzidos na segunda metade do século XIX e início do século XX. Coleções de rótulos nacionais fazem parte do acervo de instituições, como a Fundação Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional (RJ), a Fundação Joaquim Nabuco e os acervos da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o

acervo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), entre outros. Tais coleções assemelham-se a outras do mesmo gênero de origem internacional, a exemplo das coleções de rótulos presentes na Universidade de Reading, no Reino Unido. Tem em comum o registro da produção de determinado país ou região no período do surgimento das impressões coloridas como técnica industrial.

A coleção de natureza histórica normalmente é fechada, ou seja, é considerada constituída na totalidade de seus itens, tendo se formado de acordo com diferentes processos de aquisição. Exemplificando: no Arquivo Nacional, a coleção de rótulos se formou por ocasião do Decreto nº 2.682, de 1875, que instaurou a regulação de proteção às marcas industriais nacionais, fazendo com que as mesmas tivessem sua propriedade assegurada por lei, e está armazenada no Fundo Indústria e Comércio. Na Fundação Biblioteca Nacional, a coleção de rótulos foi formada pela Lei do Depósito Legal (a partir de 1848) e pela Lei que definiu e garantiu o direito autoral (1898),¹ sob a guarda do setor de Iconografia. Em ambos os casos, o registro dos impressos nessas instituições era o que garantia a aplicação de direitos legais (fig.1). O interesse e acesso a essas coleções se dá por parte de consulentes pesquisadores da área de história, consumo, produção industrial, artes gráficas, design, etc.



Fig. 1 – Rótulos cromolitográficos. Da esquerda para direita e de cima para baixo: Sabonete Perfume de flores, Nº531, A. Barcellos, Porto Alegre, RS, [19--] (BN); Stender & Cia S. Felix - Bahia, Companhia Lithographica Ypiranga, [19--?] (BN); Sabonete Sarah Bernard, Comp. Chimica e Industrial SP, SP, [s.d.] (BN); Cigarros Estrella, Fabricantes A. Monteiro & Cia., [s.d.] (BN); Tecidos Smith Youle, RJ, 1888 (AN); Cigarros Cata Flores, Lorega & Cia., Sucessores de João Gonçalves o Espanhol, PE, 1889 (AN); Excelsior Genebra, RJ, 1888 (AN); Cigarros Jockey, Fábrica de Cigarros Esperança, André Caetano Santos, [s.d.] (BN); Cigarros Herci, Fábrica de Fumos São Salvador, Joaquim Ferreira Coelho Santos, [19--] (BN). Fonte: Elaborado por Helena de Barros a partir de rótulos do Arquivo Nacional e Fundação Biblioteca Nacional.²

Tais coleções são constituídas por diversas técnicas de impressão, mas quando os artefatos são coloridos, dado o período de produção, se valem, a maior parte das vezes, da técnica de impressão desenvolvida em 1837 pelo litógrafo francês Godefroy Engelmann, conhecida por cromolitografia – um tipo de impressão litográfica em que mais de três cores se sobrepõem para a obtenção de um efeito de síntese cromática. Praticada até as primeiras décadas do século XX, a técnica foi progressivamente substituída pela impressão offset em quadricromia (baseada nas cores Ciano, Magenta, Amarelo e Preto – CMYK). Atualmente a cromolitografia é considerada uma técnica histórica, obsoleta como forma de produção industrial. Por não ser mais uma técnica de reprodução comercial corrente, este se torna um aspecto de apreciação diferencial nos citados documentos históricos de coleção.

BARROS, Helena de; ARUME, Igor. Técnicas de impressão comercial colorida sobre papel: o apelo material da cromolitografia e da risografia como impressos efêmeros colecionáveis. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25859>>

Uma das principais características desse processo era o método empregado na época pelo técnico chamado de *cromista* – profissional altamente especializado na indústria gráfica que elaborava a separação de cor por processos interpretativos e inteiramente manuais de desenho, ainda sem o intermédio de dispositivos fotomecânicos para a gravação das matrizes de pedra litográfica. As delicadas marcas, pontos e chapiscos de tinta impregnados nos frágeis pedaços de papel, resultantes desse tipo de impressão, formam indícios capazes de nos contar muito da sua história, técnica e estratégias de produção. Sob uma lupa, observa-se pontos finos, irregulares e orgânicos, texturas e padronagens que se distinguem completamente das tramas geométricas das retículas que marcam a produção contemporânea de impressos através do sistema offset. As cores também são responsáveis por uma percepção diferenciada – guardam uma vibração colorida poderosa em suas tintas, com alto nível de cromaticidade – e já atravessam mais de um século, sem perder o seu brilho. Outros recursos gráficos também podem ser observados, como tintas douradas e delicadas gravações em relevo. Assim, além do sentido histórico e documental, por suas qualidades materiais, esses impressos efêmeros destacam-se do que estamos acostumados a ver e a perceber na atualidade.

Aqui, podemos observar uma subversão da proposição inicial de Benjamin sobre aura, em que um impresso, produzido em grande quantidade numa época, adquire, pela lógica do descarte das sociedades de consumo, a possibilidade de se tornar única testemunha histórica do seu tempo. Torna-se então capaz de incorporar as propriedades de valor de culto, autenticidade, origem e permanência, no sentido de duração material e testemunho histórico, ao contrário do que poderia se supor num impresso produzido industrialmente. Esse é o caso desses primeiros impressos efêmeros brasileiros coloridos, que sobreviveram graças à proteção da lei e das instituições. Como se tornaram peças singulares em termos de quantidade e de características materiais, testemunhas históricas que registram práticas do passado, adquirem uma potência de significação diferenciada, tornando-se relativamente auráticos, mas por processos bem diferenciados do que os designados por Benjamin para a obra de arte. O próprio Benjamin chega a diagnosticar essa estranheza em outro texto: "No fundo é um fato bastante estranho que objetos de coleção sejam fabricados como tais de maneira industrial" (BENJAMIN, 2009, p. 240).

Em oposição a este tipo de coleção histórica, como exemplo das coleções individuais com artefatos atuais e em processo aberto de formação, elegemos um novo tipo de colecionador de impressos, desprezioso, estimulado pelo contexto do surgimento e popularização das feiras de arte impressa e publicações de artista, não só no Brasil, mas como um fenômeno internacional. A primeira feira deste tipo organizada no Brasil foi a Feira Tijuana de Arte Impressa, em 2009, em São Paulo, que abriu caminho para outras feiras como a Turnê, que teve sete itinerâncias entre 2012 e 2013 em Belo Horizonte, Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo, e a Feira Plana, cuja quinta edição no Pavilhão da Bienal de SP recebeu cerca de 18 mil pessoas, segundo dados da organização. A criação da Feira Plana teve como inspiração direta a New York Art Book Fair, considerada a maior feira de livros de artista e publicações do mundo, que conquista a média de 39 mil visitantes anualmente desde 2006.

Este mercado é formado por um público jovem que tem sua vida excessivamente permeada pela imaterialidade da cultura digital, e encontra nos impressos em papel uma forma de investigar outros sentidos de fruição criativa. Enxergam uma possibilidade de compartilhar cultura e estabelecer uma comunidade de pessoas através do culto do papel e da tinta em impressos culturais de pequena tiragem. Este fenômeno foi acompanhado pela ascensão e a afirmação do duplicador Risograph como um dos meios de produção disponíveis para confecção das publicações e cartazes que povoam estes eventos de celebração da arte impressa (fig. 2). O Risograph é um duplicador digital que usa a tecnologia permeográfica de impressão por estêncil para produzir cópias a partir de uma matriz perfurada. Criado pela empresa japonesa Riso Kagaku, em 1980, o Risograph foi redescoberto por designers gráficos e artistas visuais no início dos anos de 2000 e tornou-se um meio alternativo de produção.



Fig. 2 – Impressos em Risograph. Da esquerda para a direita, em sentido horário: Solta ou prende, Silvan Kälín, Editora-Aplicação, Recife, PE, 2014; À Memória de Akira Kurosawa, Heitor Kimura, Meli-Melo Press, São Paulo, SP, 2018; Almanaque Bate-bola #1, Paula Cruz, Farpa Editora, Rio de Janeiro, RJ, 2019; Crime Crime Crime, Mateus Acioli, Livros Fantasma, São Paulo, SP, 2018; Imprima em riso gostoso demais, Igor Arume, Risotrip Print Shop Co., Rio de Janeiro, RJ, 2019; CONTRA - outro manifesto, Guilherme Falcão Pelegrino, Contra Editora, São Paulo, SP, 2014; CONTRA - “Heróis”, Guilherme Falcão Pelegrino, Contra Editora, São Paulo, SP, 2015. Fonte: Acervo de Igor Arume .

Na categorização aurática proposta por Benjamin, esse tipo de impresso também não estaria caracterizado pela tiragem de massa, pois tratam-se de edições sob demanda em pequenas tiragens, em torno de 50 unidades por exemplar. É curioso notar como a imprecisão no registro da impressão em Risograph foi transformada em uma característica atrativa e desejada nos impressos produzidos por esta máquina. É como se uma limitação funcional destes aparatos de impressão restabelecesse algo análogo à aura do original no sentido benjaminiano. Diz-se limitação pois estes duplicadores digitais foram originalmente desenvolvidos, na década de 1980, para atender ao mercado de escritórios, incluindo-se escolas, igrejas, repartições públicas e sindicatos, para produção de materiais corriqueiros, em que a questão do registro não se colocava como fundamental. Hoje, designers gráficos e artistas visuais redescobriram os duplicadores a estêncil como o Risograph e ressignifi-

caram seu uso, deslocando-os da esfera corporativa para a criativa. Muitos dos estúdios que hoje oferecem impressão em Risograph, apresentam o “erro de registro” (fig. 3) como atributo diferencial, que torna cada impressão “única” por possuir variações no registro e na textura da impressão:

sempre haverá pequenas variações entre os impressos, mesmo nos impressos da mesma tiragem. Isso confere uma estética artesanal palpável, e a princípio significa que cada impresso é uma peça única. Além disso, muitas vezes haverá alguns milímetros de 'erro de registro', onde as duas masters não se alinharam muito bem, ou uma ligeira marca onde a tinta aderiu aos rolamentos dentro da máquina. Todos esses detalhes se combinam para conferir às impressões em Riso uma aparência distinta e atrativa, que é ao mesmo tempo absolutamente contemporânea e evocativa de uma era diferente (KOMURKI, 2017, p. 14, tradução nossa).

Desta forma, aquele que adquirir um impresso em Risograph terá em suas mãos uma reprodução singular, pois nenhum outro impresso daquela tiragem terá as mesmas idiossincrasias que aquele em sua posse, porém é adquirido a uma fração do custo de uma obra do circuito tradicional de arte, já que os impressos em Risograph são comercializados a preços acessíveis, muitas vezes diretamente com o próprio autor, nas feiras de arte impressa e autopublicações. Estas condições de potência de significação diferenciada representam um estímulo e uma oportunidade para o estabelecimento de coleções particulares a partir deste tipo de produção efêmera.



Fig. 3 – Impressos em Risograph com o registro desalinhado (figura humana à esquerda e o céu nas imagens à direita). Colossus, Igor Arume, Risotrip Print Shop Co., Rio de Janeiro, RJ, 2017. Fonte: Acervo de Igor Arume.

Podemos destacar algumas iniciativas de estabelecimento de coleções privadas com foco em impressos efêmeros em que a risografia possui destaque. A iniciativa Herbarium Riso,³ estabelecida em 2012 pelos artistas Franziska Brandt e Moritz Grünke (sob o pseudônimo Gloria Glitzer), em Berlim, define-se como uma biblioteca de referência aberta ao público dedicada a impressos em estêncil. O foco principal são publicações de artistas, mas a biblioteca também hospeda uma coleção de efêmeros e escalas de cores que somam mais de 920 itens. Juntos, a dupla de artistas também comanda o estúdio de impressão em Risograph e galeria We Make It, onde fica localizado o acervo do Herbarium Riso.

Ao coletar, preservar e tornar acessível, esta biblioteca tenta descobrir como a impressão por estêncil influencia os impressos. Como o trabalho influencia o uso de técnicas de impressão por estêncil. E como os artistas articulam uma relação entre a Risograph e sua prática de (auto)publicação (sic). O Herbarium Riso nos confronta com as raízes da autopublicação. A necessidade de autorrepresentação, visibilidade, acessibilidade e democratização da arte e da informação. Mas também os orçamentos baixos e inexistentes, e a necessidade de máquinas e processos acessíveis. E como as limitações (por exemplo, de espaço) levam por consequência ao uso da impressora a estêncil como a escolha de reprodução. Além disso, entendemos o Herbarium Riso como um espaço protetor para impressos e também para o público (GLITZER, tradução nossa).

Ocupando a posição de tutor e coordenador do Laboratório de Impressão e Publicação da Jan van Eyck Academie (Países Baixos) por mais de 30 anos, o artista holandês Jo Frenken⁴ teve a oportunidade de orientar e acumular uma vasta coleção de trabalhos pessoais e dos artistas residentes que passaram pelo instituto ao longo dos anos. Frenken também organizou três edições da bienal Magical Riso Expert Meeting, um seminário que reúne artistas e impressores de todo o mundo que usam a Risograph em um contexto criativo.

No contexto brasileiro, pode ser encontrada a iniciativa Riso Ephemera,⁵ iniciada em março de 2020, por Igor Arume, como um inventário de sua coleção particular de impressos efêmeros e publicações impressas por meio de duplicadores a estêncil como o Risograph. Fotos da coleção são compartilhadas e catalogadas na plataforma Instagram (registra 1.000 seguidores, out. 2020). O item mais antigo da coleção data de 2012. O acervo compreende desde postais, cartões de visita a cartazes, publicações e cartelas de cor de estúdios de impressão, editoras, artistas e designers. Já foram catalogados mais de 100 itens, com origem em mais de 20 países diferentes.

BARROS, Helena de; ARUME, Igor. *Técnicas de impressão comercial colorida sobre papel: o apelo material da cromolitografia e da risografia como impressos efêmeros colecionáveis*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25859>>

Tratando-se de coleções públicas, destaca-se a Coleção Livro de Artista⁶ da Biblioteca da EBA/UFMG, em atividade desde 2009. Segundo o blog da organização, atualmente "é o maior acervo público de livros de artista da América Latina" e é "a primeira coleção especial de livros de artista em uma biblioteca universitária no Brasil". Apesar de não possuir um foco específico em risografia, é possível encontrar algumas produções impressas nesta tecnologia.

3 Processos técnicos e caracterização material da cromolitografia e risografia

Ao longo do século XIX, antes que a reprodução impressa pudesse se valer de processos fotomecânicos, a cromolitografia foi o principal veículo, não só da reprodução de pinturas, mas de qualquer outra imagem colorida, seja de caráter científico, ilustrativo ou meramente comercial. A imagem, ou o leiaute, de um rótulo a ser reproduzido por esta técnica era cuidadosamente analisada e interpretada, de modo que cada uma de suas cores de composição pudesse ser identificada e desenhada separadamente em uma nova matriz de pedra. A operação mental de planejamento das técnicas de representação tonal, quando associada às cores, tornava-se mais complexa tendo em vista que o material usado para desenhar na pedra era sempre na cor preto. As cores só entravam em cena depois de cada pedra ser tratada quimicamente e limpa, e só então podia ser umedecida e entintada com as tintas coloridas selecionadas para a impressão. Nessa época, as tintas de impressão coloridas não eram produzidas industrialmente, mas confeccionadas manualmente para cada tiragem, através da mistura customizada de pigmentos em uma base oleosa – o que garante, ainda hoje, os aspectos de alta luminosidade e cromaticidade das tintas. As diferentes matrizes conjugavam-se então numa única imagem colorida, impressas no papel, uma de cada vez, em camadas sucessivas de cor, sobreimpressas e em registro, podendo alcançar um efeito realista (TWYMAN, 2013, p. 9).

Para reproduzir acuradamente o original por esse sistema, determinava-se, de acordo com o orçamento e o tempo de trabalho correspondente, quantas e quais cores de impressão deveriam ser usadas, tanto em áreas chapadas quanto em áreas de mistura ótica, por meio do crayon sobre a textura granida da pedra ou por métodos de pontilhamento da imagem sobre a pedra polida. A

BARROS, Helena de; ARUME, Igor. *Técnicas de impressão comercial colorida sobre papel: o apelo material da cromolitografia e da risografia como impressos efêmeros colecionáveis.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25859>>

porosidade da pedra, quando desenhada com lápis graxo, oferece o mesmo efeito do desenho a lápis mole em papel rugoso. O nível de aspereza da pedra interage com a deposição do lápis, fornecendo sua textura à imagem gravada da mesma forma que o papel.

Até 1840, o efeito tonal mais praticado na litografia comercial era obtido por meio de sombreamento com giz em pedras ásperas, produzindo uma textura natural e irregular. Porém, definir gradações de meios-tons homogêneos com crayon ou giz exigia considerável perícia e habilidade manual.

A maior limitação [do desenho a crayon] é que ele precisava ser realizado na pedra de grão áspero, que apresentava problemas quando a impressão em máquina foi introduzida. Este também requeria um tratamento mais cuidadoso depois de completar o desenho, seja na preparação química para a impressão ou na tiragem das edições (TWYMAN, 2013, p. 483, tradução nossa).

Assim, na segunda metade do século XIX, vemos ressurgir a técnica do ponteadado (já utilizada na gravura em metal desde o século XVI), adaptado para a litografia através do pontilhado manual por bico de pena, tornando-se um método popular, como pode ser observado na análise material do acervo da Biblioteca Nacional (fig. 4a).

Com o avanço técnico e o objetivo de reduzir o trabalho e o tempo dispendidos, as técnicas de pontilhado manual foram substituídas por processos de transferência de padrões gráficos industrializados, nas telas conhecidas por tintas mecânicas ou mídias de sombreamento de Benday, que possibilitavam aplicação em áreas localizadas, numa grande variedade de efeitos gráficos (fig. 4b) (TWYMAN, 2013).

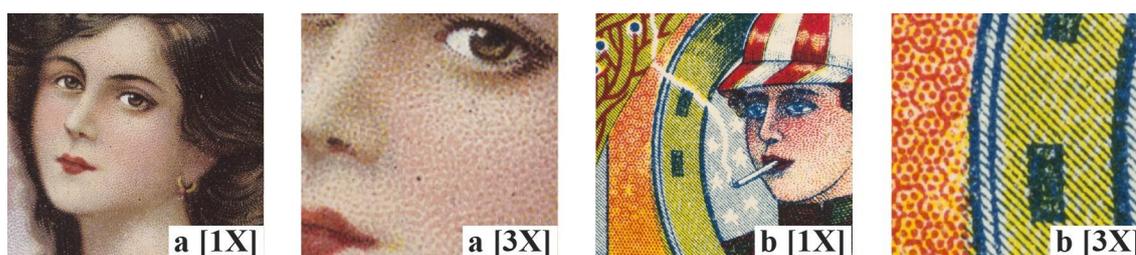


Fig. 4 – Cortes ampliados de imagem evidenciando a técnica do pontilhado a bico de pena (a) e padronagens de mídias de sombreamento de Benday (b), em diferentes rótulos cromolitográficos. Stender & Cia S. Felix - Bahia, Companhia Lithographica Ypiranga, [19--] (BN); Cigarros Jockey, Fábrica de Cigarros

Esperança, André Caetano Santos, [s.d.] (BN). Fonte: Elaborado por Helena de Barros a partir de rótulos do acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

A tinta desenhada de forma fragmentada, com a aplicação dessas técnicas de gradação tonal, só estaria parcialmente impressa, o resultado perceptual mistura-se visualmente com o branco do papel e com a presença de outras tintas translúcidas. Este efeito de composição e síntese cromática, mais tarde, seria substituído pelo processamento fotomecânico, em que as cores são selecionadas por filtros coloridos e separadas em pontos por tramas reticuladas.

Longe de ser uma ocupação esquemática, as tarefas desempenhadas por um cromista exigiam grande sensibilidade e habilidade mental. Para reproduzir uma imagem, a tarefa consistia em avaliar o original (desenho colorido por técnicas manuais como aquarela, guache ou até pintura a óleo, no caso de reproduções artísticas) e, a partir das cores predominantes, determinar quantas e quais tintas operantes seriam necessárias para a reprodução. O conhecimento de teoria da cor, da natureza dos pigmentos e do efeito proporcionado por cada técnica de desenho atuavam em conjunto, no sentido de determinar áreas de cor pura e de sobreposições. Cada pigmento precisava ser considerado não só em sua adequação para a obtenção de determinado matiz, mas na sua intensidade de cobertura (sólida ou fragmentada). Novos matizes eram gerados pela combinação de pontos, linhas ou grãos, lado a lado ou superpostos, e com transparências, de acordo com a ordem de impressão.

Dependendo do nível de elaboração, a seleção manual de cores de uma cromolitografia contava com no mínimo três cores (fig. 4b). À medida que os litógrafos ganhavam experiência, tentavam alcançar a essência dos originais, sobrepondo cores e imprimindo uma extensa gama de tintas translúcidas. Impressos de luxo chegavam a ter de oito a quatorze cores de impressão (fig. 4a). Registra-se a façanha do impressor norte-americano Louis Prang que confirma a utilização de 56 cores de impressão para um fac-símile muito elaborado (PRANG, 1888).

Richmond (1855) argumenta que nem sempre o efeito fac-similar era necessário, na maioria dos casos podia-se apenas trazer uma semelhança generalizada de como a cor era vista. Seria sempre mais apropriado obter o melhor efeito possível com menos impressões. Para o efeito de similitude, sua recomendação seria a de nove tintas operantes: “azul (claro e escuro), vermelho (rosado e rosa profundo), amarelo (limão e ouro), dois cinzas e um marrom escuro” (RICHMOND, 1885, p. 100).

Entretanto, não havia regra. Como as cores eram avaliadas pelo cromista, de acordo com a arte a ser reproduzida, e preparadas manualmente para cada tiragem, a partir da mistura de pigmentos, cada impresso contava com uma paleta de cor exclusiva. “O cromolitógrafo deve possuir não só um verdadeiro talento de desenhista e pintor, mas também uma educação muito séria para analisar as cores e tons, diferenciando-os de acordo com suas combinações em relação aos tons fundamentais” (HESSE, 1890, p. 5, tradução nossa).

Depois de desenhadas, preparadas e entintadas, cada pedra de impressão de cada cor teria de ser ajustada à prensa, para encontrar o papel exatamente no lugar desejado. Ao contrário da litografia monocromática, na cromolitografia o papel não podia ser umedecido durante a impressão, evitando distorções que pudessem interferir no registro entre as cores. O clima úmido que faz o papel trabalhar era um grande vilão da impressão colorida.

Não havia como conferir o desenho executado em cada pedra em superposição aos demais, até que ela fosse gravada e impressa em uma prova progressiva (fig. 5). A cromolitografia dependia de uma abordagem certa, fruto do conhecimento técnico, prático e pericial do cromista, por esse motivo também chamado de visualizador. “O cromista ou visualizador era o profissional mais importante na indústria cromolitográfica. Se não fosse ele mesmo a executar a separação das cores, deveria ser capaz de coordenar os olhos, mentes e mãos de toda a equipe” (TWYMAN, 2013, p.556, tradução nossa).



Fig. 5 – Prova de cor progressiva exemplificando o processo de uma cromolitografia de nove cores, publicada na enciclopédia Brockhaus, 14. ed., v. 11, Leipzig, 1894. A prova progressiva é um instrumento de teste e de registro das cores das tintas isoladas e de como operam em conjunto no resultado cumulativo de sobreimpressão das matrizes, servindo também como um guia de conferência para o impressor dos resultados intermediários ao longo da tiragem.

Fonte: Acervo de Helena de Barros.

Nos dias de hoje, a prática da impressão em Risograph ressignificada por uma nova geração de designers gráficos resgata de certa maneira o papel dos antigos cromistas, atualizada para o processo digital. A impressão em Risograph demanda que o designer realize “manualmente” a separação de cores da arte original, devendo ser criado um arquivo digital correspondente a cada cor que será impressa. Este arquivo deve ser em escala de cinzas, pois o driver de impressão não

interpreta cores, apenas tons de preto. A cor será definida de acordo com o tambor de tinta que estiver inserido na máquina no momento da impressão. A interpretação na separação das cores assumida pelos designers que trabalham com Risograph exige destes profissionais certa intimidade com conceitos de teoria da cor e processos de impressão, o que nem sempre é a realidade. Assim, uma atitude mais participativa do designer se faz necessária, e um diálogo aberto entre o impressor e o designer irá beneficiar o projeto impresso.

A conectividade entre os computadores pessoais, usados para confecção de arquivos digitais, e a Risograph é uma das razões para a sobrevivência desses duplicadores como aparatos de impressão relevantes no início do século XXI. A Risograph trabalha com dois tipos de matrizes: uma digital (o arquivo) e outra física (o estêncil). O arquivo digital comanda a gravação da matriz de estêncil termossensível. Outra possibilidade é a digitalização de documentos diretamente do escâner embutido no topo da máquina, sem a necessidade de computador. O Risograph digitaliza o documento físico e transforma-o em dados digitais para a gravação da matriz.

O processo de impressão em Risograph não utiliza cores da escala de quadricromia (CMYK). A impressão é feita através de cores especiais (cores sólidas), fornecidas em tubos de tinta com os pigmentos previamente misturados. É possível encontrar no catálogo de cores da Riso tintas fluorescentes, metalizadas e pastéis. Por conta disso, seu resultado impresso é, como a cromolitografia, muito mais vibrante aos olhos que uma impressão em CMYK. Assim, a Risograph (juntamente com a serigrafia) constitui um dos poucos métodos de impressão em cores especiais acessíveis atualmente, já que a impressão com tintas Pantone em offset é mais cara e requer a produção de tiragens mais altas em gráficas de maior porte. Pode-se afirmar que a impressão em Risograph tem mais afinidade com a longa tradição de impressão com cores especiais, que vinha se desenvolvendo até a cromolitografia, do que com a impressão em quadricromia CMYK no offset atual.

Os programas de edição gráfica como Adobe Photoshop possuem uma relativa confiabilidade ao exibir as cores de seleção da escala CMYK na tela, mas não apresentam a mesma fidelidade ao simular cores especiais como Pantone e Riso, principalmente ao representar misturas sobreimpressas entre essas cores. Esta limitação de software obriga o designer a atuar como um visualizador na cromo, ou incorporar para si uma atitude mais experimental e desapegada em relação às expectativas do resultado impresso de seu trabalho. Alguns estúdios que oferecem serviço de

impressão em Risograph podem fornecer amostras com escalas de cores (fig. 6), mas raros são aqueles que oferecem a possibilidade da confecção de provas de impressão, pois o custo (de tempo e suprimentos) para produção de uma prova em Risograph geralmente é similar à produção de uma tiragem mínima. Assim, a impressão em Risograph não é indicada para os designers que procuram controle total e precisão em seus projetos. Por outro lado, atrai um nicho de profissionais que buscam uma atitude mais descontraída e irreverente, em contraste aos cânones estabelecidos da prática do design.



Fig. 6 – Exemplo de duas escalas de cores (vermelho vivo e azul, à esquerda, e amarelo e azul, à direita) do estúdio Risotrip Print Shop Co. Fonte: Acervo de Igor Arume.

Ao contrário da maior parte das tintas serigráficas, a tinta do Risograph é translúcida como as tintas para offset. Esta característica permite a sobreposição de cores diversas, resultando em um somatório de tons. Por exemplo, sobrepondo-se a tinta amarela à tinta azul, o resultado impresso será um tom esverdeado. Essa característica da tinta permite a execução de projetos com uma gama de cores mais colorida a partir de uma quantidade de tintas reduzida. Como pode ser visto no exemplo da figura 6 (à direita), a princípio não é necessária a presença da tinta verde no projeto se

ele já conta com as tintas amarela e azul. A cor do papel também deve ser levada em consideração ao se projetar uma impressão em Risograph, visto que esta servirá de base e se somará às cores das tintas que serão depositadas sobre a folha, influenciando o resultado final da cor da impressão.

As tintas da Riso consistem numa emulsão formada pela mistura de uma base de óleo e de água, manufaturadas pelo próprio fabricante dos equipamentos de impressão. Quando a tinta é depositada no papel, o óleo e a água da emulsão começam a se separar. A água evapora e o pigmento e o óleo são absorvidos, permanecendo nas fibras do papel. Por este motivo, a Risograph só imprime em papéis não revestidos, ou seja, aqueles que não recebem a adição de substâncias de revestimento como aglutinantes e carga mineral à sua superfície. Variáveis como temperatura e umidade do ambiente irão influenciar no tempo de secagem da impressão em Risograph. Um prazo seguro de secagem é aguardar um dia após a impressão, mas esse intervalo pode ser encurtado, a depender das características do papel, do ambiente e da cobertura de tinta no papel.

A empresa fabricante Riso Kagaku tem demonstrado sua preocupação com o meio ambiente e sustentabilidade. Desde 2016, vem substituindo o óleo de soja das tintas por óleo feito à base de farelo de arroz, um subproduto da produção de arroz para consumo humano, que normalmente é descartado. A soja era obtida via importação, enquanto o farelo de arroz é proveniente do próprio território japonês. Outra característica sustentável da tinta é que o farelo de arroz não possui compostos orgânicos voláteis,⁷ ao contrário das tintas feitas à base de petróleo, mais frequentes na indústria gráfica tradicional.

O papel que virou unanimidade entre os estúdios de impressão em Risograph no Brasil é o Pólen Bold, fabricado pela Suzano Papel e Celulose. Sua tonalidade levemente amarelada reflete menos luz, conferindo conforto visual na leitura. Para a impressão em Risograph, seu principal atrativo é o custo-benefício proporcionado: é um papel acessível financeiramente que absorve bem a tinta da Risograph, sem provocar manchas ou decalques durante a impressão.

4 Apreciação das coleções de acordo com a variação do suporte (papel X digital)

As formas de exposição e os processos que tornam possível o acesso visual às coleções ou aos itens colecionáveis proporcionam apreciações diferenciadas, de acordo com os suportes de interface disponibilizados.

Quando se fala de coleções históricas, a tendência atual é que as instituições digitalizem seus acervos. A consulta de pesquisa às coleções pode então se dar através de imagens digitais em tela. Se a instituição possui boas cópias, digitalizadas em alta resolução, vários aspectos podem ser observados, inclusive possibilitando ampliações razoáveis para a observação de detalhes da imagem. No caso dos impressos históricos, a principal vantagem da visualização por meio de arquivos digitalizados é proteger os impressos originais do manuseio, ampliando sua preservação e a possibilidade de acesso além das fronteiras locais, facilitado pela expansão de consultas através da internet. Assim, a disponibilização de arquivos digitais, normalmente implica na proibição de acesso aos originais.

A duplicação de um original físico em sua versão digital também pode salvaguardar parte das características desses materiais de acidentes naturais.⁸ Porém, no meio digital, a tecnologia também está sujeita a perdas, além de sofrer acelerada e constante atualização para aprimorar funcionalidades e velocidade de acesso, rapidamente se tornando obsoleta. O backup direto em mídias físicas atualmente dá lugar às chamadas “nuvens”, através de serviços de armazenagem de arquivos em servidores de alta capacidade via internet. As instituições de guarda agora dependem não só de uma equipe técnica altamente qualificada para a progressiva digitalização de seus acervos, mas também da atualização constante e manutenção de múltiplas cópias de segurança em servidores, para que as informações não sejam perdidas. Nos últimos anos, arquivos físicos vêm sendo cada vez mais digitalizados, mas ainda é uma pequena fração diante da totalidade dos acervos institucionais. Muitos materiais ainda só podem ser acessados exclusivamente pela consulta dos acervos físicos.

Alguns autores defendem aspectos em que o papel supera o meio digital, entre eles: as características físicas táteis, as qualidades óticas, a independência de fontes de energia, a facilidade de manuseio e a flexibilidade de organização espacial de conjuntos, a consciência da dimensão espacial, etc. (MONTEIRO, 2001). A mídia digital suprime boa parte dessas possibilidades de avaliação, concentrando sua ênfase na qualidade ótica, que não deixa de ser limitada. Embora os dispositivos digitais possam oferecer alta resolução e representar um espectro amplo de cores, correspondem a apenas uma parte reduzida das nuances que o olho humano é capaz de perceber. Além disso, a mídia digital é dependente de periféricos, sejam monitores ou softwares. A visualização de uma imagem digital muda consideravelmente em função do dispositivo em que é acessada, dependendo de suas características técnicas (tamanho e resolução de tela, ajustes de intensidade de luz, balanceamento de cor, etc.), implicando em percepções muito variadas, que podem não ter equivalência com a realidade.

A qualidade de observação de um impresso original apresenta valores de apreciação muito superiores a um arquivo digitalizado. Por exemplo, para o pesquisador especializado, somente a observação microscópica poderá distinguir determinadas técnicas de impressão – por maior que seja a resolução atribuída no momento da digitalização, dificilmente se atenderá a esse propósito. Assim, nas pesquisas de avaliação mais aprofundada, é fundamental ter contato direto com as fontes primárias, nesse caso, os impressos em papel: ver, perceber seus efeitos de cor e textura, avaliar minuciosamente, a olho nu e com instrumentos de ampliação. O contato direto com o impresso de primeira geração é revelador para questões de difícil apreensão na reprodução por qualquer outra forma de registro e é, para a questão da cor, insubstituível. Em casos específicos, é necessária a negociação de uma permissão especial ao pesquisador para a liberação do acesso aos originais em papel, mesmo que cópias digitalizadas já estejam disponíveis.

Vale ainda ressaltar mais uma peculiaridade: o arquivo digital não se degrada, permanecendo inalterado, exatamente como do seu último acesso. De modo geral, o arquivo digital ou é acessível de forma intacta ou não é mais acessível de forma alguma, se os dados forem corrompidos. Já o impresso em papel é constantemente afetado pela luz, pelo tempo, pelo manuseio; se desgasta, adquire marcas e manchas, muda de cor, tem odor. É possível que se rasgue e que seja danificado pela negligência humana ou por forças da natureza, pela água, pelo fogo, ou ainda que seja

corroído por insetos e pragas. Ao mesmo tempo em que essa vulnerabilidade é prejudicial, pode ser, em certa medida, contida, tratada e restaurada por técnicas profissionais de conservação, podendo não significar uma perda irreversível. E é justamente essa transformação física que faz com que o impresso em papel tenha história, que acompanhe o ciclo de vida humano, e, num certo sentido, torne-se capaz de adquirir maior valor simbólico.

Há uma conexão fundamental entre a forma e o material. Entre a razão humana e o corpo humano. A matéria impressa é um dos corpos físicos do campo abstrato do pensamento. Quando seguro um livro, estou consciente do peso, do seu tamanho, textura, fluidez ou solidez. O papel se torna a pele e a tinta o veículo para a corporificação do conhecimento. Uma experiência mental se transforma em experiência sensorial. Estou também consciente de sua fragilidade. A matéria impressa carrega também a noção de temporalidade: como o corpo humano, esta adere à um ciclo de vida, que se degradará com o tempo. O fim da impressão corresponderia a remoção de um campo sensorial, o fim de um prazer corpóreo (MENDEZ *apud* BLACKWELL, 1995, p. 25).

Esta conexão emocional proporcionada pelo impresso pode explicar o fascínio que a nova geração de entusiastas do papel e da tinta tem manifestado através das feiras de arte impressa, zines e publicações de artistas. Uma das vantagens dessas feiras é que proporcionam a experiência do contato direto com o artefato, o colecionador em potencial pode tocar, sentir, observar o impresso, seja para adquiri-lo ou simplesmente como uma atividade de entretenimento e socialização.

“O que é que essas feiras têm que conseguem romper os domínios imperativos do virtual e do isolamento, materializando pessoas e ideias?” ouço com frequência. Bem, posso dizer que parte da resposta consiste em considerá-las muito mais do que meros lugares de venda e compra de obras impressas. Trata-se de espaços de trocas e construção de si, de reafirmações de estilos de vida e modos de se relacionar com a cidade (ARAÚJO, 2018).

Um contexto aparentemente contraditório, mas fundamental para a popularização dessa nova atividade colecionista se deve à internet. Aparentemente um fator concorrente na falaciosa dicotomia do impresso *versus* o digital, o que se viu foi como esse interesse renovado pelo impresso se beneficiou das mídias digitais.

Uma iniciativa fundamental para a propagação da Risograph foi a criação do site Atlas da Risografia Moderna, lançado em 2012, pela Issue Press, editora de George Wietor. O Atlas consiste em um mapa colaborativo que lista estúdios de impressão que usam a Risograph em práticas criativas.

Segundo Wietor, "foi criado primariamente para agir como um censo, na crença de que seria impossível construir uma comunidade internacional de impressores se eles não soubessem que outros existiam" (KOMURKI, 2017). Em 2014, o site evoluiu para o Stencil.wiki, uma plataforma aberta que hospeda o Atlas e serve de repositório para informações sobre risografia. Redes sociais, como o Facebook e principalmente o Instagram, contribuem para a divulgação das feiras e da risografia, fazendo com que o compartilhamento de imagens dos impressos chegue a um público cada vez mais amplo. O Facebook também hospeda grupos de discussão com milhares de participantes, nos quais entusiastas, principiantes e especialistas compartilham conhecimento técnico e se ajudam. A maioria dos estúdios de risografia depende de modelos obsoletos de duplicadores Risograph, adquiridos de segunda mão por serem mais baratos, e seus integrantes não possuem treinamento para realizar reparos em máquinas de impressão. Assim, os grupos de Facebook de língua inglesa cumprem um papel fundamental no florescimento e na manutenção desta comunidade criativa internacional.

As redes sociais e sites também atuam estrategicamente para as instituições com acervos históricos. É através da presença nas redes que essas instituições conquistam seguidores da nova geração, que não estão habituados à consulta presencial, chamam atenção para seus acervos digitais, com posts diários e engajados sobre destaques das coleções, ao mesmo tempo que externalizam suas atividades de pesquisa e dinamizam o debate nas redes, com mesas redondas e seminários transmitidos on-line.

Um outro exemplo de como as mídias digitais podem atuar resguardando a sobrevivência da prática impressa ocorre durante a pandemia de Covid-19. Impossibilitados de comparecer às feiras de arte impressa de forma presencial no ano de 2020, artistas independentes e outras iniciativas editoriais brasileiras dependeram da exposição e venda de seus artigos através de lojas virtuais e das redes sociais. Seus seguidores, impossibilitados de ter a experiência completa que é apreciar um impresso com as mãos, são seduzidos através de imagens e vídeos nas telas de smartphones e computadores. A sétima edição da Feira Miolo(s), organizada pela editora Lote 42 em São Paulo desde 2014, aconteceu em dezembro de 2020 de forma totalmente virtual. As 100 editoras selecionadas participaram por meio de *lives* no Instagram, em uma faixa de horário predeterminada no perfil de cada editora, ao longo de dois dias. Nos Estados Unidos, as tradicionais New York Art Book

Fair e Los Angeles Art Book Fair, cujas edições de 2020 foram canceladas, deram lugar a Printed Matter's Virtual Art Book Fair, que aconteceu em fevereiro de 2021, com 400 exibidores de 43 países em uma programação totalmente on-line através de seu site. Este cenário de distanciamento físico representa um desafio para a apreciação de impressos e depende de uma integração com as mídias digitais para que formas de distribuição alternativas sejam estabelecidas.

Considerações finais

Ao longo deste estudo, procuramos evidenciar as peculiaridades que fazem com que duas técnicas de impressão comercial colorida – a cromolitografia, técnica histórica comercial do século XIX, e a risografia, técnica comercial do final do século XX, ressignificada para produção artística e autoral no século XXI – tornem-se protagonistas no colecionismo de artefatos impressos coloridos sobre papel.

Apesar de se tratarem de técnicas comerciais, identificadas pela produção em série, ambas se relacionam com a multiplicidade de maneiras diferenciadas, seja através da efemeridade histórica ou de uma limitação técnica convertida em valor. Nesse contexto, esses impressos múltiplos tornam-se especiais e singulares, adquirindo valor de culto e apreciações que se assemelham à aura de um original único.

As características processuais e o resultado técnico de ambas destacam propriedades materiais que não podem ser transpostas para nenhum outro suporte que não a apreciação direta do contato com o papel impresso. Seja ao analisar o cromista do século XIX ou o “risografista” da atualidade, valorizamos o conhecimento teórico das cores e seu operacional empírico pelos técnicos gráficos responsáveis pela separação e síntese colorida. O processamento manual revela a subjetividade da compreensão humana na interpretação e significação das cores através do conhecimento das tintas de impressão, de suas capacidades de fragmentação, sobreimpressão e interação de umas com as outras e de sua potência gráfica singular, que não pode ser substituída por processamentos pragmáticos e fotomecânicos ou pela banalização da máquina.

Verificamos que a apreciação das qualidades táteis e óticas de um impresso só podem ser verdadeiramente observadas em toda a sua potência através do contato presencial com a tinta sobre o papel. A experiência do real, que abarca todos os sentidos, valoriza a pesquisa em coleções históricas e impulsiona práticas colecionistas atuais. Torna-se o instrumento do pesquisador especializado ao mesmo tempo em que seduz o iniciante. Ainda assim, podemos verificar que a parceria entre o suporte impresso e o digital também é extremamente benéfica e se fortalece a cada dia. A digitalização garante uma vida mais longa e preservada aos exemplares únicos, facilitando e ampliando condições de pesquisa e potencializando aspectos complementares. A presença nas redes é estratégica, estreita fronteiras e amplia vínculos sociais. O impresso não morreu, muito pelo contrário, a promessa de uma vida longa e fértil no futuro está cada dia mais presente.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Nathanael. Tempo de feira: experimentações impressas e construções de si. São Paulo, 2018. Folder da 20ª Feira Tijuana de Arte Impressa.
- BARROS, Helena de; CAMPOS, Jorge Lucio de; LESSA, Washington Dias. Entre aura e simulacro: o original e sua reprodução impressa sob uma perspectiva benjaminiana. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, Rio de Janeiro, v. 9 n. 3, p. 71-85, 2016.
- BARROS, Helena de. **Em busca da cor: construção cromática e linguagem gráfica de rótulos cromolitográficos do Arquivo Nacional e da Biblioteca Nacional (1876-1919)**. 2018. 289 f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- BAUMAN, Z. O livro no diálogo global entre culturas. In: PORTELLA, E. (Org.). **Reflexões sobre os caminhos dos livros**. Tradução de Guilherme João de Freitas. São Paulo: UNESCO/ Moderna, 2003, pp. 15-33.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. **Passagens**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009, pp. 237-246.
- BLACKWELL, Lewis. **The End of Print: the Graphic Design of David Carson**. San Francisco: Chronicle Books, 1995
- CARDOSO, Rafael. Impressos efêmeros como fonte de estudo para a história da cultura brasileira. In: HEYNEMANN, Claudia Beatriz, RAINHO, Maria do Carmo Teixeira e CARDOSO, Rafael (Org.). **Marcas do Progresso: Consumo e design no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2009, pp. 9-30.
- CHARTIER, Roger. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação da Liberdade, 1996.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- CLIFFORS, James. **The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- DARNTON, R. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FARIAS, Priscila Lena; BRAGA, Marcos da Costa. **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.
- GLITZER, Gloria. **Herbarium Riso**. Berlim. Disponível em: <<https://herbarium-riso.com/contact>>. Acesso em: 15 out. 2020.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio**. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centro Culturais, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

KOMURKI, John Z. **Risomania: the new spirit of printing**. Salenstein: Niggli, 2017.

MONTEIRO, Luís. Do papel ao monitor possibilidades e limitações do meio eletrônico. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001. Campo Grande: **Anais...** Campo Grande: INTERCOM, 2001. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/100773806837736522126586504807479750572.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2007.

PRANG, Louis. **Prang's prize babies, how this picture is made**. Boston: Louis Prang & Co., 1888.

POMIAN, K. **Collectionneurs, amateurs et curieux**. Paris, Venice: XVIe-XVIIIe Siècle. Paris: Gallimard, 1987.

RICHMOND, W. D. **Colour and colour printing as applied to lithograph**. London: Wyman & Sons, 1885.

RICKARDS, Maurice. **Collecting printed ephemera**. Oxford: Phaidon; New York: Abbeville, 1988.

TWYMAN, Michael. The Long-Term Significance of Printed Ephemera. **RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage**, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <<https://rbm.acrl.org/index.php/rbm/article/view/294/294>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

WOODWARD, Ian. **Understanding Material Culture**. London: Sage Publications, 2007.

ZILBERMAN, R. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Editora SENAC, 2001.

NOTAS

1 As leis citadas foram consultadas em suas publicações originais no portal, disponíveis em: <<http://www2.camara.leg.br>>.

2 * Todas as imagens reproduzidas com autorização. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. Acervo do Arquivo Nacional - Brasil (domínio público).

3 Para saber mais, cf. <https://herbarium-riso.com/>.

4 Para saber mais, cf. <<https://www.instagram.com/jo.frenken/>>.

5 Para saber mais, cf. <<https://instagram.com/risoephemera>>.

6 Para saber mais, cf. <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/>>.

7 RISO. Disponível em <https://www.riso.co.jp/english/product/digital_dup/consumables/>. Acesso em: 20 set. 2020.

8 Perdas inestimáveis como a ocorrida com as coleções do Museu Nacional, no grande incêndio de 2018, seriam parcialmente minimizadas caso suas coleções estivessem integralmente digitalizadas.