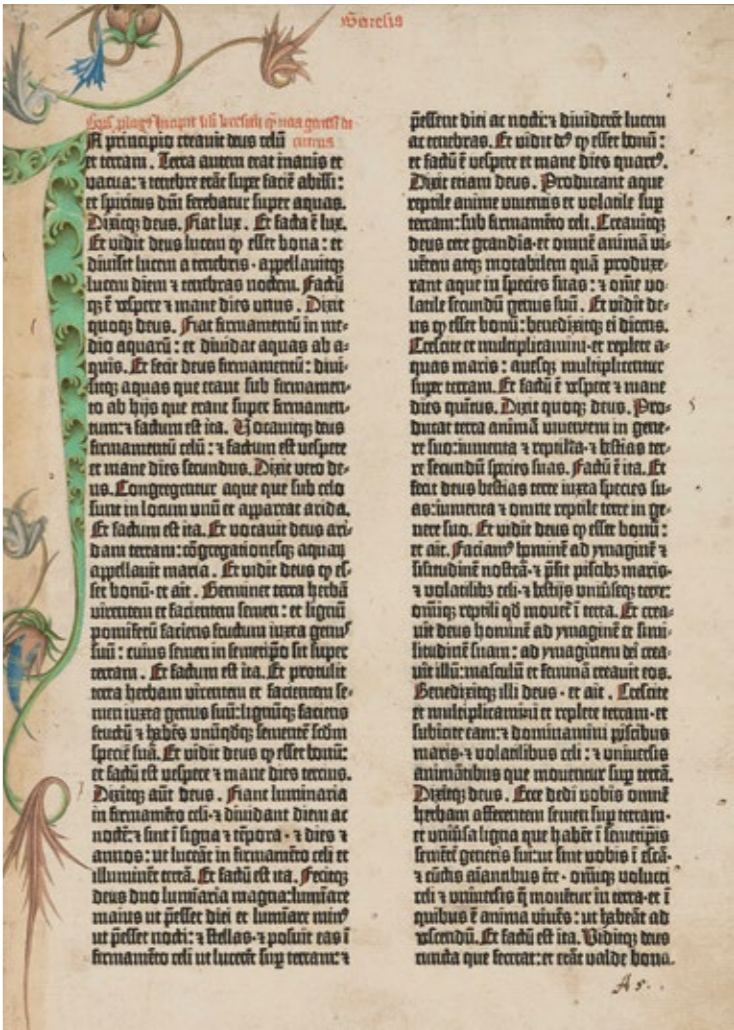
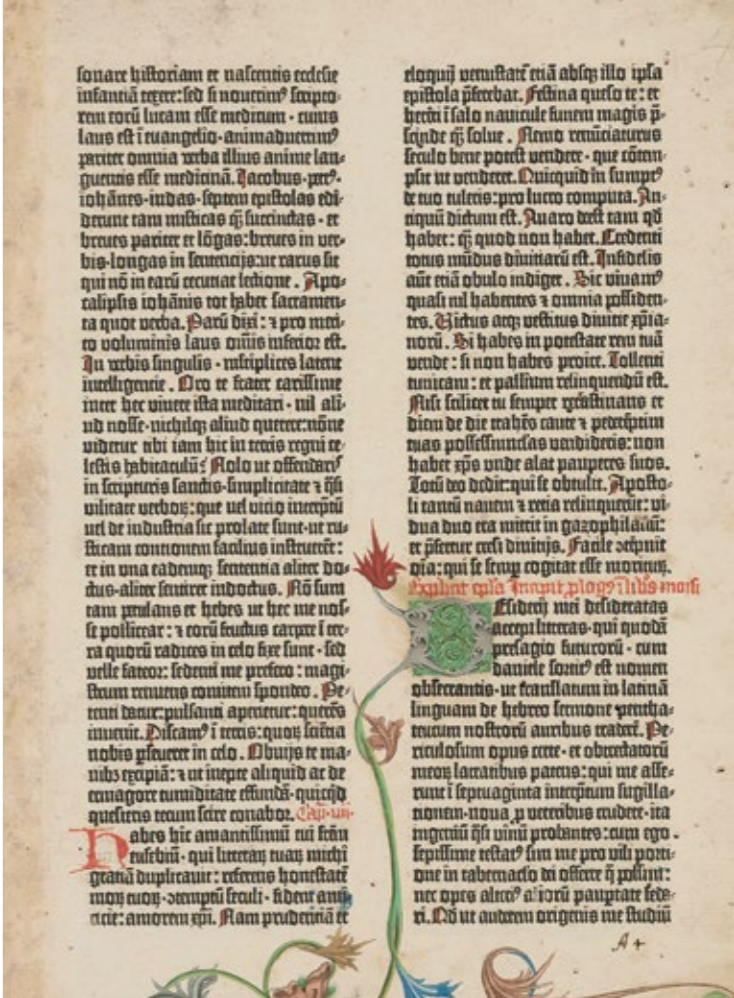
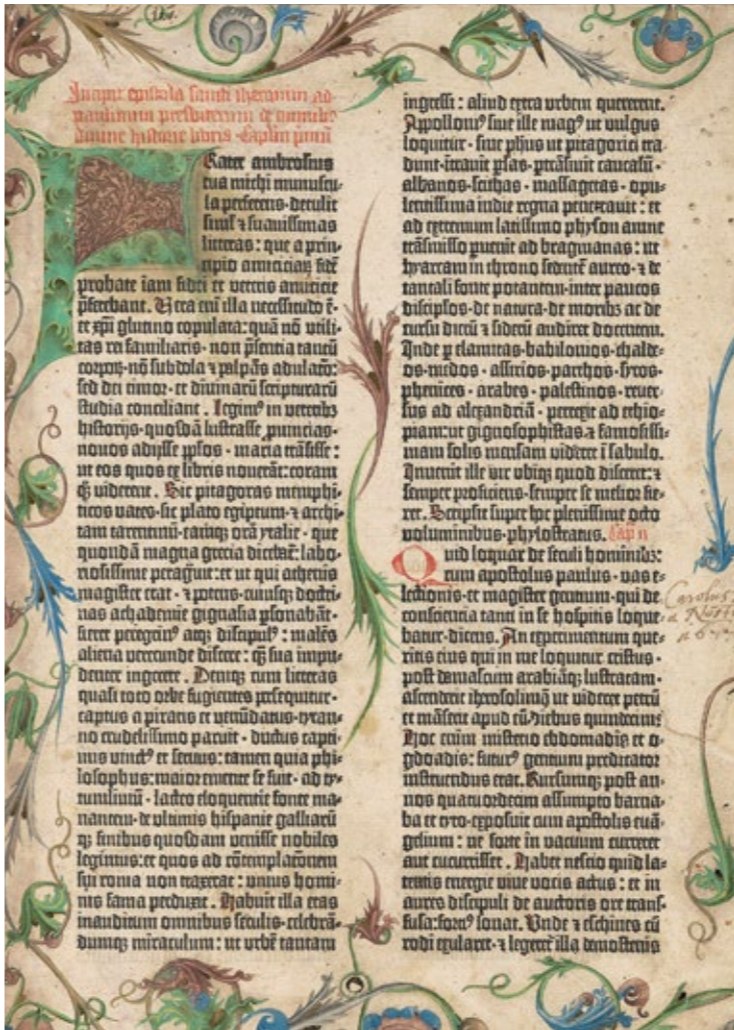


As largas margens com as quais Gutenberg construiu a mancha tipográfica de sua Bíblia, impressa por volta de 1455, não devem ser creditadas exclusivamente a princípios técnicos ou opções estéticas: mesmo que esses itens tenham sua parcela de responsabilidade, os vastos espaços em branco existiam, acima de tudo, para possibilitar que o livro fosse adornado por capitulares decoradas, vinhetas e ilustrações. Todas pintadas à mão. Todas coloridas.

Pois, se ao alfabeto uma só cor sempre bastou para sua expressão plena, o livro nunca se satisfaz com a obrigatoriedade do monocromático. Foi, no entanto, forçado a se curvar às circunstâncias, já que a dinâmica imposta pelo sistema de tipos móveis desenvolvidos em Mainz fez da impressão uma técnica de cor única: durante os quatro séculos seguintes, quando uma rara página impressa surgia multicolorida, isso havia sido feito manualmente.

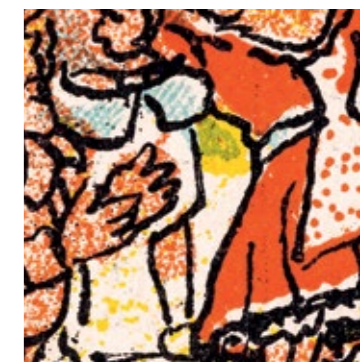


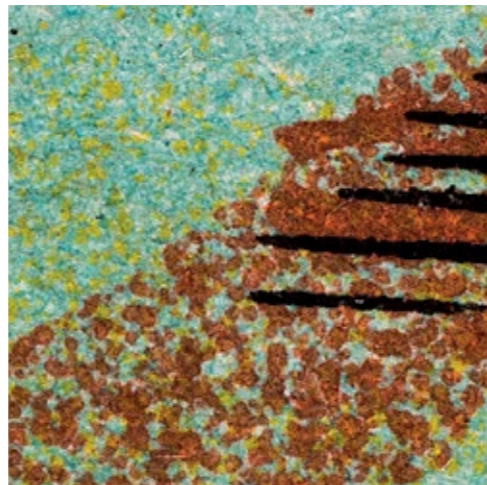
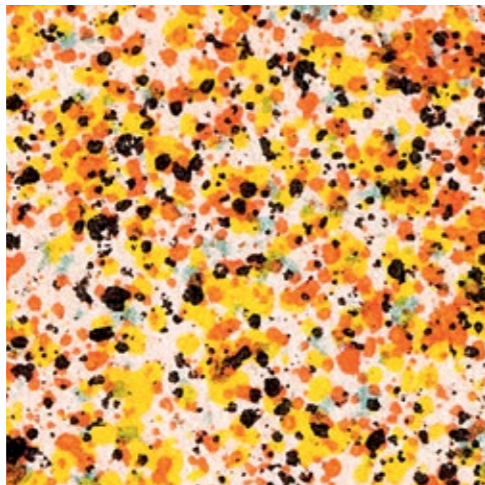
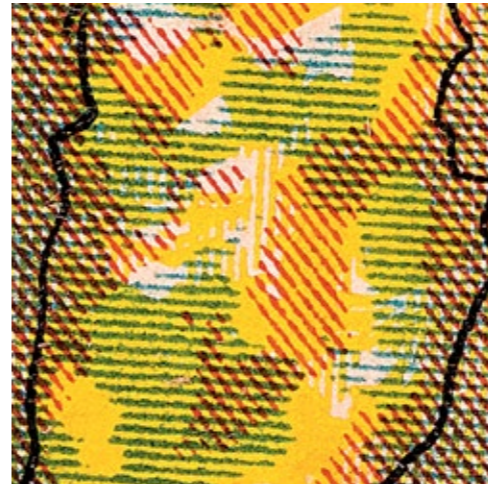
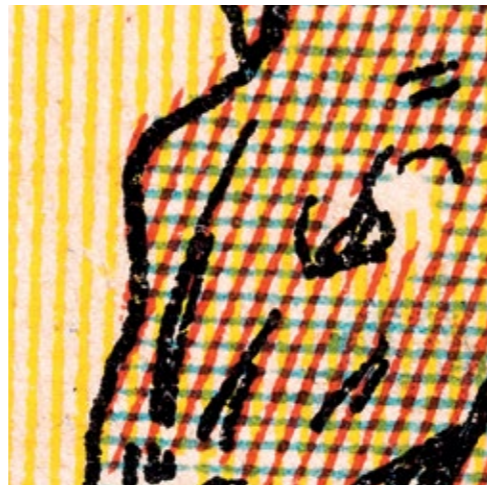
Durante o século XIX, período da chamada Segunda Revolução Industrial, o processo de impressão sofreu avanços sensíveis em quase todas as suas etapas. Isso acarretou uma aceleração de sua capacidade produtiva sem precedentes, em perfeita sintonia com a crescente demanda proveniente das cada vez mais populosas áreas urbanas. Assim, se a colorização manual já tangenciava os limites do inviável quando inserida no sistema de produção anterior, a velocidade das prensas a vapor evidenciou ainda mais sua dimensão de recurso pontual reservado a pouquíssimos exemplares de alto luxo. Mas o apetite por páginas coloridas seguia aceso e, junto com a busca por sistemas mais avançados para a reprodução de imagens, passou-se também à pesquisa por tecnologias que possibilitassem modelos de impressão colorida que, de algum modo, funcionassem integrados aos recentes avanços. Em meio a tentativas dos mais variados graus de êxito (e de sanidade), correram algumas décadas para que os princípios existentes da litografia se multiplicassem em cores na cromolitografia, fossem anexados à mesa de tipos após sua transposição para matrizes de zinco e, entre outros avanços e encaixes, resultassem na decomposição fotomecânica de uma imagem e sua posterior impressão em offset a quadricromia — cian, magenta, amarelo e preto —, o padrão que possibilitaria ao século XX reproduzir centenas de milhares de páginas estampando figuras multicoloridas.

A possibilidade da confecção de impressos a cores foi abraçada com previsível entusiasmo pelas indústrias que buscavam se destacar nos concorridos centros urbanos. Mas, especialmente durante as décadas de aperfeiçoamento do sistema, nas quais reinaram processos empíricos — e, com frequência, pra lá de improvisados —, sua implementação não era das mais simples. Nem das mais baratas.

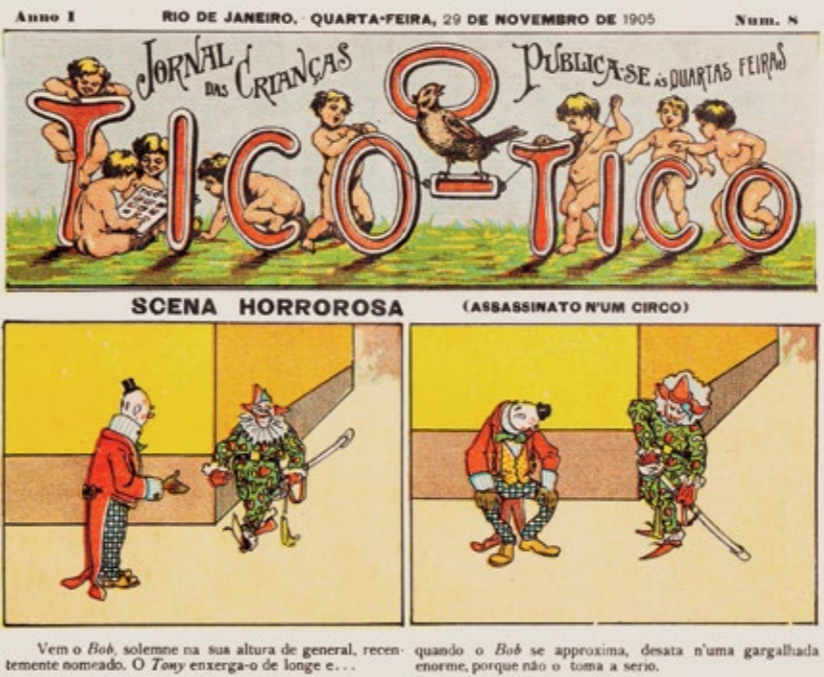
Uma das principais dificuldades do processo residia no fato das várias cores não serem registradas num mesmo original. Pelo contrário: cada cor era grafada sobre sua própria matriz, separada das demais. Elas só se sobreporiam para formar uma mesma e única imagem no momento final de impressão. O processo, portanto, exigia um apurado grau de conhecimento técnico. E também de abstração, pois era necessário não apenas acertar o encaixe das diferentes cores umas nas outras, mas, acima de tudo, supor corretamente o resultado da mescla de duas ou mais tintas, já que a criação de um impresso com “todas as cores” se dava por meio da soma das três cores primárias ao preto.

As quatro cores sólidas, no entanto, não bastavam para formar “todas as cores”: era preciso decompor o quarteto em diferentes graus de intensidade, gerando uma infinidade de possibilidades combinatórias que, conseqüentemente, resultariam numa infinidade de matizes e vivacidades. A geração dos efeitos de meio-tom, porém, ainda não havia sido mecanizada: o princípio da retícula (os micropontos que enxergamos ao observar um impresso bem de perto) até já fora descoberto, mas sua aplicação no processo de produção se daria décadas à frente. Assim, a criação desses efeitos reticulados, fundamental para se imprimir em policromia, era executada à mão. E com as mais diversas ferramentas: ora se apropriando de instrumentos tradicionais da gravura em metal que geravam texturas uniformes — linhas paralelas, padronagem de pequenas bolas —, ora soltas no pincel ou num errático pontilhismo à mão livre. Às vezes, a tinta era borrifada com cerdas de escova. Noutra, ela erguia sólidas composições gráficas quase independentes das demais cores. O profissional responsável pelo processo podia receber o desenho base já com indicações precisas de como elaborar toda a separação das cores para impressão (os originais de J. Carlos, por exemplo, eram de extrema precisão). Mas isso estava longe de servir como regra e, com frequência, era preciso improvisar na construção de efeitos de desenho com uma ou mais cores, como uma labareda de fogo, um pijama multicolorido ou nuvens tingidas pelo pôr do sol.



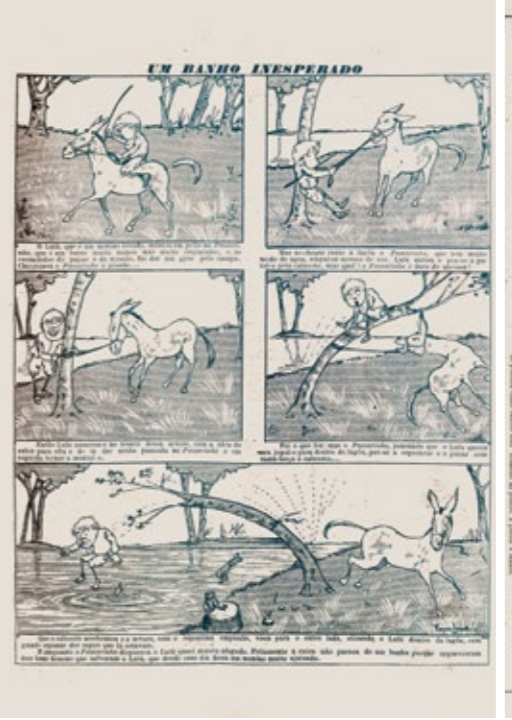
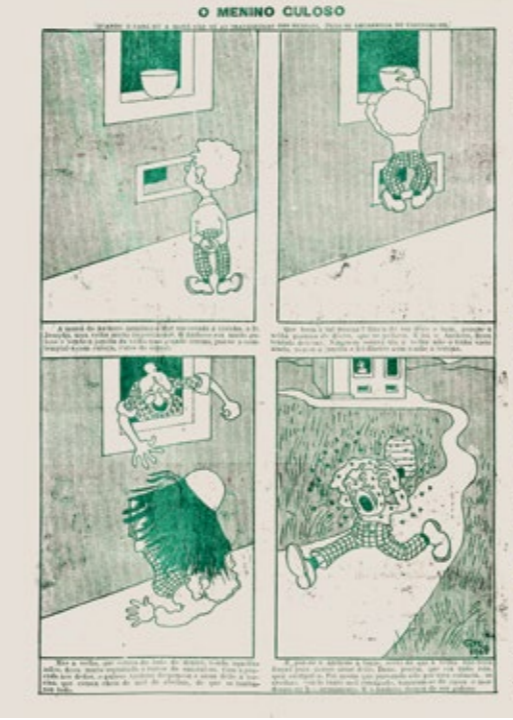
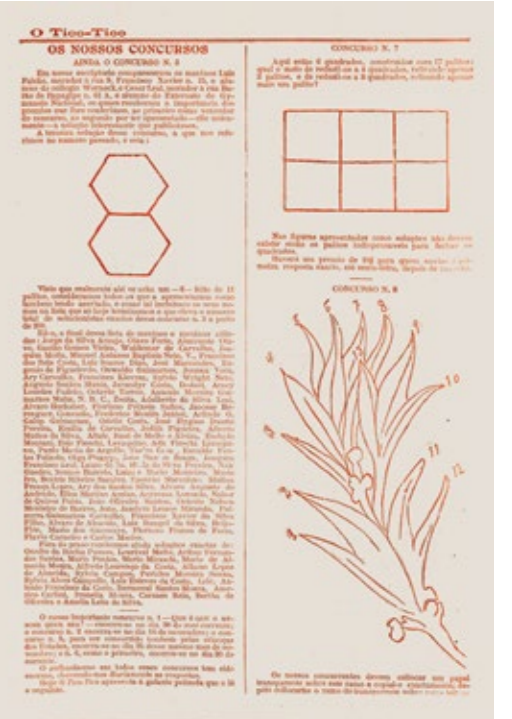


Foi nesse cenário que surgiu, em 1905, o primeiro periódico brasileiro destinado ao público infantojuvenil, *O Tico-Tico*. Num movimento natural, especialmente pela existência de precedentes em capas de livro, calculou-se que o segmento seria ávido por impressos coloridos. Assim, a página inaugural de *O Tico-Tico* não titubeia e traz enorme profusão de cores, a serviço de outra grande novidade para a época: uma história em quadrinhos.



Tanto por questões técnicas quanto financeiras, seria inviável o uso da policromia em todas as páginas de uma edição. Por isso, o recurso muitas vezes se restringia à primeira (e, automaticamente, àquela que era impressa em conjunto com ela, ao final), enquanto as demais recebiam impressões monocromáticas — tomava-se, porém, o cuidado de não fazer

do termo “monocromático” um sinônimo para “preto”: a cor única se alternava, página a página, entre verdes, vermelhos, roxos, ocre e azuis. A incipiência do processo de entintamento com essa gama variada, contudo, fica evidente ao se observar como o preto da página dois “escapa” e invade o azul da penúltima página (ambas dividiam a mesma folha de impressão).



Para tornar o resultado final ainda mais imprevisível, as cores eram impressas uma por vez. Primeiro imprimia-se toda a tiragem de uma peça na primeira cor. Depois, na segunda. E assim por diante. Desse modo, os problemas de registro — o encaixe das cores —, mais do que recorrentes, eram com frequência bastante visíveis, especialmente ao se examinar a borda de uma imagem impressa a várias cores. E, não raro, a dissonância gerada pela falta de encaixe terminava por interferir na própria composição do desenho.



156



1) O velho veterinário Pantaleão, vulgo Dr. d num garrafão uma dose cavallar de linimento, f dava doente. Em sua ausencia um «chuva» invet

Tecnologia mais do que precária para o registro das cores em máquina. Ferramentas e recursos paliativos para a produção de retículas. Ausência de qualquer prévia da imagem final, a não ser quando já fosse tarde demais para alguma refeição... A soma de tantas limitações, contudo, não desaguou numa pilha de desastres. Pelo contrário: do encontro não planejado entre a mecanização embrionária e o imprevisto da mão humana brotou um verdadeiro festival de inventividade. Basta deter o olhar sobre a sequência de narrativas autônomas, escritas com cores, que compõe este livro, criado a partir de um olhar ampliado sobre fragmentos de impressões em policromia dos primeiros exemplares de *O Tico-Tico*.

