

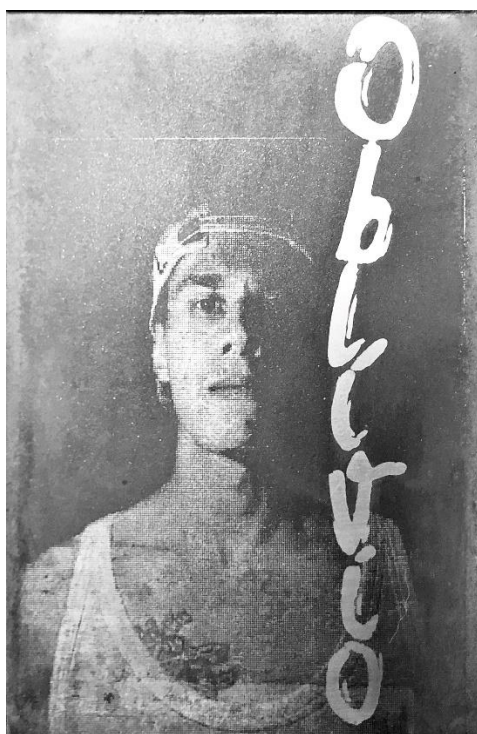


**UnB**

Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Artes - IdA

Departamento de Artes Visuais- VIS



**Luciano Techima Amaral**

**A Construção do Oblívio:**

**Gravuras em Embalagens Cartonadas e Fotogravura**

Brasília-DF

2023

Luciano Techima Amaral

A Construção do Oblívio:

Gravuras em Embalagens Cartonadas e Fotogravura

Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais,  
habilitação em Bacharelado, do Departamento de  
Artes Visuais do Instituto de Artes da  
Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Eduardo Lustoza Belga

Brasília- DF

2023

## AGRADECIMENTOS

*À minha família, que me deu toda a base e ajuda que eu precisava para atingir meus objetivos e por sempre acreditarem no meu potencial e em minhas escolhas.*

*A Petty e Isa, amo vocês eternamente.*

*Às professoras Liza e Luísa, por terem me acolhido quando eu mais precisei e por me ensinarem tanto não só como artista, mas como ser humano.*

*Ao Alexandre, por me lembrar de como ser corajoso e vulnerável.*

*A Cecília e a Nayara, que me ajudaram no ateliê.*

*Ao professor Eduardo Belga, por me inspirar e sempre me orientar com toda a sua dedicação, conhecimento e comprometimento.*

"Você pode fazer tudo que quiser, contanto que esteja sendo  
honesto consigo mesmo."

- GÜNTHER, Luisa

## Resumo

Este trabalho investiga os processos da série intitulada 'Oblívio', no campo da gravura em metal e técnicas alternativas. Depois detalha as duas técnicas principais utilizadas.

A primeira explora a produção de gravuras em embalagens cartonadas.

A segunda se refere à fotogravura: serão expostos os processos e percursos experimentais de transferência de imagens para as matrizes e as experimentações de materiais mais acessíveis como uma matriz.

Serão mostradas algumas gravuras da matéria de calcogravura que cursei a fim de ilustrar e esclarecer como estas foram criadas, permitindo assim que eu alcançasse as técnicas utilizadas na série do presente projeto.

Serão abordadas as seguintes questões: a) os tratamentos das matrizes desde os cuidados iniciais até as técnicas de gravação; b) como as características da caixa estabelecem, permitem e/ou restringem as escolhas poéticas da produção artística; c) os problemas que surgiram e como os mesmos foram solucionados no percurso da criação das gravuras, correlacionando a bibliografia existente e relatos experimentais feitos por artistas anteriores.

O trabalho abordará o registro da produção da série "Oblívio", discutindo a sua construção poética, relacionando teóricos e artistas que abordam os temas de afetividade nas linguagens da fotografia, fotogravura e gravura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Afeto, calcogravura, fotogravura.

## Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. O Início.....	12
3. O Afeto pelo Metal.....	16
4. "FRIO".....	18
4.1. Busca de Novas Possibilidades .....	18
4.2. Retorno à Segurança .....	24
5. A Concepção de "Oblívio".....	28
5.1. Transferência do Passado para o Presente.....	29
5.2. A Presença na Ausência.....	33
6. Conclusão .....	36
GALERIA DE IMAGENS .....	38
ANEXOS .....	52
REFERÊNCIAS.....	55

## 1. INTRODUÇÃO

A técnica de gravura possui um grande legado no cenário artístico desde sua criação, com suas principais técnicas tradicionais possibilitando uma variedade de linguagens características. Existem indícios de que a xilografia foi utilizada pelos egípcios utilizando-se de impressões sobre tecidos, mas também foi uma técnica praticada pelos persas, indianos, chineses, japoneses, também sendo utilizada na América pré-colombiana (HASHIMOTO, 1992). A calcogravura, por sua vez, possui técnicas que são utilizadas desde sua concepção por volta dos séculos XV, (o registro mais antigo da utilização de ponta seca é da metade do século e o processo de gravação por meio de ácidos, creditada a Daniel Hopfer, no final deste mesmo século), XVII - com Jacques Callot desenvolvendo a água-forte e Jan van de Velde IV criando a água-tinta (ADAM; ROBERTSON, 2007). Pohlmann (2009) defende que a arte é um indicador da evolução humana em seu contexto com o planeta, onde criatividade, materiais e recursos técnicos caminham juntos. Isso também ocorre na área da gravura e, mesmo que essas técnicas sejam utilizadas até hoje pelos resultados de suas linguagens, existe uma busca pela reformulação de uso e desenvolvimento de novos materiais possíveis para substituir os comumente utilizados nas técnicas tradicionais por conta de nosso contexto ambiental e tecnológico.

A busca e pesquisa por materiais alternativos na gravura sempre esteve presente, como, por exemplo, a invenção da litografia por Senefelder, com o intuito de desenvolver um método de impressão que não utilizasse cobre, por esse ser de custo mais alto, tornando-o inacessível (SENEFELDER, 1911). Um exemplo atual dessa busca é a utilização, como matrizes, de embalagens de papel cartão recicláveis de bebidas.

As embalagens cartonadas de bebidas, atualmente presentes no mercado, possuem em sua constituição uma tecnologia de isolamento do conteúdo líquido dentro da caixa em relação ao ambiente externo, mantendo a bebida fresca, prevenindo a contaminação por bactérias e outros micro-organismos e evitando a oxidação do seu conteúdo pelo contato com o ar, resultando na sua devida preservação. Isso se deve à constituição física da caixa e a forma como foi criado o seu design. Basicamente três materiais são utilizados na produção da caixa: Polietileno, folha de alumínio e papel cartão. Existem quatro camadas

de polietileno em sua composição, com o objetivo de selar a bebida internamente e permitir o processo de laminação da folha de alumínio, fazendo com que ele consiga se aderir ao papel cartão. O alumínio oferece, por sua vez, uma barreira contra o oxigênio e luz, preservando os sabores do conteúdo interno. O papel cartão oferece resistência e estabilidade ao material. (TETRAPAK. *Packaging Material*. [Online] Disponível na Internet via WWW. URL: <https://www.tetrapak.com/solutions/packaging/packaging-material/materials>)

No âmbito de utilização como material para gravura, esse se mostrou extremamente versátil, já que suas camadas possuem funções e aspectos físicos diferenciados entre si: cada um desses materiais possui níveis de absorção variados para as tintas à base de óleo utilizadas na impressão. A camada de polietileno naturalmente possui baixíssima porosidade, tendo pouca fixação da tinta em sua superfície após a limpeza, se essa não possuir nenhum arranhão ou marca nela. A folha de alumínio possui uma retenção um pouco maior da tinta, permitindo tons de cinza. Por sua vez, o papel cartão é poroso, tendo nichos para maior retenção de tinta, se assemelhando ao preto da água-tinta ou da maneira negra, se o processo de estiro da tinta for bem executado na matriz.



Figura 1: Composição das embalagens cartonadas.

Durante o meu percurso na matéria de Calcogravura, passei pelas técnicas tradicionais e alternativas da gravura. O processo de criação de uma



gravura, em geral, exige um rigor técnico muito grande na produção e naturalmente já existia uma noção de que isso causaria um bloqueio criativo durante a matéria para mim. Felizmente o professor trouxe novas abordagens que viriam a ser utilizadas em caixas cartonadas e isso expandiu a minha visão criativa durante o percurso da disciplina.

A minha postura para o curso foi despreziosa: havia mais foco no início em aprender observando as construções aleatórias oriundas das intervenções nas matrizes e seus resultados nas impressões, do que ter um plano específico de projeto durante o seu curso. Ter um projeto completamente traçado desde o início seria danoso conhecendo meu processo artístico, pois sabia que seria difícil lidar com a frustração devido à falta de controle. Então, me abster de meta específica de início me permitiu atingir meus objetivos de aprendizado ao invés de ficar limitado com algo que não sabia se seria tangível, por estar fora da minha zona de conhecimento prático até então.

A caixa cartonada é um ótimo recurso para a criação de matrizes, dado à sua acessibilidade. Seu custo é extremamente baixo e suas variações de uso são amplas. As matrizes convencionais de calcogravura possuem um alto custo, principalmente as de cobre. O baixo custo das matrizes de embalagens cartonadas possibilita, se o artista se permitir e se predispuser, utilizar este aspecto a seu favor, pois não mais se deteria por criar um preciosismo em relação ao seu trabalho, diante do temor de desperdiçar as matrizes. As embalagens cartonadas possuem uma variedade de técnicas que podem ser empregadas nelas, portanto, possuir uma visão hermética do processo desde o início, criaria uma privação de todo o conhecimento que seria adquirido a partir da experimentação despreziosa.

Estas embalagens, como já dito anteriormente, permitem várias formas de intervenção direta: rasgos, formas de incisão, como manual e mecânica, recortes, junções, decapagem, etc. Portanto, se ater simplesmente a uma ponta seca nesse suporte parecia ser um desperdício, por exemplo, pois tal versatilidade permite escolhas poéticas interessantes para o artista, gerando a possibilidade tanto de produções abstratas como figurativas. O rigor técnico exigido em seu manuseio e utilização é bem peculiar, com alguns parâmetros

em comum com a calcogravura, em suas técnicas tradicionais. O cuidado com a matriz de caixa cartonada precisa ser muito mais delicado, pois sua estrutura é consideravelmente mais frágil em comparação à resistência dos metais por conta de ser um material dobrável. Qualquer dobra indesejável durante a limpeza ou armazenamento entre as impressões irá gerar uma marca permanente na superfície da matriz, que virá a aparecer nas impressões seguintes. A matriz também começa a ficar frágil depois de algumas limpezas, o que irá interferir na técnica utilizada. Fitas em aderência na matriz ou até mesmo "ilhas" de alumínio começam a se desprender, alterando o resultado, pois a tinta pode adentrar o espaço entre elas, ainda mais por conta de atrito durante o processo de limpeza para guardar a matriz e por conta da utilização de solventes como o querosene.

Todos esses aspectos influenciam na sua durabilidade e, conseqüentemente, no número de impressões coesas que elas originam. A partir desse ponto, a expectativa quanto à qualidade de impressão é a mesma em relação às técnicas tradicionais de calcogravura, mas a flexibilidade quanto a alterações no resultado das impressões resultantes das matrizes é um pouco maior. A duração das matrizes de embalagem cartonada também é muito menor em relação às de metal.

Quando se trata de técnicas alternativas em gravura, existe a limitação quanto ao tipo de imagem que se deseja produzir. Há vezes em que uma determinada gravura só pode ser produzida a partir das técnicas tradicionais indiretas, ou seja, de água forte e água tinta. Porém, estas técnicas são as mesmas utilizadas há seis séculos (RESING, et. al. 2008). Com isso, os reagentes e materiais utilizados também são os mesmos, datando de períodos nos quais os estudos sobre seus efeitos nocivos sobre o organismo humano ainda não eram realizados.

De acordo com uma publicação em 1978 intitulada "Saúde e Segurança na Gravura: Um Manual para Gravadores" publicada no Canadá pela Divisão de Trabalho, Saúde Ocupacional e Segurança de Alberta, em Edmonton, existem 112 substâncias tóxicas e nocivas utilizadas comumente por praticantes de meio de gravura tradicionais. Alguns desses produtos químicos perigosos e solventes são os ácidos nítrico,

clorídrico, sulfúrico e fluorídrico; benzeno, terebintina, diluentes de goma laca e solvente acetona. (Sabour, 2017) (Tradução livre)<sup>1</sup>

Um questionário foi realizado com os alunos da matéria de Calcogravura, da turma do primeiro semestre de 2023, da Universidade de Brasília, assim como integrantes do Projeto de Extensão em gravura do qual faço parte, o Gravura Antiutópica, liderado pelo professor Eduardo Belga. O questionário teve o intuito de levantar as questões acerca das opiniões desses grupos em relação às suas preferências de matrizes e sua noção de segurança em relação ao uso do ateliê e dos materiais utilizados nele (Ver questionário no ANEXO A). Apesar de 70,8% da amostra de entrevistados preferir utilizar matrizes de metal e usar técnicas tradicionais de gravura, 87,5% desses mesmos entrevistados alegam ter mais cautela quanto às suas escolhas poéticas a serem desenvolvidas na gravura em metal, 87,5% reconhecem que a autocobrança e o autocrítico também aumentam ao trabalhar com as técnicas clássicas. 83,3% afirmam que trabalhar em um material mais caro os estimulam a produzir algo mais complexo e que demande mais dedicação. 79,2% creem que as técnicas alternativas nunca irão substituir as técnicas tradicionais de gravura.

Esses fatores se manifestaram a partir do momento que começaram os trabalhos com placas de cobre na matéria de Calcogravura: o investimento para a aquisição das placas é bem alto, considerando o poder aquisitivo dos alunos. Este fator tem gerado um senso de valorização do material e cuidado no seu manuseio a fim de evitar o desperdício. O mesmo comportamento foi observado em alguns alunos de monitorias na mesma matéria em semestres posteriores, como indicado no Questionário 1. Havia um grande temor, até no próprio processo de planejamento do desenho, se ele seria bom o suficiente para resultar em uma gravura decente e satisfatória.

Constata-se então que os aspectos negativos da gravura que geram pressão na produção dos artistas são compensados pelo refinamento e qualidade

---

<sup>1</sup> "According to a 1978 publication entitled "Health and Safety in Printmaking: A Manual for Printmakers", published in Canada by the Alberta Labor, Occupational Health and Safety Division in Edmonton, there are 112 toxic and noxious substances commonly used by practitioners of traditional Printmaking media. Some of these hazardous chemicals and solvents are nitric, hydrochloric, sulfuric, hydrofluoric acids; benzene, turpentine, lacquers thinner, and acetone solvents."

adquiridos em seus resultados. Por outro lado, se a gravura alternativa não consegue substituir completamente as técnicas tradicionais, é necessário e urgente implementar metodologias mais saudáveis e com materiais menos tóxicos nos ateliês, já que a maior motivação da gravura ecológica é reduzir o dano e impactos causados pelos materiais utilizados na gravura tradicional ao meio ambiente e ao próprio artista.

## 2. O Início

As primeiras matrizes produzidas partiam majoritariamente de uma busca de testes para identificar visualidades que fossem agradáveis.



Figuras 2 e 3: primeiras matrizes desenvolvidas na matéria de calcogravura.

Eu percebi que qualquer inserção de elementos que remetiam à figuração não era pessoalmente atraente, assim como a inserção de linhas feitas por pontas secas (figs. 2 e 3). Aparentemente, de um modo geral, qualquer elemento que exigisse um pouco mais de controle ou intervenção mais elaborada deveria ser descartado. Quanto menos pensado, melhor.



Figura 4: busca de visualidades a partir do uso de fita adesiva.

Um material que é adicionado às matrizes de caixas cartonadas é a fita adesiva. Ela cria brancos em sua área de extensão e cria uma linha colorida em seus extremos, pois a borda retém tinta, como mostra a figura 4. Uma outra técnica observada é a técnica que, ao se fazer uma leve dobra na fita adesiva com a finalidade de deixar uma pequena aba elevada, essa também irá reter bastante tinta e criar uma forma orgânica na gravura. Deixar que se criem pequenas bolhas de ar presas na fita também resultará no aparecimento dessas bolhas na impressão. Inserir e permitir o contraste de formas que remetiam a uma geometria imperfeita em contraste com formas orgânicas, oferecia uma riqueza visual à cada uma das obras.

A partir de mais experiências, chegou-se à conclusão de que as linhas oriundas das fitas eram muito mais interessantes para mim que as criadas intencionalmente a partir de processos de ponta seca. Instaura-se então um diálogo que se baseia mais em permitir que o material demonstre as suas qualidades e aspectos do que sofrer ação direta e persistente pela minha parte. A construção das gravuras só passava pelas noções de equilíbrio e proporção a fim de criar uma determinada composição visual em sua construção, onde eu só precisaria focar no acabamento e aperfeiçoamento das matrizes em si.

Posteriormente, comecei a trabalhar com matrizes de maiores dimensões e escapei do formato quadrilátero convencional imposto pela tradição da gravura em metal, dado que as caixas permitem recortes com tesoura e estiletes, o que, apesar de ser tangível em placas metálicas, demanda tempo e materiais específicos. Essa série permitiu a expansão dos horizontes para além das minhas zonas de conforto. Nessa etapa experimentei a técnica de entintagem de Hayter, que consiste na utilização de várias cores na mesma matriz. A diversidade de cores é o resultado da diferença de viscosidade das tintas. Essa técnica gera imprevisibilidades no resultado da impressão e no resultado da cor, mantendo o padrão da gravação na matriz, porém a composição cromática é sempre diferenciada a cada impressão.

(...) Krishna Reddy e seu compatriota Kaiko Moti foram os membros da oficina conhecidos por descobrirem o processo de cores característico do Atelier 17. Empregando alguns dos processos de estêncil de cores anteriores, os dois notaram que, ao rolar uma tinta mais dura e viscosa sobre outra tinta mais oleosa, as duas se rejeitariam. Isso finalmente revelou o segredo que Hayter estava procurando. Mudando a viscosidade (oleosidade) das tintas usadas, o artista podia manipular o quanto as cores iriam se misturar - ou não - na chapa e então enviar a chapa para a prensa apenas uma vez. (CLUTTER, 2021)

Reddy e Moti, ao descobrirem a técnica de entintagem por diferença de viscosidade, solucionaram um problema que Hayter estava querendo sanar há algum tempo: a capacidade de produzir gravuras coloridas com gestualidade livre e menos mecanicista (CLUTTER, 2021). Esse aspecto cria uma abordagem pictórica quanto à gravura, quebrando o aspecto de repetição de imagens fidedignas à sua abordagem clássica, permitindo uma maior liberdade quanto aos resultados de impressões.





Figura 5: exemplo de duas cópias semelhantes da mesma gravura utilizando técnica de Hayter.

Entretanto, se for necessário fazer outro preparo de tintas para entintar a matriz, repetir com fidelidade a mesma diluição com óleo do preparo anterior é quase inatingível. Por consequência, essas pequenas mudanças na composição da tinta alteram o seu padrão de repelimento, gerando assim outros níveis de mistura das cores e, em decorrência, outros resultados gráficos.



Figuras 6, 7 e 8. Da esquerda para a direita: Arkhé I, II e III, exemplos da mesma gravura impressa com preparos de tinta diferentes. Na imagem da esquerda, primeira impressão. No centro, segunda impressão. À direita, impressão fantasma da segunda.

Nas imagens acima, temos a mesma gravura impressa com duas entintagens diferentes. Por questão de tempo, tive que fazer as impressões no decorrer de dois dias de aula. Apesar de procurar manter o processo o mais similar possível ao da primeira vez (preparar a diferença de viscosidade da tinta, processo de limpeza da tinta base e passagem dos rolinhos na matriz), os resultados foram completamente díspares nas duas tiragens. Já que os resultados foram divergentes, mesmo que no início houvesse a expectativa de uma similaridade, passei pelo processo de aceitação da diferença desses resultados e decidi retirar uma impressão fantasma da segunda logo depois, pois gostei da padronagem que se formou na matriz.

Ao invés de então criar cópias da mesma gravura, criei um tríptico, transformando a mesma matriz em três imagens diferentes que possuem relação entre si. Elas tiveram origem da mesma matriz, mas são tratadas como obras diferentes.

Apesar de tais divergências, utilizar a técnica de Hayter foi fundamental para treinar o rigor e a consistência da limpeza das matrizes antes da impressão, pois adquirir dois resultados idênticos demandava muito mais cuidado e meticulosidade nesse aspecto. Não podia haver áreas com "estouro" e vazamento de tinta e todos os aspectos visuais inerentes à matriz deveriam ser constantes nas impressões. O cuidado no manuseio da passagem de tinta também era fundamental para que ela durasse mais tempo. Todo esse processo me ensinou a cuidar do material de forma mais apurada, criteriosa e respeitosa.

### 3. O Afeto pelo Metal

Minha abordagem com o metal, por sua vez, não foi tão zelosa, senão omissa e até desdenhosa. Todo o rigor do processo de polimento de chapa foi



alcançado, mas a busca por uma poética fiel ao estudo desenvolvido nas embalagens de leite foi turbulenta e frustrante. Ao explorar a técnica direta de ponta seca, a interação dos dois não me atraiu, assim como a linha originada pelo processo mecânico. A liberdade alcançada na caixa cartonada não era possível no metal e o esforço era muito grande para conseguir gravar a matriz e repetir os resultados alcançados nela até então se mostrou inatingível. Todo esse processo mecânico restringia, antes mesmo de começar o estudo, a minha liberdade criativa e o mais importante: a minha despretensão. Automaticamente todas as preocupações acerca da poética e questionamentos sobre o percurso de criação começaram a me rondar. As incisões só poderiam gerar linhas aonde os tons de cinza se consolidariam a partir da construção de hachuras. Isso divergiria demais da minha linguagem adotada nas embalagens recicláveis. Então, só fiz um estudo de composição simples em uma placa quadrada bem pequena.

No exercício de técnicas indiretas (água-forte e água-tinta) eu adquiri mais confiança por serem técnicas que possuem maior liberdade quanto à sua gestualidade e possibilidades de construção, possibilitando um alcance a partir de uma poética coesa com a do início do semestre. Porém, por nunca ter feito nenhuma dessas técnicas, adquirir um domínio sobre as gradações de cinza foi complexo. A gravura ficou com muitos tons próximos de cinza escuro, pouco contrastantes entre si, com certas áreas de branco, sendo que eu procurava uma transição mais suave passando por uma escala de cinza mais variada e complexa, mas não tive paciência para isolar todas as pequenas áreas e realizar todas as queimas no mordente para atingir tal complexidade imagética, pois isso demandaria tempo. Novamente, o metal se mostrou desgastante e irritante para meu processo, pois já havia tentado criar gravuras anteriores para meu projeto na matéria.



Fig. 9: resultado das primeiras explorações de água-forte e água-tinta.

#### 4. "FRIO"

##### 4.1. Busca de Novas Possibilidades

Inicialmente, a ideia para o projeto a ser apresentado nesse trabalho seria uma série de gravuras figurativas em embalagens cartonadas. O objetivo seria abordar o tema de solidão e apagamento nelas. Iniciei então uma pesquisa por linguagens e técnicas aplicáveis nesse material que pudessem ser úteis para atingir os resultados visuais que conseguissem entrar em sintonia com as minhas intenções, permitindo a poética desejada.

Eu estava inicialmente procurando uma maneira de fazer gravuras com texturas parecidas com imagens que fossem similares a fotos embaçadas, criando essa ideia de impessoalidade e desconexão oriundas de uma falta de visão clara daquilo que está sendo representado. Então, utilizei de técnicas de prensagem de materiais nas caixas a fim de incorporar as texturas de certos materiais em sua superfície. O primeiro material foi um arame de diâmetro baixo. Ele produziu linhas muito bem definidas e marcadas. Porém, a

espessura do arame é maior do que a da embalagem da caixa e, quando submetida à pressão do rolo, criou um vazado na matriz em razão de cortes criados pelo fio (Fig. 10).



Figura 10

No momento da impressão, o vazado fez com que a tinta "estourasse". Experimentei apenas fechar a parte de trás da matriz com fita durex, mas a tinta transbordava além das linhas de qualquer forma.



Fig. 11 e 12: tentativa de selagem do vazado na matriz com fita adesiva, sem êxito.

Então procurei utilizar um material que fosse criar linhas definidas igual ao arame, mas que fosse mais fino e que, portanto, não fosse capaz de

criar cortes na caixa. O intuito aqui era criar linhas finas e delicadas que pudessem se sobrepôr de forma variada, das mais densas à mais esparsas, gerando contraste e diferenças de pesos visuais. Decidi então utilizar fio de cobre fino.

O fio criava incisões apenas em áreas onde ocorriam muitos cruzamentos na matriz, mas, por ser um metal frágil e maleável, ele sofria rompimentos em suas intersecções, não o tornando reaproveitável. Ele também não permitia muito o controle exato de sua forma nas tentativas de modelagem, além de que, ao passar na prensa, os filamentos saíam de posição, o que tornaria difícil atingir o resultado de maior controle desejado (Fig. 13 e 14).

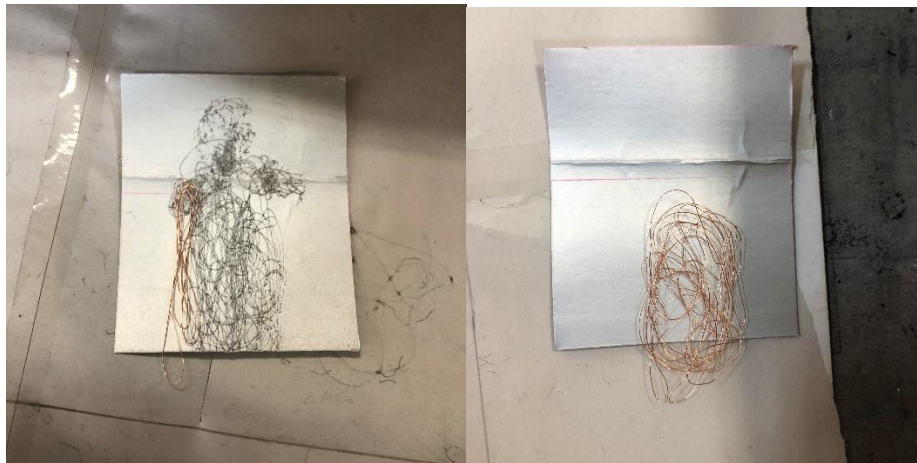


Fig. 13 e 14

Mas, apesar das limitações dessa técnica, procurei explorar mais outros aspectos dela para ver se poderia encontrar alguma utilidade futura. Como precisava achar alguma forma de gerar linhas brancas nas embalagens cartonadas, experimentei formas de selar as linhas com materiais que poderiam repelir a tinta para que ela saísse com facilidade na hora da limpeza antes da impressão. Primeiramente, experimentei passar goma laca na matriz, com o intuito de ela penetrar nas linhas e retirar o excesso, fazendo com que ela permanecesse só nos baixos relevos. A questão é que ela deveria ser removida antes de secar e, por ser um material líquido, ao passar o papel toalha para remover o excesso da superfície, ela foi removida completamente (fig. 15).



Fig. 15

Depois disso, fiz a mesma experimentação com cola branca, a espalhando na matriz com um cartão e esperei ela secar (fig. 16). Então passei uma estopa com água de forma bem leve na superfície para remover a cola, mas ela também não aderiu da forma desejada e saiu na hora da limpeza. Talvez seja possível desenvolver outras metodologias alterando algumas variáveis nesse processo para obter êxito na aplicação dessas técnicas, mas eu estava procurando soluções mais rápidas para começar a desenvolver a produção da série e, para chegar a resultados satisfatórios, seria necessária uma pesquisa extensa e que demandaria mais tempo.



Figura 16



Depois dessa etapa, experimentei usar o fio de cobre, como uma máscara na hora de passar pela prensa de impressão, a fim de produzir linhas em negativo. O resultado surpreendeu por conta de certas visualidades resultantes inesperadas. Onde havia o cruzamento das linhas previamente gravadas com as linhas brancas que eram originadas pelo fio que impedia o contato da matriz com o papel, as linhas brancas adquiriam contornos em preto delicados e precisos (fig. 19).

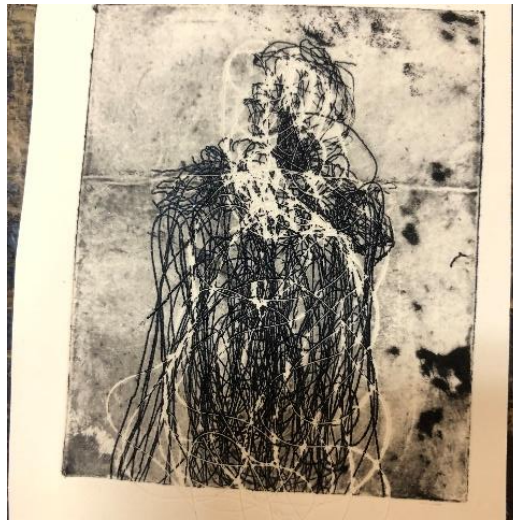


Fig. 17 e 18: posicionamento dos fios antes da hora da passagem na prensa (esq.) e resultado da impressão (dir.)

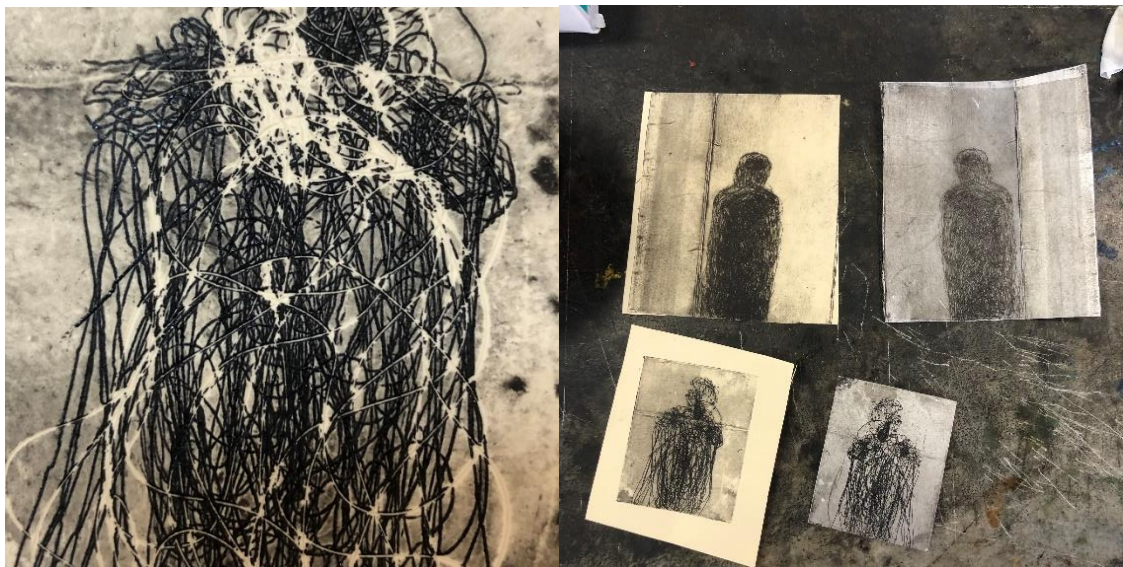


Fig. 19 e 20

Em seguida, eu comparei o tipo de visualidade atingível com linhas ao se utilizar ponta seca às linhas feitas com o fio de cobre (fig.20). A ponta seca permite maior controle da forma, além de permitir variações das incisões por força, mas demanda mais tempo na produção. Já com o fio de cobre ocorre o inverso: o controle é menor, a linha possui sempre mesma intensidade e variação, mas é possível cobrir áreas grandes na matriz em uma única passagem na prensa. Porém, o custo do cobre e o fato de essa técnica não o tornar reutilizável o torna pessoalmente inviável, apesar do resultado de sua visualidade me agradar.

Então, busquei outro material para produzir uma possível textura que fosse aplicável às minhas intenções: a lã de aço. Este material consegue produzir marcas de texturas que geram um efeito enevoado e embaçado, o que seria perfeito para a minha poética almejada. O primeiro teste foi bem-sucedido: submeti a matriz com a lã na prensa e obtive êxito: a textura ficou gravada na matriz e permitiu um excelente resultado de impressão (fig.21).



Fig. 21

A textura era constituída de grânulos e a lã permitiria teoricamente um controle de gradação entre as áreas escuras, médias e claras, com transições suaves. Isso demandaria certo tempo, mas o resultado seria satisfatório se todas as passagens da matriz na prensa com a lã fossem bem-sucedidas, o que não aconteceu. Na segunda tentativa, o processo de gravação da textura na matriz não funcionou por algum motivo, sendo utilizadas as mesmas variáveis no processo. Algumas prováveis causas: especificidade do papel da composição da matriz - uma embalagem com papel mais rígido ou mais fino não permitiria um bom registro devido à falta de espessura ou à rigidez dele; falta de pressão na prensa, o que é pouco provável, pois ela possuía a mesma regulagem nos dois testes; prensa parcialmente desregulada em um dos lados, gerando desnível em uma das metades do rolo, resultando em falha. De todo modo, escolhi por encontrar outros meios de atingir meus objetivos de produção, sempre em detrimento do tempo.

#### 4.2. Retorno à Segurança

Tive então a ideia de produzir uma matriz grande e optei por utilizar das técnicas que já havia aprendido anteriormente: decapagem e sobreposição de fita adesiva, principalmente. Comecei a fazer o esboço da gravura com caneta de retroprojektor, assinalando as áreas de cinza, de pretos e de brancos que eu queria.

Não procurei ser muito criterioso e perfeccionista quanto às questões de proporção, construindo a composição da figura sendo guiado pelo meu olhar ao invés de fazer medições precisas. Parti da figura principal, que no caso, era eu mesmo e, daí em diante, fui inserindo os outros elementos, cuidando para estabelecer o equilíbrio da composição e perspectiva.

O processo de construção da imagem em si não foi trabalhoso, mas o processo de impressão apresentou muitos desafios. A matriz é bem grande e o processo de entintagem, a limpeza e o preparo para a impressão demorava um pouco nas primeiras vezes. Foram feitas três impressões e todas elas possuíam



falhas consistentes em sua visualidade, porém adquiriram aspectos que seriam interessantes para a poética almejada.



Fig. 22 e 23: construção do esboço e composição

O aspecto enevado foi um resultado inesperado, mas serviria perfeitamente para a visualidade desejada, porém as áreas que deveriam estar cinzas não transferiram muita tinta para o papel, ficando brancas, criando um contraste exagerado, deixando uma transição abrupta entre brancos e pretos. As próprias áreas que deveriam ser pretas tiveram grandes áreas de falha. Todas as três gravuras impressas tiveram o mesmo resultado, porém existiam inconsistências que inviabilizavam a tiragem como cópias fiéis. Isso poderia ser decorrente de alguns fatores: 1) durante o tempo de preparo da matriz e da sua limpeza, a tinta, que já estava um pouco espessa, secou mais; e/ou 2) a prensa estava com pouca pressão para ser utilizada na caixa cartonada, não permitindo que o papel entrasse em contato de forma efetiva com a matriz. Depois fiz um retoque em uma das cópias nas áreas de preto com um pincel rígido para uniformizar e ter uma ideia de como ficaria caso a impressão tivesse dado certo (fig. 24).

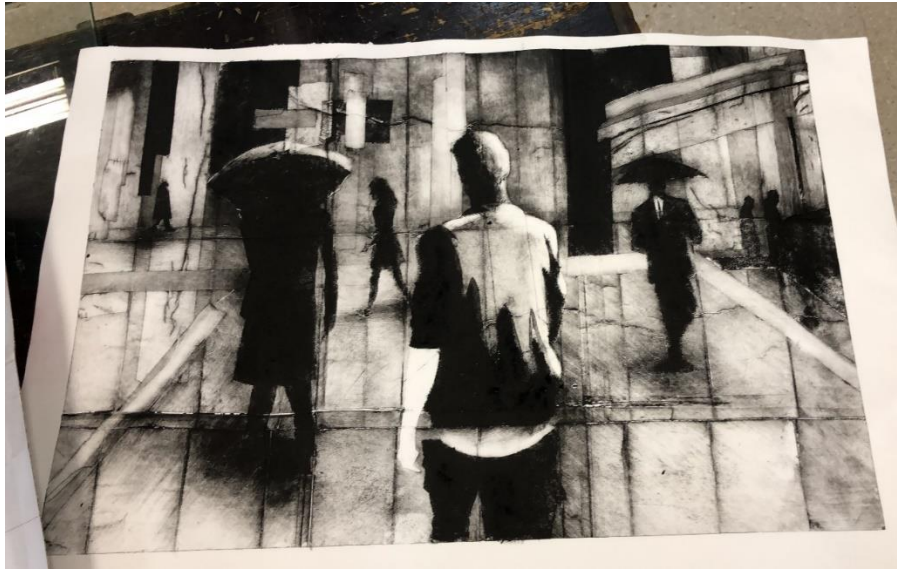


Fig. 24

Resolvi então construir uma matriz maior, mas procurando manter aproximadamente a mesma figura. A dimensão expandida busca passar a ideia de menor ocupação da figura central no espaço e um distanciamento de todos os outros elementos da gravura. Esse distanciamento físico transmite a ideia de distanciamento emocional ao alheio, de não pertencimento. A matriz anterior era composta de 9 caixas cartonadas. A nova matriz é composta de 28.

Ao invés de colar as caixas umas nas outras com cola branca, colei as partes de trás apenas com fita adesiva. A matriz montada com cola amassou ao passar na prensa na junção da parte inferior, então colar a nova matriz dessa forma permitia uma maior maleabilidade e total independência entre os seus módulos, evitando novos amassados. O processo de construção da figura foi o mesmo da matriz anterior, praticamente repetindo os elementos presentes nela. Mas o trabalho envolvido ao manusear uma matriz de 1,94 metros foi mais complexo. O tempo para fazer a entintagem era maior, assim como a limpeza pré-impressão. Cortar um papel com essas dimensões demandava tempo e uma área extensa, sendo necessário cortar no chão do ateliê, que era sujo. O papel foi umedecido utilizando-se sacos de lixo cortados em cima de uma mesa grande como forma de reter a água para que ele não secasse durante o tempo de preparo da matriz. Foram necessárias de três horas e meia a quatro horas para preparar a gravura para a impressão na primeira vez, mas não foi possível imprimir por falta de tempo e por conta da rotina e dos horários dos

compromissos. Na segunda tentativa, que foi no dia seguinte, o tempo foi reduzido consideravelmente e foi necessária uma equipe de quatro pessoas para realizar a impressão, por conta das dimensões da matriz e do papel. Foi utilizada a mesma prensa elétrica da outra gravura, mas seria necessária decompor o processo de impressão em três passagens. No final, houve um descuido e o papel e a matriz se enroscaram embaixo do mecanismo de rolagem do berço sem eu perceber, resultando em um rasgo no papel em uma grande extensão. A matriz felizmente só amassou em sua ponta, mas não rasgou.

No dia seguinte, iniciei uma nova tentativa, tomando cuidado para que todas as variáveis que deram errado nas experiências anteriores não se repetissem. Para agilizar a limpeza e evitar falhas grandes na matriz, diluí a tinta em óleo. Isso tornaria o processo da retirada de excesso de tinta mais ágil e ela demoraria mais para secar, permitindo que eu gerenciasse o tempo para cuidar das outras partes do processo, como, por exemplo, preparar o papel. Realizei a limpeza com tarlatana, o que permitiu criar uma textura de pequenos riscos, controlando melhor as áreas de cada gradação de cor, não perdendo os cinzas como ocorrido nas impressões anteriores. Dessa vez, tomei cuidado para que a matriz não enganchasse no mecanismo da prensa novamente e obtive êxito no resultado, com pequenas falhas de impressão em algumas partes, mas que puderam ser arrumadas. Constatei então que o problema era realmente a falta de pressão no rolo da prensa.

A impressão adquiriu um caráter de monotipia, mas eu não procurava realizar outra impressão dessa matriz, apenas uma cópia bem executada. Com o sucesso da impressão, decidi seguir a produção da série.

Os riscos e marcas originados pelas marcas da embalagem das caixas lembram fotografias velhas que ficaram dobradas por um período extenso e o grânulo e textura das sombras também remetem ao ruído de fotos antigas. Utilizei de toda a visualidade das gravuras mais antigas produzidas por mim para construir um fundo sugestivo, utilizando apenas linhas na vertical, diagonal e horizontal e formas com o intuito de poupar tempo, mas também sentia que construir um cenário figurativo explícito e concreto demandaria muito tempo, além de eu estar ciente que se eu decidisse tomar esse rumo, muito

da riqueza visual proveniente das texturas e das linhas ocasionais iria se perder em mais uma tentativa de controle exacerbado na construção da imagem.

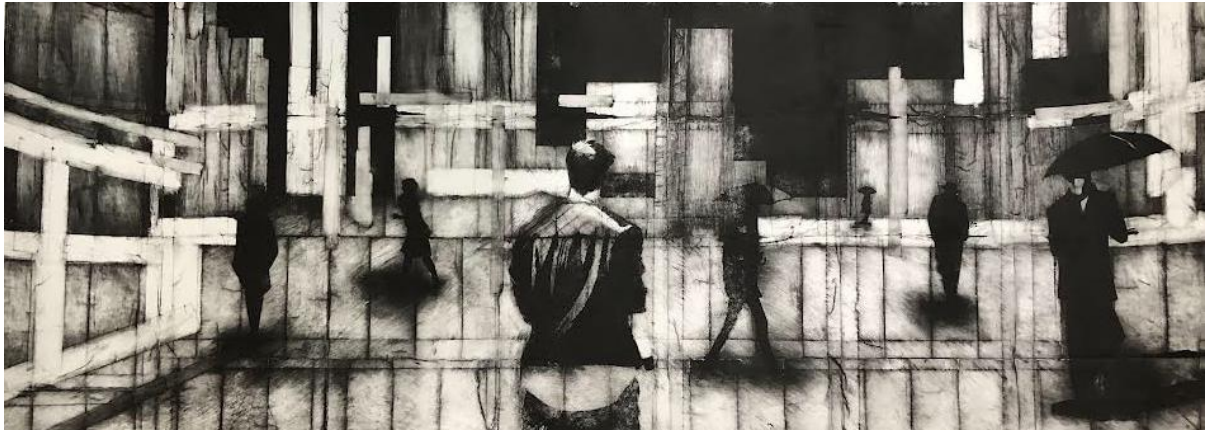


Fig. 25: "Frio"

## 5. A Concepção de "Oblívio"

Expandindo o sentimento da gravura "Frio" procurei então retratar questões afetivas e abordar a autobiografia da minha trajetória em contexto de relacionamentos. Inicialmente eu pensei em recriar fotos utilizando embalagens cartonadas, mas logo percebi que, para o tamanho da série que eu queria produzir, isso seria impossível. Pensei em formas de transferir as imagens para a superfície das embalagens, mas isso funcionaria com formas mais simples, e recriar retratos fiéis nesse material não parecia algo possível, ainda mais fotos com fundos complexos, o que demandaria muito mais tempo para a produção da gravura. O meu tempo já era muito limitado. Meu professor sugeriu então criar fotogravuras utilizando impressões de fotos reticuladas em transferência em placa de metal. O processo é o mesmo da técnica tradicional de água-tinta, mas com a retícula em negativo funcionando como verniz para a placa não ser queimada pelo mordente.

O processo técnico constitui em escanear a imagem, editá-la em um *software* de edição de imagens que permita fazer a conversão para o sistema de *bitmap*, ou seja, de retícula. Desse modo, a retícula converte as gradações

de cinza em gradações de pontos, permitindo a inversão de polaridade (preto e branco) da foto mantendo a gradação desses cinzas, sem perder detalhes. A retícula pode ser ajustada para uma maior ou menor frequência de pontos, sendo que uma maior frequência permite maiores detalhes em seu resultado.



Fig. 26

Na figura 26, temos um exemplo de retícula de uma das gravuras da série. A transferência da retícula funciona como um verniz alternativo, isolando a placa, impedindo que o mordente entre em contato com ela nas áreas onde ela se deposita. Então, se faz uma retícula tradicional de água-tinta com pó de breu para que o branco vazado pela retícula de transferência origine o preto.

### 5.1. Transferência do Passado para o Presente

O processo poético, por sua vez, foi intenso no que concerne a todo um envolvimento emocional na pesquisa de material para a produção. Eu queria remexer em fotos de família antigas, com o intuito principal de me apagar delas de alguma forma. Procurei então em álbuns de família fotos em que eu estivesse em diferentes situações, contextos e idades, com o intuito de criar uma narrativa. Remexer nesse passado, no entanto, gerou outros sentimentos e perspectivas internas, enriquecendo mais ainda a motivação para trabalhar na série. Esse turbilhão emocional poderia gerar um afastamento ou evitamento de confronto com questões internas, mas eu insisti, pois o propósito da série



é justamente desenvolver uma jornada catártica em relação à minha vivência. Desistir seria uma traição perante a minha própria história, a minha realidade emocional e portanto, com a minha própria natureza e o meu próprio eu.

Inicialmente, procurei fazer a transferência com impressão a laser e thinner, mas por conta de erros e por não compreender que era necessária a retícula de breu, eu perdi minha única placa de cobre disponível para teste. A retícula também era constituída de pontos muito grandes, o que, para imagens mais detalhadas, seria um problema. Então, aumentei o refinamento da retícula para conseguir mais detalhes. Comprei e reparei quatro chapas de latão para fazer os testes. O latão, por algum motivo, não permitia as transferências com thinner sobre a placa, pois a tinta não se fixava sobre a sua superfície da mesma maneira que se fixava ao cobre. Depois de muitas tentativas, testando as possíveis causas da falta de êxito na transferência, constatei que era a própria característica do metal o motivo da falha.

Então, decidi retornar ao cobre, mas, depois que comprei as placas, recebi a informação de que existe um papel de transferência que serve para transferir impressões a laser, a partir de pressão e calor, para uma superfície. Os testes deram certo, com resultados satisfatórios e promissores.

Utilizei ferro de passar roupa, já que a temperatura de transferência só é possível a partir de 200°C até 250°C. Durante o processo, ia conferindo para ver se toda a retícula estava aderindo de forma correta na placa, esquentando novamente os pontos falhos e fazendo pressão com uma colher de pau até estes se fixarem adequadamente.

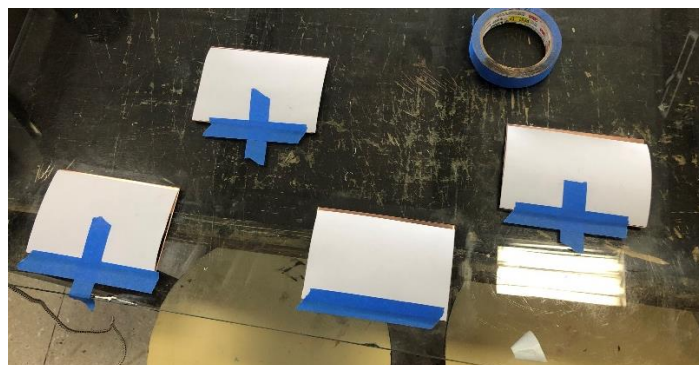


Fig.27



Fig.28 e 29: Processo de transferência do papel para as placas

As primeiras transferências, entretanto, possuíam alguns erros relacionados ao cuidado no processo. Áreas muito grandes de retícula muito densa em pretos se aglutinavam, originando aberturas que deixavam a placa vulnerável à exposição ao mordente, criando manchas onde deveria existir brancos. Só no final da produção que percebi que isso ocorria quando a transferência era submetida a um calor muito forte. Então, reduzindo a temperatura do ferro, esse problema foi solucionado.

No processo, ocorriam certos erros pela queima de ácido insuficiente em algumas placas, fazendo com que as gravações ficassem falhas no momento da limpeza para impressão. Em outros momentos, as transferências não davam certo e precisavam ser refeitas. Até o final da produção da série, foram necessárias 18 placas de cobre preparadas para originar uma série de somente 10 gravuras. Algumas matrizes foram refeitas até três vezes. Alguns erros de queima em locais indevidos foram corrigidos utilizando lixas, realizando um processo de gradação para que as transições não ficassem bruscas e que não ficasse explícito que havia um erro naquela área, como demonstrado nas duas figuras abaixo.

Nessa gravura em específico (figs. 30 e 31), as manchas pretas estavam me incomodando, pois, a meu ver, estavam atrapalhando a leitura da figura como um todo e, então, decidi removê-las. Pessoalmente, eu não queria alterar

os resultados das queimas no ácido, mas se a figura gravada tivesse algum aspecto que atrapalhasse sua leitura ou a sua capacidade de originar cópias exatas, eu reiniciava o processo e refazia a gravura.



Fig. 30 e 31: Impressões de antes e depois da correção da matriz

Ao conseguir o restante do cobre necessário para a série, procurei agilizar os meios de produção delas: na primeira etapa, eu preparava todas as placas de uma só vez para depois passar para a próxima etapa, e assim sucessivamente, até completar todo o processo de produção (desde o polimento até a impressão), ao invés de realizar o processo inteiro em cada uma por vez. Como não era possível preparar todas de uma vez em algumas etapas - por exemplo, na caixa de breu - eu trabalhava de forma dinâmica a aproveitar ao máximo o tempo no ateliê. Isso se mostrou eficiente até o momento de realizar a desoxidação das placas após a remoção dos vernizes e retículas utilizados no processo de queima. Pela necessidade de retirar todas as placas de uma vez do ácido e neutralizá-las na água, não foi possível secá-las antes de sofrerem o processo de oxidação. Ao invés de desoxidar uma a uma, joguei um pouco de sal em cima de todas, mas, ao terminar o processo e aplicar o vinagre, vi que as primeiras tinham criado manchas permanentes no local de contato com o sal. Apesar disso, esse acontecimento não alterou a qualidade da matriz ou sua gravação.



## 5.2. A Presença na Ausência

Do ponto de vista poético, os ruídos e a falta de uma imagem nítida e limpa me agradaram, pois ao fazer a escolha de fotos para a série, a falta de clareza imagética no resultado das impressões faz alusão à minha própria falta de recordação dessas lembranças. A palavra "oblivio" advém da mesma terminologia do latim, que significa "esquecimento". Essa palavra também originou derivação em inglês "*oblivion*", que significa o "estado de adormecimento ou inconsciência, física ou figurativamente". Escolhi esse nome para a série por ambas as definições se encaixarem perfeitamente no sentimento que me rondava e que motivou a sua criação. A ideia inicial era somente me remover das fotos de família, mas, ter contato com os registros dessas fotos e revirar essas lembranças antigas e esquecidas, me fez então questionar vários aspectos da minha própria vivência, fossem dúvidas, dores, percursos e experiências advindos de todos esses aspectos. Então, do meu ponto de vista pessoal, esse trabalho ganhou mais força simbólica dentro de mim.

Utilizar a técnica de transferência para reproduzir uma técnica de fotogravura alternativa permitiu um diálogo acerca do meu próprio envolvimento, antes como ser humano, mas também como artista criador na forma que ela teria como repercussão na minha realidade. A transferência não exigia a minha intervenção na matriz, pois o processo de queima e gravação da imagem não era oriundo de uma parte criativa minha que se aplicava diretamente à placa. A escolha da técnica de retícula foi feita para que a própria imagem reproduzida pudesse ter a mesma força afetiva da imagem original, ao mesmo tempo que seus resultados acidentais estabelecem a sua própria expansão poética e simbólica. Ao mesmo tempo que eu me removo das fotos, é o meu único sinal de intervenção na gravura: a minha ausência é o indicativo da minha presença.

A fotógrafa Francesca Woodman produziu uma série de autorretratos em sua breve vida, sendo uma característica recorrente a presença de fotografias aonde ela se registra borrada ou coberta, se integrando ao ambiente. Em suas

anotações, Francesca afirma que "seu objetivo com a arte é 'mostrar aquilo que as pessoas não podem ver'." (LOURES; BORGES. 2019).

Ao apresentar o corpo como objeto elusivo, indeterminado e instável, que se nega a ser uma imagem completa, corpo dissolvido e despedaçado que nos remete à situação primordial de fragmentação, Francesca desvela o que parece resistir à visibilidade, uma imagem que foge à compreensão imediata - e, assim, nos convida a uma reflexão mais ampla. (LOURES; BORGES. 2019)

Barthes, em seu livro *Câmara Clara* (1980), atribui dois termos para designar o que acredita ser essencial na fotografia: o *studium* e o *punctum*. O *studium* é o aspecto do que se refere à construção da imagem, que geralmente é construído de forma intencional pelo fotógrafo. O *punctum*, por sua vez, é o elemento que "me punge (mas também me mortifica, me fere)." (p. 46), que gera um ponto de curiosidade ou que mexe com o íntimo do observador.

Ao se apagar das fotos, Francesca cria em seu corpo e sua imagem (ou a ausência e/ou perda de sua definição) um *punctum*, abrindo diálogo acerca de sua própria história e motivações implícitas, trazendo o foco para si. Desse mesmo modo, o ato de se remover das fotos se demonstrou um gesto tão brutal que, pessoalmente, beirava a violência, porém era necessário. Não uma violência física, mas uma violência aos meus entes queridos envolvidos, à minha família, à minha história, a violência de aceitar a possível interpretação de traição ou ingratidão, mas, ao mesmo tempo, eu tive que criar coragem de prosseguir com o processo para contar a história de minha individualidade, me desprendendo desse contexto familiar.



Fig.: 32. Francesca Woodman, From Space2, Providence, Rhode Island, 1976

Em sua dissertação, Simone Simões (2017) explora as mesmas questões afetivas utilizando-se da mesma linguagem, relacionando o tempo, a afetividade e saudade.

Nas imagens e objetos produzidos lido com a saudade. Mais que sentimento, emoção, sensação, de perda dolorosa e esperança de felicidade que sob o domínio dos sentidos ambíguos, se transforma numa embriaguez da alma e permite lidar com a perda do objeto amado seja ele uma pessoa ou um lugar. [...] Dualidade e ambiguidade, um aperto no peito que como uma forma de respiração que te oprime, mas te obriga a inspirar de novo, dor e esperança, expiração e inspiração, ausência e presença, aflição, morte e reencontro. (GOMES, 2017)

Todos esses sentimentos coexistiram dentro da minha própria busca para a escolha dos registros para utilizar no trabalho e, partindo do ponto afetivo, decidi montar um álbum de fotos para reforçar o aspecto de alusão a

fotografias, recortando as gravuras em formato de 10cm x 15cm e sem margens. As impressões trabalham conjuntamente para compreensão da imagem original e isoladamente elas não permitem o espectador compreender a imagem em sua totalidade, cada cópia funcionando como uma pequena janela diferente que permite contemplar fragmentos do mesmo momento, cada impressão possuindo um papel fundamental no seu vislumbre pleno, são fragmentos do que "Muito além da melancolia causada pela perda, lido com a saudade na busca de resgatar o que se perdeu em mim, o que eu como ser afetivo não mais terei, não mais verei, [...] uma saudade do vivido e do que jamais viverei..." (GOMES, 2007), aonde essa saudade permeia algo inexistente, tanto a memória como a minha inexistência naquele momento, por eu não lembrar dele, mas também algo tão concreto quanto os meus sentimentos originados ao me deparar com essa "não-memória".

Meu trabalho busca garantir uma sobrevida, um sopro maior de tempo, busco outras vidas para essas memórias imagem ou imagens memória, matrizes imagem, lhes ofereço suporte novo, através de uma outra alquimia, através de outras químicas, mecanismos e metais. Processo repetidamente para produzir um pouco mais de tempo, lhes indago o significado, dou voz à sua história e das pessoas que as acompanham, dou voz aos seus afetos. (GOMES, 2007)

## 6. Conclusão

Os estudos em matrizes de caixas cartonadas demonstraram ser muito libertadores. Dois fatores de relevância são a alta acessibilidade do material e a sua grande versatilidade, me permitindo explorar as exigências de cuidados necessários em grandes e pequenos formatos com rigor técnico. Porém, suas limitações não permitiriam alcançar de forma prática e ágil os resultados

esperados da minha produção no tempo necessário, o que foi possível com as técnicas tradicionais em metal aliadas às transferências de fotogravura.

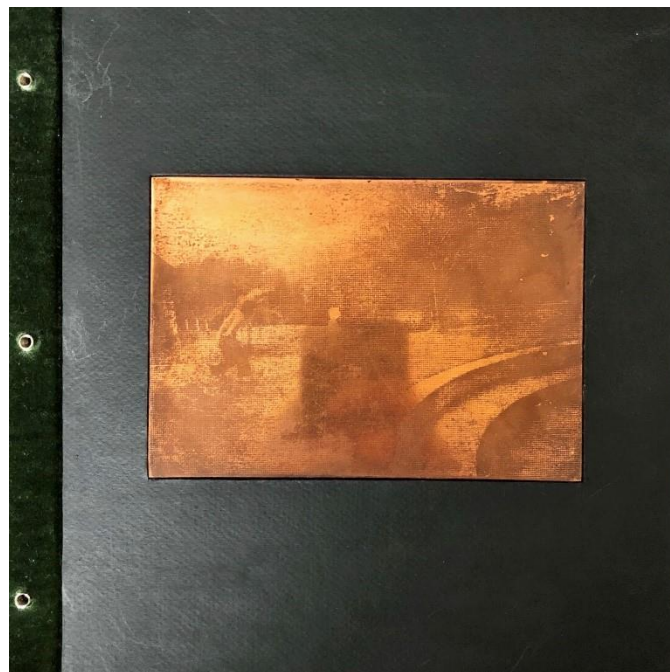
Ao olhar para o início de minha pesquisa em calcogravura, percebo que a questão de ausência como poética já estava presente desde o seu princípio. Questões em meu interior que estavam borbulhando e fermentando nos anos anteriores já se manifestavam em minha produção artística. Com o passar do tempo, através de cada técnica em gravura, fui adquirindo mais confiança para explorar os meus objetos de interesse na arte que refletem as relações da vida: afeto, amor e o que eles possuem de impacto na vivência do humano. Daqui para frente, continuarei abordando essa temática, mas não estarei mais "oblívio", pois finalmente acordei para tudo que sou, pois, em um gesto catártico, a minha produção artística me permitiu estar mais presente em mim mesmo.

Daqui em diante, pretendo explorar a gravura em metal como meio para produção de ilustrações através das técnicas tradicionais, abordando meus temas de interesse desenvolvidos nesse trabalho, porém buscando me aprimorar tecnicamente nelas.

Procurarei também aprimorar as técnicas de transferências para fazer fotogravuras e pesquisar suas possibilidades e limites com maior profundidade, a fim de descobrir novas possibilidades de ramificações imagéticas e poéticas.

## GALERIA DE IMAGENS

"Oblívio" - Álbum de artista





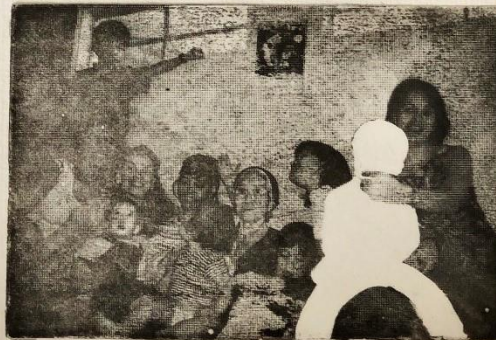
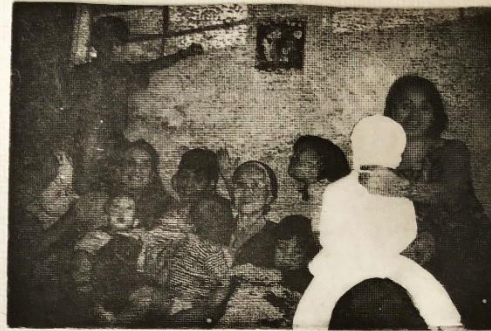
Uma carta para mim

Eu queria poder dizer que tudo seria fácil. Mas não é. Não dá pra ir para o passado e não lembrar dos bons momentos. Dói ter lembranças ruins dessas mesmas épocas de forma vívida, como se tivessem ocorrido ontem.

Eu queria poder dizer para você que não é inerente da condição humana a necessidade de sobrevivência, pois de nos obriga a ver o lado ruim das coisas, a lembrar tudo de pior que aconteceu conosco, mesmo que isso signifique apagar tudo de bom que poderíamos recordar se elas não tivessem nos acometido.

E em parte, sobreviver exige malarmos partes de nós mesmos: algumas de nossas qualidades, nossas esperanças, sonhos, nossa identidade, nosso amago, nosso "eu" puro, em um ato velado, mas eterno. Um grande paralelo sadico, onde você chega a algum lugar destinado a si mesmo para construir mais da sua própria vida. E eu entendo isso. É pior, sou grato por isso. Tudo que todos deveriam ser, em parte.

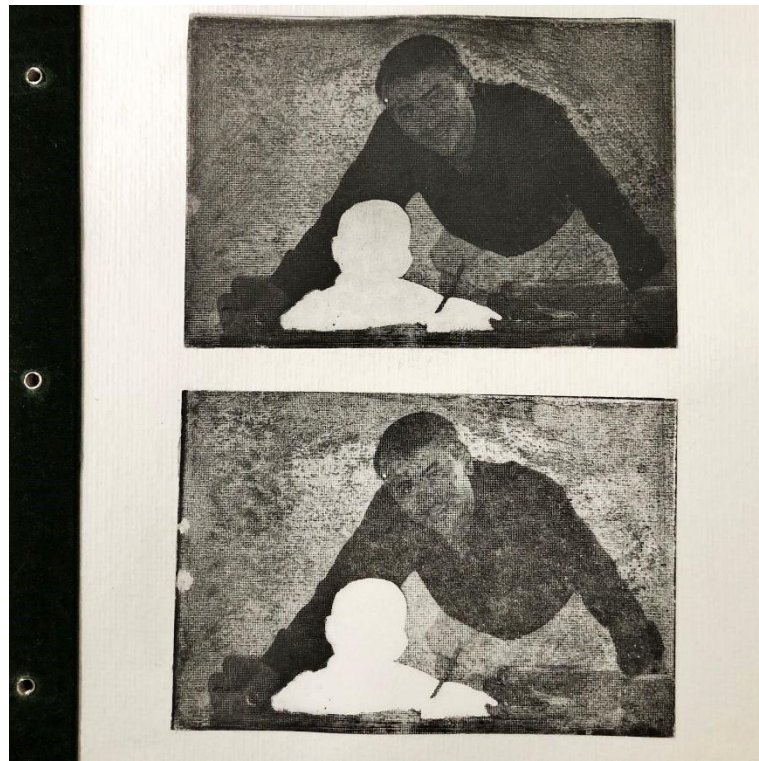
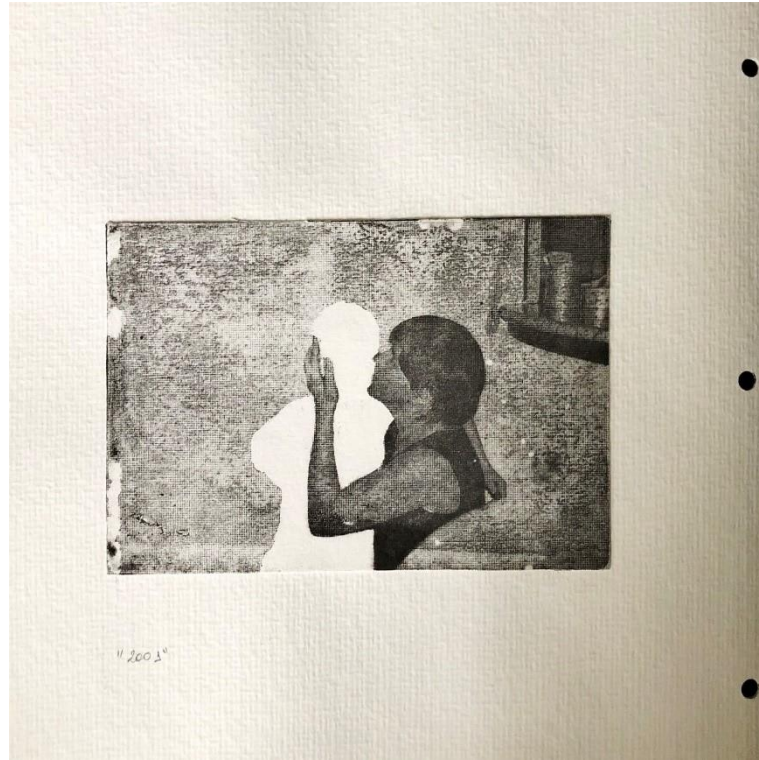
Mas no que fui me apagando, deixei que os outros me moldassem. E eu não sei explicar em qual momento exatamente as coisas se tornaram o que vieram a ser. E nisso, a perda de uma explicação para o que me tornei, além de um sobrevivente.





13999<sup>n</sup>







É difícil quando as pessoas mais próximas a você foram  
 as que mais te feriram. E é ainda mais difícil se tornar  
 ciente disso, aceitar, reconhecer.

Eu vejo fotos alegres e de sorrisos e só consigo  
 pensar em como isso muitas vezes teria uma mentira  
 para mim. Pois eu preciso que nessa mesma época  
 fui condicionado a me diminuir, a acreditar que valia  
 menos que os demais, sempre. O paii poder que talvez  
 não seja o indicativo de que não me amem no mesmo  
 nível que os outros. Sim, aqueles que deveriam me amar.

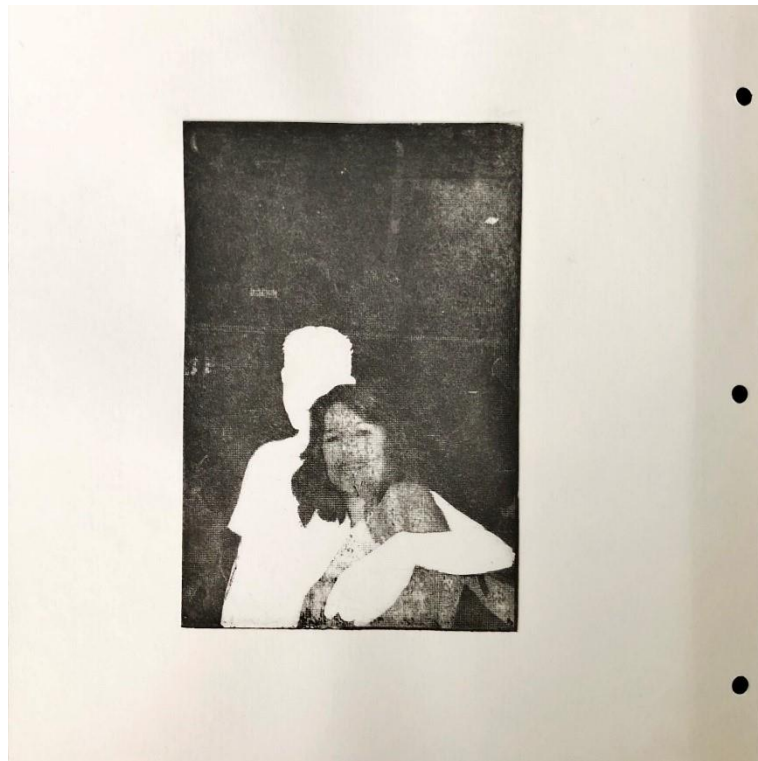
Eu tive mesmo que chegar ao ponto de ter que me  
 questionar e duvidar disso? De meus meritos? Várias  
 vezes?

Por não ter minhas palavras levadas em consideração  
 e mesmo que eles me elogiassem, suas atitudes indicavam  
 o contrario, de modo bem sutil. Para ser inteligente,  
 mas o que eu penso e falo sempre estava abaixo dos  
 outros. Me reconhecem como sensível, mas meus sentimen-  
 tos não eram nem levados em consideração. Invisível.

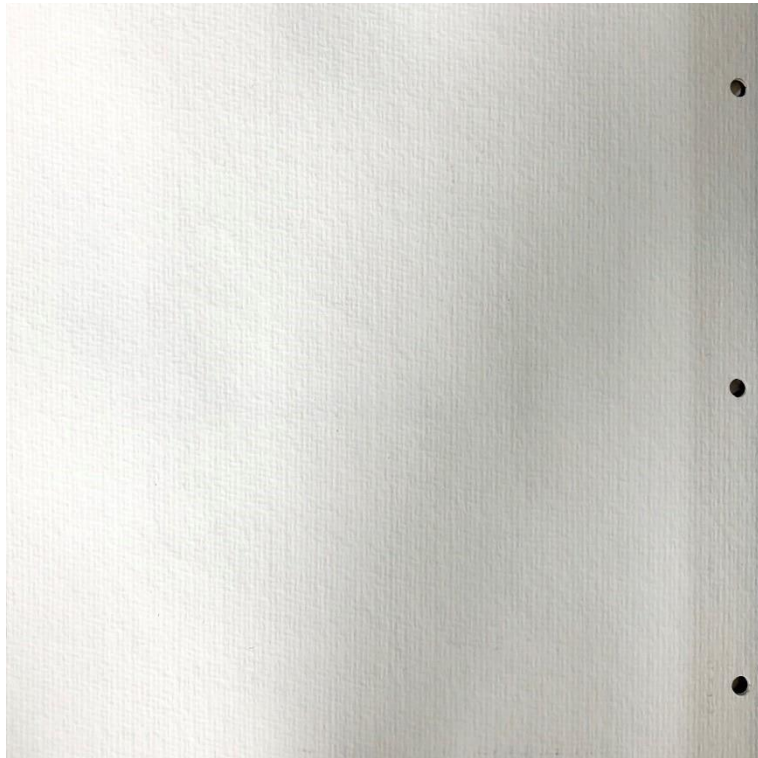
É interessante como algo do passado possui um peso  
 tão forte no presente. Mas não foi sempre assim?

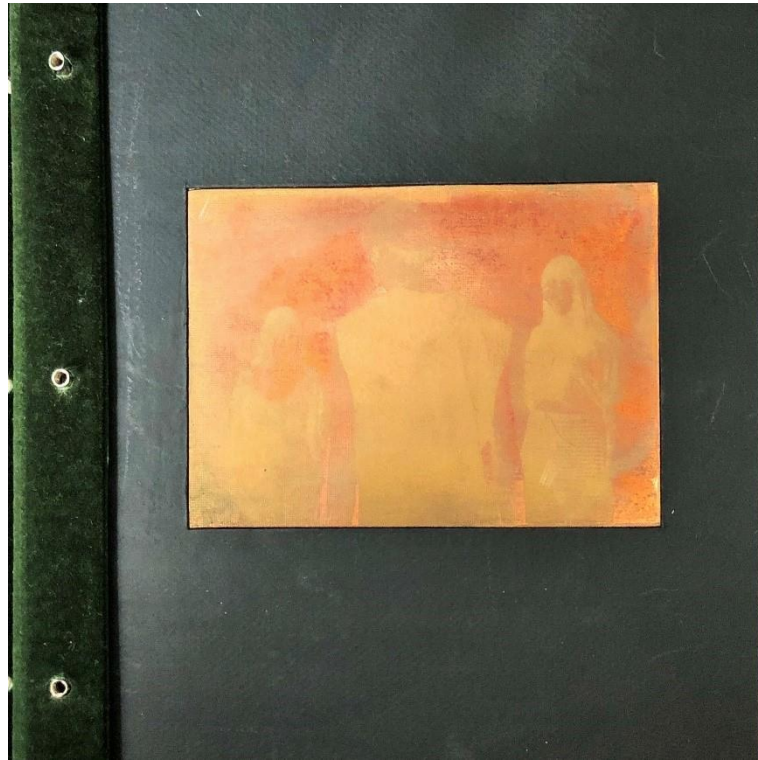
Eu fui, em algum momento, responsável por isso? Responsá-  
 vel, mesmo por não ter estabelecido limites, sendo que por  
 tempo fui criada para acreditar que minha própria voz  
 não possui poder? Ter que me calar para lidar com  
 isso é brutal. Normalizar isso foi triste.

Não mais.









Uma carta às duas

Eu não perderei por ter engraido vocês.  
 Não perderei por ter sido machucado com algo que é capaz  
 de me ferir com tanta força.  
 Não perderei pela falta de que, pela necessidade de estar  
 mais presente em mim mesmo, estou menos presente para  
 vocês.

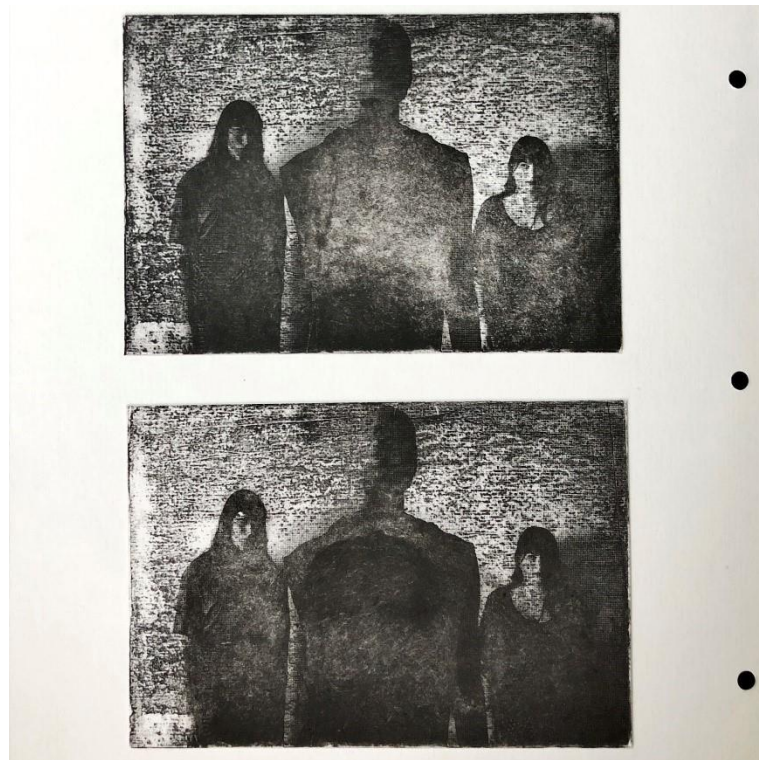
É um sentimento estranho (mas um paradoxo) que  
 eu sinto que vocês compreendam a minha posição, mas  
 ao mesmo tempo não quero que vocês se sintam por minha  
 conta.

Eu estou tentando recuperar minha história, fazer minha  
 própria vida sem as questões do passado e mesmo que em  
 nenhum momento eu tivesse a intenção de afastar vocês dela,  
 eu o fiz. Justamente duas das pessoas mais importantes  
 pro meu nosso mundo.

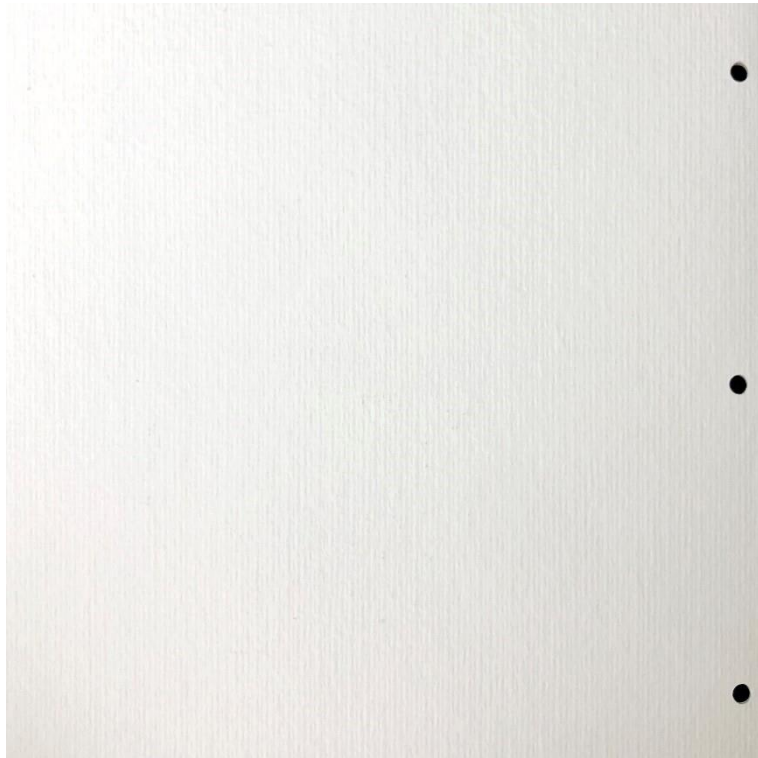
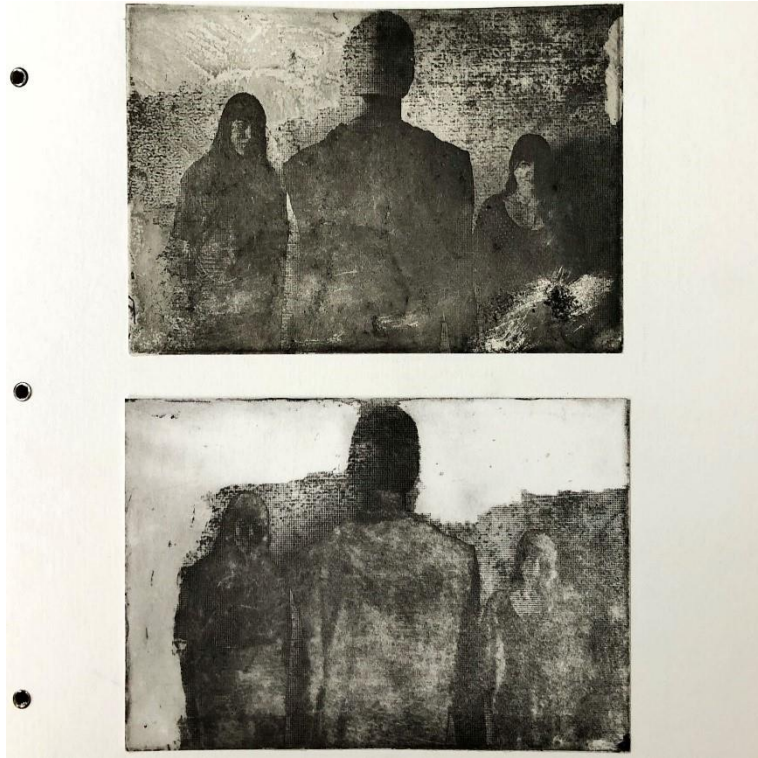
Vocês acompanharam as minhas mudanças, lidaram com  
 o meu por tudo com amor e sempre estiveram aqui por  
 mim e não poderia pedir por duas amigas mais leais.

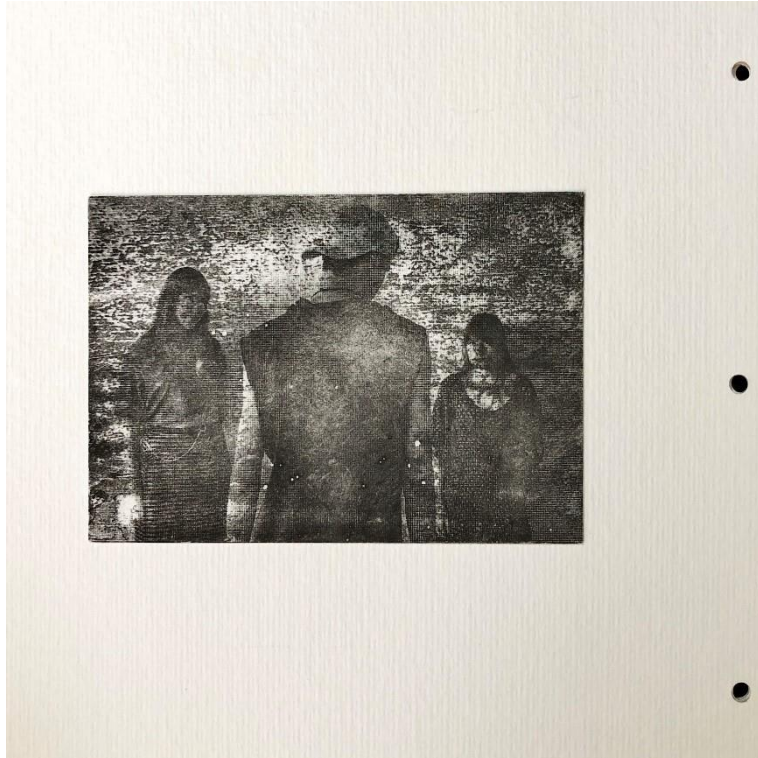
Só desejo que as nossas estradas caminhem lado  
 a lado novamente daqui pra frente.



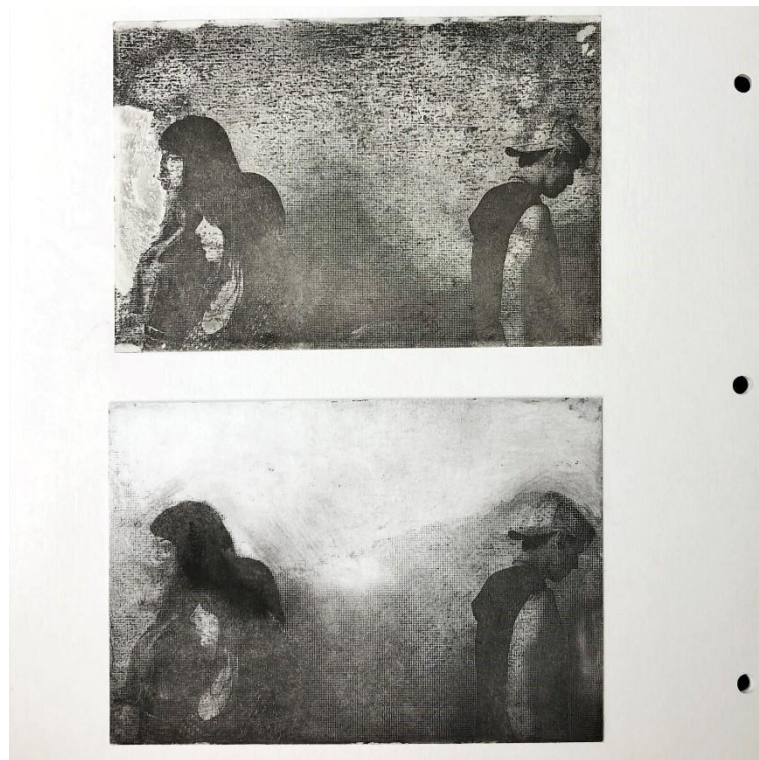


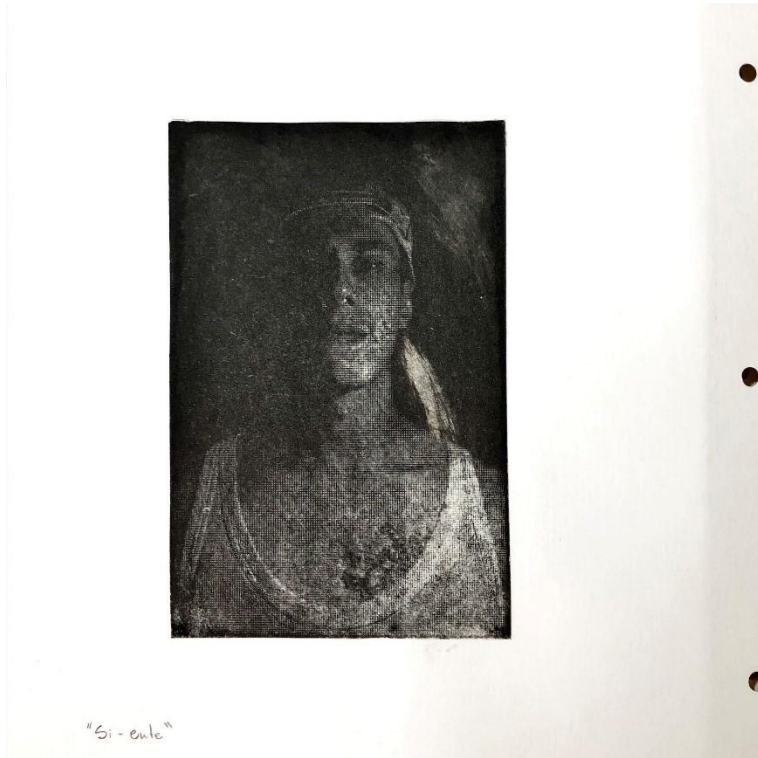
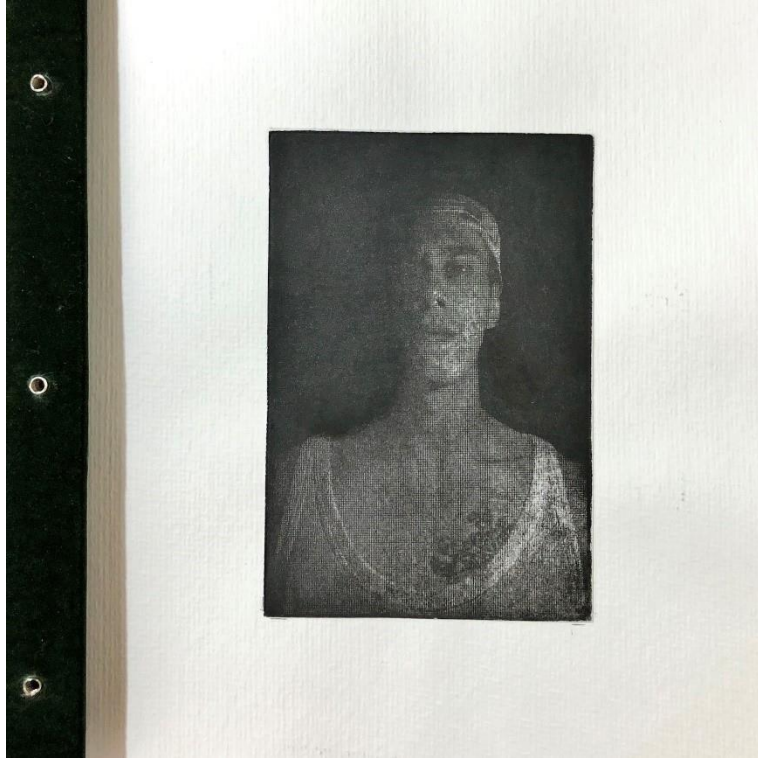


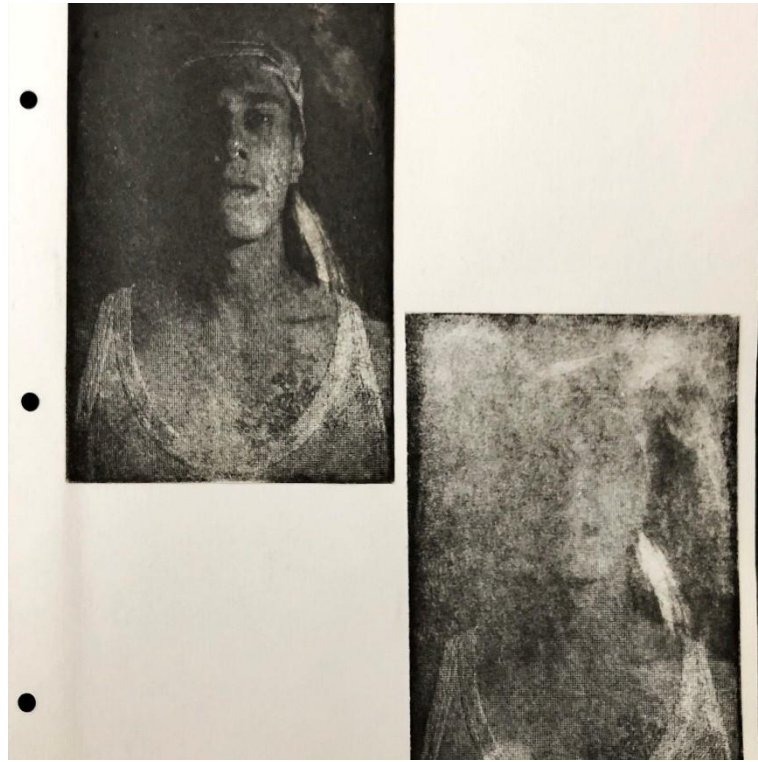












## ANEXOS

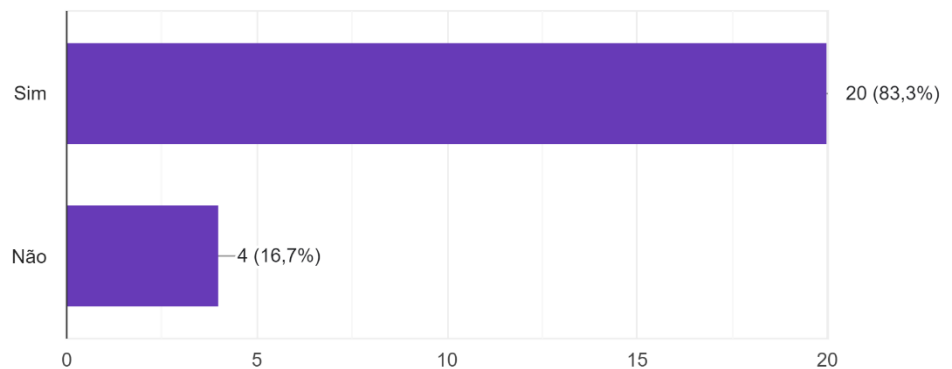
### Anexo A – Questionário 1

# Questionário acerca de Técnicas de gravura (tradicionais e alternativas)

Este questionário é uma pesquisa que será utilizada no trabalho de conclusão de curso de Luciano Techima (Matrícula nº 140169679- VIS- Bacharelado- Diurno). Este busca colher resultados acerca de questões enquanto às preferências de técnicas no campo da calcogravura, além de coletar parâmetros objetivos para certas escolhas dos artistas no ateliê a partir de suas motivações, dificuldades e limitações. O questionário é constituído de perguntas objetivas.

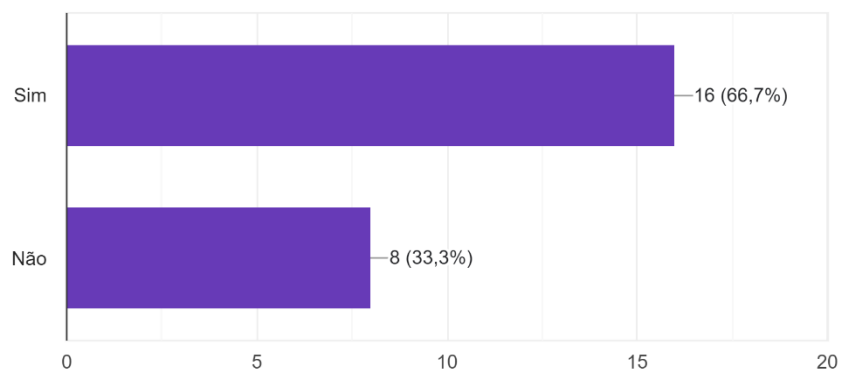
1- Você gostou da experiência de trabalhar com matrizes de tetrapak?

24 respostas



2- Você gostou de trabalhar com técnicas diretas em metal (ponta seca)?

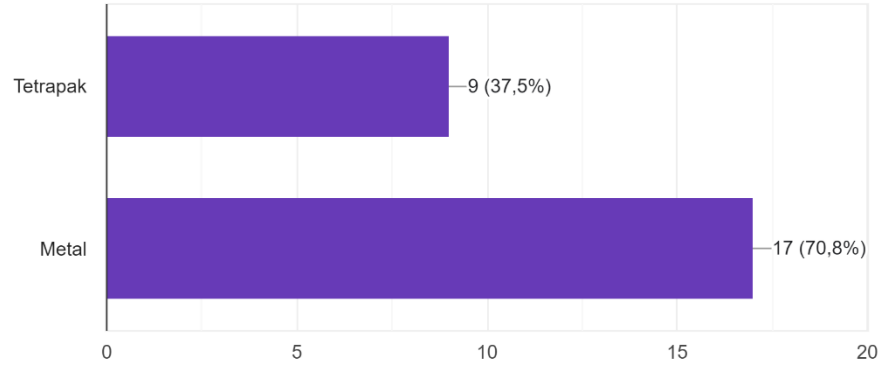
24 respostas





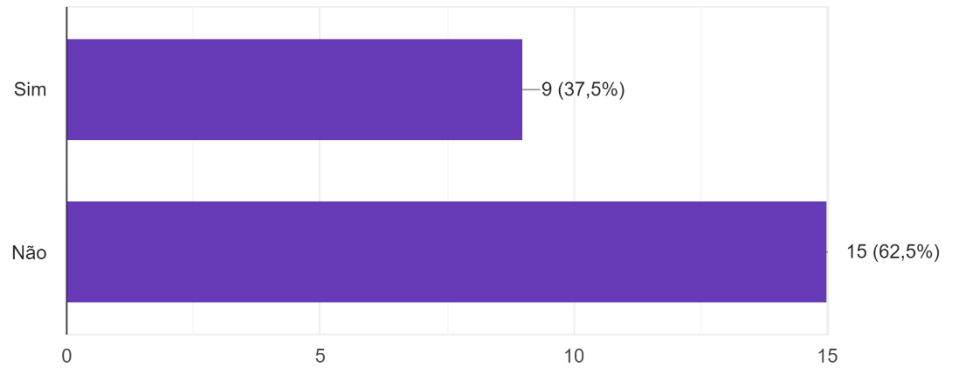
3- De um modo geral, você prefere trabalhar com tetrapak ou com matrizes convencionais de metal?

24 respostas



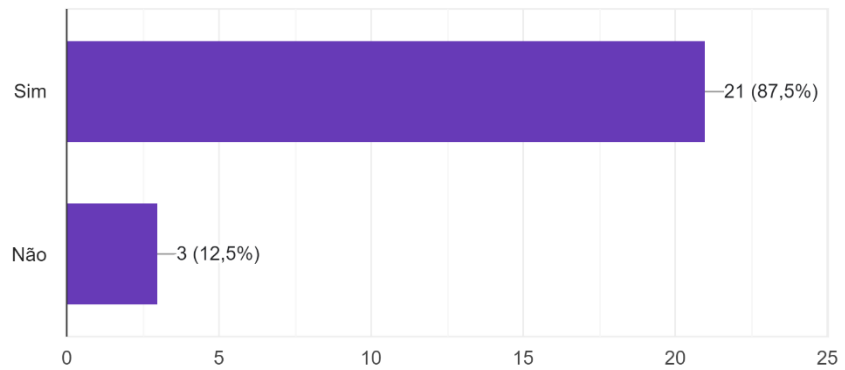
4 - Você percebe que a sua criatividade fica mais limitada ao ter que trabalhar com metal?

24 respostas



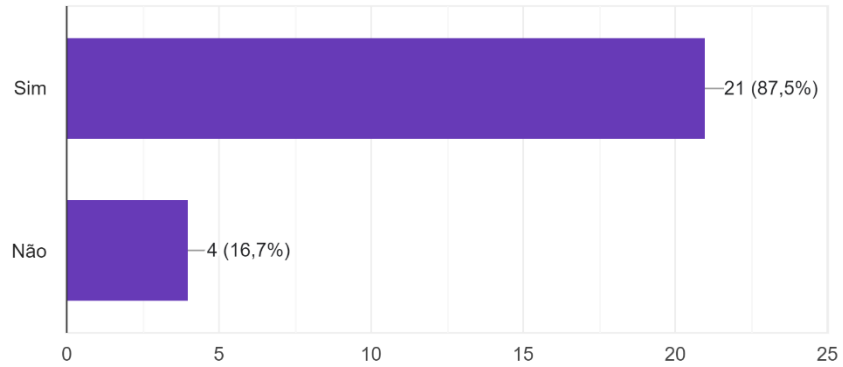
5 - Você percebe que possui mais cautela quanto às suas escolhas poéticas ao trabalhar no metal?

24 respostas



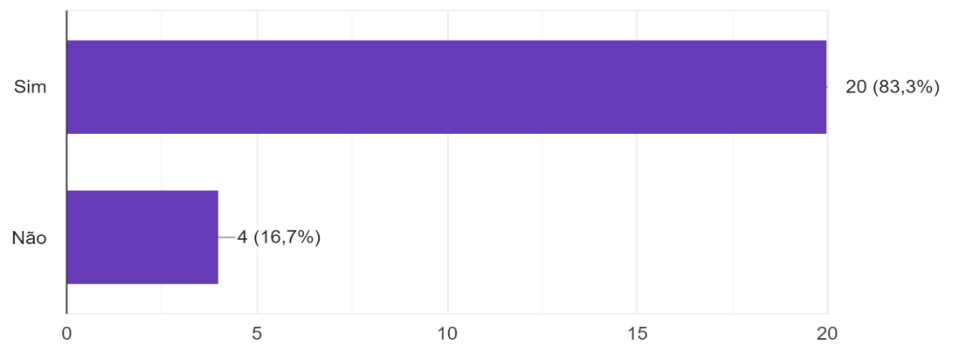
6- Você percebe que seu autocrítico e autocobrança aumentam ao trabalhar com técnicas em metal?

24 respostas



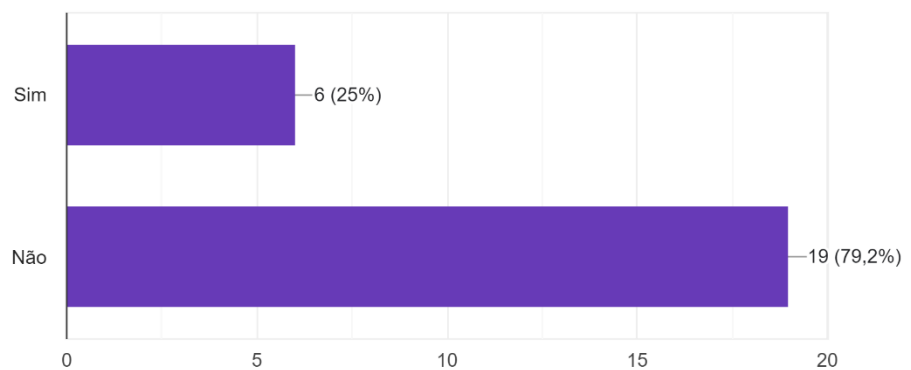
7- O estresse de desenhar num material mais caro te estimula a fazer obras mais complexas, mais dedicadas?

24 respostas



8 - Você crê que as técnicas tradicionais em gravura podem ser substituídas completamente por técnicas alternativas?

24 respostas



## REFERÊNCIAS

ADAM, Robert; ROBERTSON, Carol. **INTAGLIO: The complete Safety-First System for Creative Printmaking**. Published by Thames & Hudson Inc. 500 Fifth Avenue, New York. 2007.

BARTHES, Roland. *Câmara Clara*.

CLUTTER, Tyrus. **Greater than 17: The art and influence of Stanley William Hayter and Atelier 17**. Publicação por *College Central Florida*. 2021.

GOMES, Simone Simões. **Gravura e Memória Afetiva: As caixas do quarto do fundo**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Artes Visuais – Programa de Pós-graduação em Artes e Cultura Visual. Universidade Federal de Goiás. Retirado no link de acesso: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/7308> <acessado em 06/07/2023>

HASHIMOTO, Madalena Natsuko. **Desenvolvimento Histórico da Xilogravura no Japão em Confronto com O Desenvolvimento da Gravura na Europa**. Revista USP. 1992.

LOURES, José Maurício; BORGES, Sônia. **Francesca Woodman: retrato da artista quando mancha**. Trivium vol.11 no.1 Rio de Janeiro. 2019. Link de acesso: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S217648912019000100006&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S217648912019000100006&script=sci_arttext) <Acessado em 08/07/23>

POHLMAN, Ângela. **GRAVURA NÃO-TÓXICA: UMA EXPERIÊNCIA NO ATELIÊ DE GRAVURA EM METAL DA UNIVERSIDADE (UFPe1)**. 18º Encontro da ANPAP. Transversalidades nas Artes Visuais. UFPe1. 2009.

RESING, Eduardo Sarubbi; BARBOSA, Luiz Roberto Lima; GABRIN, Iná Eloísa; ROCHEFORT, Carolina Corrêa; CALHEIROS, Marcelo; LETTNIN, Alexandre; POHLMANN, Ângela Raffin. **Alternativas Não-Tóxicas para a Gravura Contemporânea**.

SABOUR, Wael A. **The Non-Toxic Contemporary Approach to Teaching Printmaking Art**. Arts and Design Studies. Faculty of Architecture & Design, Middle East University PO box 383, Amman 11831, Jordan and Faculty of Fine Arts, El Minia University , El Minia 61519 , Egypt. Vol. 58. 2017. Acessível em <https://core.ac.uk/download/pdf/234686254.pdf> . <Acessado em 10/06/2023>

SENEFELDER, Alois. **THE INVENTION OF THE LITHOGRAPHY**. New York: The Fuchs & Lang Manufacturing Company. 1911.

**LINKS DE REFERÊNCIAS**

TETRAPAK. *Packaging Material*. [Online] Disponível na Internet via WWW. URL: <https://www.tetrapak.com/solutions/packaging/packaging-material/materials>)  
<Acessado em 10/06/2023> (Imagem 1)

FIORE, Julia. *Reevaluating Francesca Woodman, Whose Early Death Haunts Her Groundbreaking Images*. 2018.  
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-reevaluating-francesca-woodman-early-death-haunts-groundbreaking-images> <Acessado em 08/07/23>  
(Imagem )