



Instituto de Artes - IdA

Departamento de Artes Visuais - VIS

Bacharelado em Artes Visuais

THAGIA DA SILVA MARTINS

AMÁLGAMAS PUTREFATAS
UM LIVRO DE GRAVURAS E DESENHOS

Brasília

2023

THAGIA DA SILVA MARTINS

AMÁLGAMAS PUTREFATAS
UM LIVRO DE GRAVURAS E DESENHOS

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

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Lustosa Belga

Brasília

2023

Universidade de Brasília - Unb
Instituto de Artes - IdA
Departamento de Artes Visuais - VIS
Bacharelado em Artes Visuais

THAGIA DA SILVA MARTINS

AMÁLGAMAS PUTREFATAS
UM LIVRO DE GRAVURAS E DESENHOS

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Lustosa Belga (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Cíntia Maria Falkenbach Rosa

Prof^a. Dr^a. Teresa Cristina Jardim de Santa Cruz Oliveira

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, pelo apoio em meu percurso acadêmico e minha vida.

Ao meu orientador, pelo suporte à minha pesquisa e pelos conhecimentos compartilhados.

Aos docentes do departamento de artes e outros, pela colaboração com minha formação.

RESUMO

Nesse trabalho procuro fazer um recorte sobre a estética do grotesco abordando de forma breve sua origem e características focando nos aspectos referentes ao hibridismo, ao monstruoso e ao feio. Procuro ainda, estabelecer conexões visuais dentro dessa estética, ao mesmo tempo, em que busco refletir sobre questões existenciais e sobre algumas questões da relação humana com as tecnologias. Com base nisso, no trabalho prático intitulado ‘Amálgamas Putrefatas: um livro de gravuras e desenhos’ exploro por meio da imaginação, forma e composição de imagens combinadas a partir de elementos grotescos buscando estabelecer um diálogo entre gravuras e desenhos intercalados e conectados. O conjunto visual do trabalho configura um organismo em estado de metamorfose, na indefinição entre existir e decair. Por fim, busco apresentar os desdobramentos do processo de produção desse trabalho referentes ao campo do desenho e da gravura, além de incluir algumas considerações sobre livro de artista.

Palavras-chave: Grotesco; Desenho; Gravura. Livro de artista.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Personagem do filme 'A Mosca'. 1986.....	14
Figura 2. Alfred Kubin. Man. Ca. 1902.....	15
Figura 3. Alfred Kubin. Hour of Death. Ca. 1900.....	17
Figura 4. Alfred Kubin. Disease. Ca. 1900.	18
Figura 5. Laurie Lipton. Default Setting. 2016	19
Figura 6. Laurie Lipton. The Decline of Memory. 2020.....	20
Figura 7. Laurie Lipton . Ossified. 2019	21
Figura 8. Estudo de formas orgânicas I. Grafite sobre papel. 2022	22
Figura 9. Estudo de formas orgânicas II. Grafite sobre papel. 2022	23
Figura 10. Estudo de cabeça I. Grafite sobre papel. 2022	24
Figura 11. Estudo de cabeça II. Grafite sobre papel. 2022.....	24
Figura 12. Composição orgânica. Grafite sobre papel. 2023	25
Figura 13. Estudo de forma. Grafite sobre papel. 2021.....	26
Figura 14. Graduações de grafite. 2023.....	28
Figura 15. Processo de desenho I. Grafite sobre papel. 2023	29
Figura 16. Processo de desenho II. Grafite sobre papel. 2023	30
Figura 17. Processo de desenho III. Grafite sobre papel. 2023	30
Figura 18. Preparo de matriz. 2023	32
Figura 19. Processo de água-forte. Desenho sobre matriz envernizada. 2023	33
Figura 20. Prova de estado em água-forte. 2023	33
Figura 21. Proteção com verniz. 2023	34
Figura 22. Matriz e prova de estado em água-forte e água-tinta. 2023	35
Figura 23. Provas de estado em água-tinta. 2023	36
Figura 24. Textura-ruído em água-tinta. 2023.....	37
Figura 25. Rivane Neuenschwander. Trópicos: Malditos, Gozosos e Devotos. 2020	38
Figura 26. Edith Derdyk. Fiação. Edições A. 2004.....	39
Figura 27. Relicário, vista frontal e lateral. Livro em mídia mista. 23 x 17,5 x 8 cm. 2019....	40
Figura 28. Relicário, vista interna. Livro com mídia mista. 23 x 17,5 x 8 cm. 2019.....	40
Figura 29. Vidas frágeis (ângulo I). Livro com gravuras sobre papel. 2019.....	41
Figura 30. Vidas frágeis (ângulo II). Livro com gravuras sobre papel. 2019	42
Figura 31. Processo do livro. Água-forte e água-tinta sobre papel. 2023	43
Figura 32. Livro fechado. 2023	44
Figura 33. Composição 1. 2023.....	44
Figura 34. Composição 2. 2023.....	45
Figura 35. Composição 3. 2023.....	45
Figura 36. Composição 4. 2023.....	46
Figura 37. Detalhe 1. 2023	46
Figura 38. Detalhe 2.2023	47
Figura 39. Detalhe 3. 2023	47
Figura 40. Detalhe 4. 2023	48

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1. GROTESCO COMO EXPRESSÃO	8
1.1.Origem do termo e características.....	9
1.2.Referências no grotesco	12
CAPÍTULO 2. AMÁLGAMAS PUTREFATAS: PROCESSO	21
2.1 Experimentos orgânicos e criaturas	22
2.2 Sussurro cinzento: Desenho.....	26
2.3 Ruído perpétuo: Gravura.....	30
2.4 Livro de artista	37
CONCLUSÃO	49
REFERÊNCIAS.....	50

INTRODUÇÃO

Esse trabalho possui implicação prática e teórica. Dessa forma, busquei na estética do grotesco o elo que conecta ambas as partes. As imagens que procurei apresentar tanto no referencial visual quanto na parte prática, são compostas por elementos do grotesco, mais especificamente, sobre o monstruoso, o feio e o hibridismo. O monstruoso, além de estar atrelado com a forma aberrante, pode ser uma metáfora de algo que perturba ou avisa. O feio, pode estar relacionado com decomposição e cadáver, aquilo que aparenta ser repulsivo e repugnante. O hibridismo é focado em elementos orgânicos e tecnológicos buscando uma breve reflexão sobre o contexto contemporâneo da relação humana com as tecnologias, principalmente com os *smartphones*. Ambas características do grotesco possuem implicações existenciais, sendo esse ponto, um pilar importante desse trabalho.

O trabalho prático ‘Amálgamas Putrefatas: um livro de gravuras e desenhos’, consiste no diálogo entre essas duas linguagens intercaladas e conectadas dentro do formato do livro de artista, em que procurei explorar os elementos citados anteriormente a fim de refletir sobre os motivos de decadência, efemeridade, desolação e alienação. Esse trabalho se baseou na metodologia de pesquisa em arte focando nos processos, técnicas, formas e reflexões acerca do trabalho plástico. O trabalho está dividido em dois capítulos.

Introduzo o primeiro capítulo tratando sobre o grotesco, uma vez que ele configura a estrutura do meu trabalho. Dessa forma, procuro fazer um recorte dessa estética referente ao hibridismo, ao monstruoso e ao feio. Utilizo como referencial principal as obras ‘O Império do Grotesco’ de Muniz Sodré e Raquel Paiva e ‘Lo grotesco em el arte y la cultura occidentales: La imagen en juego’ de Frances S. Connelly. Esse capítulo está dividido em duas partes. Na primeira, faço uma breve apresentação sobre o termo grotesco, sua origem e características. Na segunda, procuro estabelecer conexões visuais dentro dessa estética a partir de referências nas artes visuais e no cinema. Conforme apresento as referências, busco refletir sobre questões existenciais e algumas sobre a relação humana com as tecnologias.

No segundo capítulo procuro mostrar os desdobramentos do processo da produção do trabalho prático do livro. Sendo assim, o capítulo é dividido em quatro partes. Na primeira, apresento os experimentos e estudos iniciais que antecederam a criação das imagens presentes

na parte final do trabalho. Em seguida, na segunda parte, comento de modo breve sobre minha relação com o desenho e abordo algumas questões técnicas, tanto do material grafite quanto do processo de construção dos meus desenhos. Na terceira parte, abordo o campo da gravura fazendo algumas considerações sobre minha relação com essa linguagem e mostrando e comentando algumas etapas do processo. Na quarta e última parte, trato sobre o livro de artista a partir de algumas considerações e referências, além de incluir os registros do trabalho prático.

CAPÍTULO 1. GROTESCO COMO EXPRESSÃO

Nesse primeiro capítulo trato sobre a estética do grotesco. Como uma categoria de amplas possibilidades, importa aqui uma breve apresentação sobre o termo que não busca limitar seu significado, mas fazer considerações que interessam ao trabalho. O capítulo é dividido em duas partes. Na primeira, apresento brevemente a origem e características do grotesco. Na segunda, mostro as referências visuais e audiovisual que expressam tais características, com destaque para o hibridismo orgânico-tecnológico e o monstruoso. Ao mesmo tempo que apresento as referências, busco refletir acerca da relação humana com tecnologias e de questões existenciais. Para guiar esse capítulo, serão utilizadas como referencial, principalmente, as obras ‘O Império do Grotesco’ de Muniz Sodré e Raquel Paiva e ‘Lo grotesco em el arte y la cultura occidentales: La imagen em juego’ de Frances S. Connelly.

Antes de iniciar a primeira parte, farei uma breve consideração sobre minha relação com o grotesco. Em minhas produções anteriores ao ingresso no curso, já haviam indícios do uso de características que sugeriam essa estética, como o monstruoso e o deformado. Posso dizer que meu atual interesse pelo grotesco foi alimentado desde minha infância pelo cinema, com filmes de terror e suspense que se intercalavam entre outras categorias de comédia, animação, fantasia e ficção científica. Filmes como ‘*The Evil Dead*’ de 1981, a série ‘*Tales from the Crypt*’ de 1989, ou a saga de filmes sobre zumbis de George A. Romero são alguns exemplos que influenciaram a construção da minha imaginação. Em cada um desses exemplos, destaco o grotesco na aparência cadavérica de alguns personagens e na situação que eles aparecem, onde os limites entre o que é vivo e morto são diluídos.

Esse interesse mórbido também foi influenciado pela literatura com autores como Mary Shelley e Edgar Allan Poe. Dentre os motivos que podem ter despertado esse interesse posso citar a dicotomia entre atração e repulsão no campo da ficção e fantasia, e, em âmbito existencial, o fato de que categorias relacionadas ao sombrio e ao grotesco tendem a expor a fragilidade da vida humana e a capacidade humana de concretizar atrocidades. Destaco ainda, o caráter intimista da atmosfera sombria que desperta em mim uma sensação de acolhimento diante da hostilidade do mundo. Por fim, o fato de ser uma pessoa que aprecia *solitude*, pode incentivar de alguma maneira esse interesse.

Ao ingressar no curso de artes, pude conhecer obras de artistas que fazem parte dos estudos do grotesco como Francisco Goya, Hieronymus Bosch, Odilon Redon, Alfred Kubin

dentre outros que se tornaram inspirações em alguma medida tanto pelas representações e uso de elementos grotescos quanto pelos temas abordados. Com isso, aprofundi os estudos a partir de indicações do meu orientador e compreendi a dimensão do grotesco enquanto categoria estética com diferentes abordagens ao longo da história da arte e da literatura ocidental. Concluindo essas considerações, apresento a seguir os dois tópicos desse capítulo.

1.1.Origem do termo e características

Conforme apresentado anteriormente, nesse tópico irei tratar sobre os aspectos do grotesco. Esse termo, de acordo com Connelly (2015, p.23), deriva do termo italiano *grottesche* que remete a gruta e pode ser associado ao que é escuro, cavernoso e misterioso. Quando pensamos no lugar físico e possível de uma gruta, associamos ao ambiente de animais e insetos que revelados sob a luz, podem ser assustadores e fascinantes simultaneamente. O mistério gerado por essa dicotomia, tende a incitar a curiosidade em relação ao desconhecido que no campo criativo, se expande nos domínios da imaginação. Para Connelly (2015, p.37), essa resposta ambígua é uma característica essencial do grotesco que é estimulada quando realidades estabelecidas são colocadas em conflito gerando uma situação limiar.

Conforme afirma Connelly (2015, p.26), a descoberta do termo, cujo significado tem relação literal com a maneira como foi descoberto, aconteceu a partir de escavações em 1480 nas ruínas soterradas de *Domus Aurea* em Roma. Nesse lugar foram encontrados ornamentos com motivos florais, míticos e arquitetônicos. A peculiaridade das formas encontradas passou a ser influência na arte do Renascimento. Dessa forma, durante o século XVI, Connelly (2015, p.86) afirma que o grotesco se difundiu em sentido teórico e prático. Nesse mesmo período, as artes gráficas foram as principais maneiras de disseminação dos motivos grotescos, mas não se restringiram a elas, já que também dominaram o campo da “pintura, escultura, arquitetura e projeto de jardins.” (CONNELLY, 2015, p.86, tradução livre). Artistas como Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel utilizaram o grotesco em suas obras e se tornaram grandes referências nessa estética.

Com o tempo, após as descobertas em *Domus Aurea*, Connelly (2015, p.29) comenta que o significado da palavra grotesco foi mudando e se distanciando da ideia de ornamentação e começou a se inclinar para outras conotações como o caricatural e o carnavalesco. Essa transformação de sentido tem a ver com o que o autor afirma sobre o fato de que o grotesco não

deve “fixar-se em um tempo e significado específicos.” (CONNELLY, 2015, p.29, tradução livre). Connelly (2015, p.30) acrescenta, que isso se deve ao grotesco ser entendido como um fenômeno cultural que varia em cada cultura e época e que, portanto, não pode ser restringido a um determinado tema ou estilo uma vez que diversas obras ao longo da história da arte incorporaram o grotesco. Exemplos disso são as obras de Giuseppe Arcimboldo, no século XVI, com suas composições de retratos com elementos da fauna e flora ou as obras de Otto Dix, sobre as tragédias e horrores da Primeira Guerra por meio de imagens de mutilações e cadáveres. Dessa forma, “a história do grotesco abre caminho atravessando as estruturas tradicionais da narração da história da arte: periodicidade, influência estilística e iconologia.” (CONNELLY, 2015, p.44, tradução livre).

Destaco algumas características que, segundo Connelly (2015), contribuem para identificar uma obra como grotesca. São, por exemplo, os aspectos formais e estéticos que podem estar relacionados ao desfigurado, ao aumento excessivo de uma figura ou a uma combinação de elementos diferentes, que são rapidamente associados com o monstruoso, o metamórfico ou o demoníaco. Há também algumas imagens em que o grotesco se revela de modo mais sutil e que despertam uma reação ambígua conforme citado no primeiro parágrafo desse tópico. Sobre o aspecto sutil, o autor apresenta como exemplo o ‘Cálice’ do artista Adam Van Vianen em que a cauda de um dragão se transforma no corpo de uma mulher de modo fluido, orgânico e quase imperceptível. Desse modo, reforço que o grotesco possui caráter “híbrido, ambivalente e cambiante.” (CONNELLY, 2015, p.61, tradução livre). Esses aspectos, o autor acrescenta, tem relação com o mundo em que vivemos em constante transformação.

Conforme citado anteriormente, o grotesco começou a ser difundido a partir do século XVI. Entretanto, de acordo com Sodré e Paiva (2002), ainda que autores como Montaigne e Justus Möser, já tivessem feito referência ao termo, foi com Victor Hugo, no ‘Prefácio de Cromwell’ de 1827, que o grotesco foi teorizado e consagrado no “campo crítico da estética.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 41-42). De acordo com os autores, Hugo queria romper com a tradição clássica e promover uma nova estética que rebaixasse essa tradição perante “o extravagante, o feio, o incongruente” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.42). Os autores citam ainda que Hugo criticava “idealizações artísticas, mas de modo a chocar, a provocar um certo mal-estar, para que não restem dúvidas sobre uma mutação estética em andamento, pela qual a arte moderna deveria promover o enterro das formas simbólicas do passado.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.42-43).

Diante disso, reforçando as características tratadas sobre o grotesco anteriormente com o autor Connelly, destaco o comentário de Hugo sobre o assunto. Segundo Hugo, “no pensamento dos Modernos, [...] o grotesco tem um papel imenso. [...] de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo.” (HUGO, 2007, p.30). Sendo assim, com essa afirmação, Hugo assinala a importância do grotesco no pensamento dos modernos e como uma estética transformadora e inovadora em sentido formal e criativo. Com essa passagem reitero a crítica de Hugo diante das idealizações na arte. O autor afirma que “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto a uniforme simplicidade do gênio antigo.” (HUGO, 2007, p.28).

Sobre o sublime, destaco o que Connelly comenta a partir do pensamento de Edmund Burke, que considera “a sensação de ameaça inerente ao sublime, com suas representações de ambientes hostis ou forças naturais poderosas, e o conseqüente prazer derivado de nossa consciência de que essa ameaça é apenas virtual.” (CONNELLY, 2015, p.303, tradução livre). Essa sensação é uma das fontes do sublime, já que ele não se restringe apenas ao que é ameaçador, mas significa aquilo que é transcendente e desperta as emoções, conforme acrescenta Connelly (2015). Para reforçar esse pensamento, complemento com o próprio Edmund Burke, quando ele trata o sublime como,

“tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.” (BURKE, 1993, p.48).

Outro elemento do grotesco que é importante para o trabalho tem a ver como o feio. Nesse sentido, abordo o comentário de Connelly, quando ele afirma que a “linha monstruosa do grotesco existe em uma relação dinâmica com o feio.” (CONNELLY, 2015, p.236, tradução livre). Aliado a esse assunto, acrescento as diversas definições sobre o feio que Humberto Eco apresenta em sua obra ‘História da Feiura’, demonstrando que o feio não é simplesmente o oposto do belo, mas é algo múltiplo. De acordo com o autor, o feio se manifesta de diversas maneiras, podendo ser:

“o feio da natureza, o feio espiritual, o feio na arte [...], a ausência de forma, a assimetria, a desarmonia, o desfiguramento e a deformação (o mesquinho, o débil, o vil, o banal, o casual e o arbitrário, o tosco), as várias formas de repugnante (o desajeitado, o morto e o vazio, o horrendo, o insosso, o nauseabundo, o criminoso, o espectral, o demoníaco, o feiticeiresco, o satânico).” (ECO, 2007, p.16).

Todas essas definições de feio permitem diferentes abordagens artísticas sobre o assunto, conforme o autor apresenta em sua obra sobre a feiura ao longo da história. Diante disso, importa aqui evidenciar o valor que o feio detém em si mesmo e sua força de expressão. Sobre isso, incluo ainda outro autor que também reconhece a importância do feio. Sendo assim, Hugo, em seu Prefácio de Cromwell, estabelece um paralelo entre o belo e o feio. Para o autor,

“o belo, [...] não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, [...] é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos.” (HUGO, 2007, p.36).

Portanto, ambos autores citados entendem o feio como algo abrangente, múltiplo e diverso. Algo que permite possibilidades de expressão em comparação com o belo, que é apenas harmonia e simetria, não permitindo que se capture nada além. O belo é algo limitado e restrito onde não é possível expandir para além de suas fronteiras, diferentemente do feio. Hugo ainda complementa seu pensamento afirmando que “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.” (HUGO, 2007, p.26).

Por fim, abordo outro elemento importante para esse trabalho que consiste no monstruoso. Monstro pode ser entendido, segundo Juli Jeha (2007), como algo que surge como um aviso, como metáfora do mal ou do desconhecido. Sobre isso destaco o que Jeha comenta em sua obra 'Monstros e monstruosidades na literatura'. Segundo o autor;

“Monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca.” (JEHA, 2007, p.7).

1.2. Referências no grotesco

Nessa parte do trabalho procuro estabelecer uma relação entre referências nas artes visuais com os artistas Laurie Lipton (1953 - atual) e Alfred Kubin (1877 – 1959), e no cinema, com o diretor David Cronenberg sobre o hibridismo orgânico-tecnológico, o monstruoso e o feio dentro da estética do grotesco, buscando refletir questões existenciais e da relação humana com as tecnologias. Por esse motivo, procurei focar em obras que trazem na estética os elementos visuais relacionados com as categorias do grotesco citadas. Sobre a relação dos

humanos com as tecnologias, considereii abordar como referencial principal, a obra de Byung-Chul Han intitulada ‘Não coisas: Reviravoltas no mundo da vida’, uma vez que o autor questiona diversos pontos dessa relação na contemporaneidade. Para começar essa reflexão, considereii inicialmente o que Connelly afirma sobre o grotesco:

“representa um estado de fluxo, rompendo o que sabemos e misturando com o desconhecido. Como tal, um dos atributos consistentes do grotesco é o do fluido. Seja aberrante, metamórfico ou combinatório, o grotesco está em estado de transição, a meio caminho. Ao apagar as categorias, o grotesco nos empurra para um estado liminar de múltiplas possibilidades” (CONNELLY, 2015, p.32-33, tradução livre).

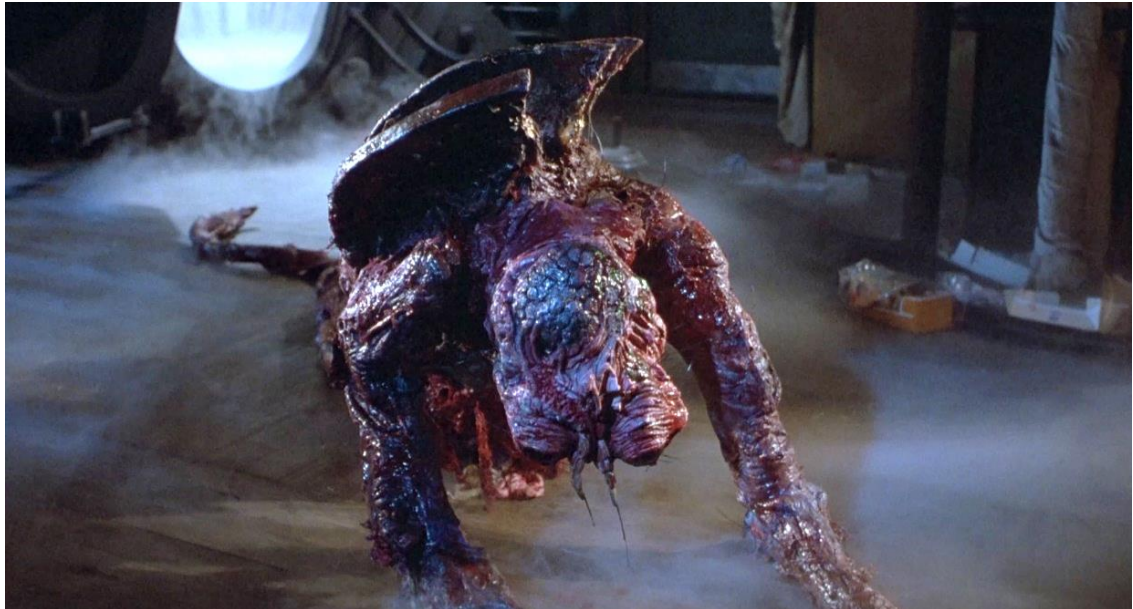
Seguindo o pensamento de Connelly, nos deparamos com o que Sodr e e Paiva (2002) apresentam sobre o hibridismo orgânico-tecnológico no campo da imagina o, tendo como base exemplos no cinema, mais especificamente, os filmes de David Cronenberg. Segundo os autores, os filmes do cineasta geralmente abordam a temática da “fusão entre homens, máquinas e animais, o que enseja a cria o de seres híbridos (monstruosidades orgânicas e tecnológicas), a meio caminho entre a fantasia científica, o terror e o grotesco.” (SODR E; PAIVA, 2002, p. 95). Acrescentam ainda, que nos filmes de Cronenberg existe a constante do grotesco sobre “a corporalidade tematizada em aberra es orgânicas e simbioses do mecânico com o humano.” (SODR E; PAIVA, 2002, p.96).

A obra cinematográfica utilizada como exemplo   ‘A mosca’ de 1986, que trata sobre a questão da metamorfose do personagem Seth Brundle, motivada a partir da fusão não intencional com o inseto. A interferência da mosca no projeto do cientista Seth, danifica o curso previamente programado da máquina, que apesar de obter sucesso no teletransporte com a fun o de degenera o e regenera o, decaiu quando houve a fusão inesperada com a mosca. Conforme a trama segue seu curso, o declínio do corpo humano aumenta e a estrutura física do corpo começa a ganhar outra dimensão, não mais humana.

Nesse momento, o personagem está numa situa o de indefini o entre humano e inseto. As unhas, dentes e cabelos de Seth começam a cair, seu corpo começa a necrosar e expelir secre es purulentas. E a partir desse estágio, não há mais retorno. Esses eventos reforçam o que foi citado anteriormente sobre o grotesco de Cronenberg superar a dimensão “físico-química da vida em fun o da mescla entre o natural e o artificial-tecnológico.” (SODR E; PAIVA, 2002, p.96). A nova configura o do corpo de Seth com a mosca pode ser entendida como algo monstruoso, uma vez que, segundo Connelly, “se constroem corpos monstruosos mediante a deforma o e a combina o.” (CONNELLY, 2015, p.234). Na imagem abaixo

(Figura 1), fragmento de uma cena do filme, é possível identificar o corpo mutante do personagem que teve ainda a fusão com partes de metais.

Figura 1. Personagem do filme 'A Mosca'. 1986.



Fonte: <https://monsterlegacy.net/2016/08/15/brundlefly/>

A situação em que o personagem se encontra nesse filme acaba evidenciando a transitoriedade da vida e a fragilidade do ser humano, que mesmo dominando a tecnologia, ou sendo dominado por ela, continua sendo mortal. Outra consideração sobre esse filme, e que é pertinente para esse trabalho, tem relação com a interferência da mosca, que pode ser entendida como uma metáfora sobre o ruído da informação que invade e danifica o sistema. Trazendo essa reflexão para a atualidade, em conformidade com o pensamento de Han (2022), as imagens ou informações que temos contato diariamente, acessadas principalmente por janelas digitais, atuam como ruídos na medida em que interferem nas relações e na vida em certa medida.

Outra referência que dialoga com esse trabalho é o artista Alfred Kubin que constrói imagens figurativas com abordagens sombrias e grotescas. A importância desse artista para esse trabalho acontece, principalmente, pela maneira como ele consegue conectar o mundo que conhecemos com o desconhecido. Essa relação é um pilar desse trabalho, já que trata o desconhecido em âmbito existencial, além de relacionar com o desconhecido dentro das telas digitais.

Klaus Albrecht Schröder (KUBIN, 1977, p. 50) comenta sobre a obra ‘*Man*’ (Figura 2) de Kubin, em que o artista combinou elementos de domínios diferentes, o corpo humano e as rodas criando uma espécie de mecanização, como metáfora da existência humana que surge do desconhecido e segue para o desconhecido. E que, além disso, passa tão rapidamente como uma máquina sobre trilhos nebulosos. A composição dessa obra transmite a sensação de desolação, bem como grande parte das obras de Kubin. O próprio artista se referiu a essa imagem com a frase “aconteça o que acontecer, todos correm pelo caminho prescrito como uma máquina.” (KUBIN, 1977, p.50, tradução livre).

Figura 2. Alfred Kubin. *Man*. Ca. 1902.



Fonte: KUBIN, Alfred. (1977, p.51)

Refletindo sobre isso, considerando o contexto contemporâneo, em que além da inevitabilidade da finitude humana, essa imagem também poderia ser associada com a transitoriedade das imagens ou informações disseminadas incessantemente. Tendo o *smartphone* como o principal aparelho que não apenas “torna muitas coisas supérfluas, mas descoisifica o mundo ao reduzi-lo a informações.” (HAN, 2022, p. 47). Além disso, os aparelhos celulares atuam como mecanismos que realizam o desejo de encarnação na

imagem como uma “tentativa de ultrapassar na imagem as fronteiras de tempo espaço, às quais o corpo vivo está sujeito.” (BELTING, 2014, p.114).

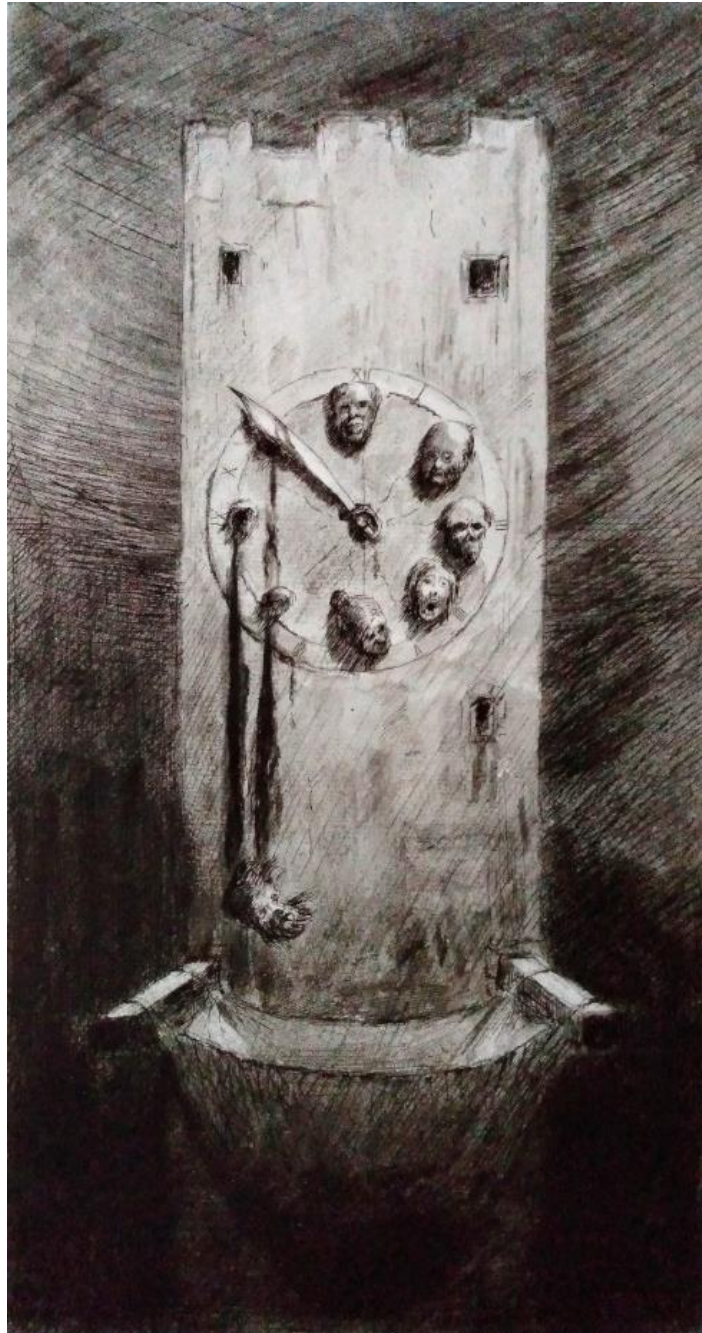
Considerando esses apontamentos, é pertinente destacar o comentário de Schröder, sobre o receio que Kubin afirmava sentir em relação a crescente dependência tecnológica pela sociedade e também sobre historiadores que “sentem nele as vibrações de um mundo desmoronando, os pressentimentos do abismo”. (KUBIN, 1997, p.42, tradução livre). Como se Kubin, além de ter sido considerado por aqueles historiadores como um “profeta” da I Guerra, pudesse ser associado, no contexto atual, como um “profeta” sobre a dependência tecnológica por parte dos usuários.

O trabalho visual de Kubin é relacionado com sua obra literária ‘*The Other Side*’ de Kubin, considerada um marco na literatura da decadência. Sobre ela, Andreas Geyer comenta que é “igualmente um reino de sonho e de morte” e que a obra oscila entre as duas dicotomias ‘sonho e realidade’ e ‘vida e morte’ configurando o reino da decadência.” (KUBIN, 1977, p.77). Evocando novamente o contexto atual das tecnologias, esse reino de dicotomias poderia ser associado ao que o uso de *smartphones* proporciona, já que os mesmos tornam as coisas do mundo em informações que podem ser acessadas a qualquer momento como um campo de infinitas possibilidades, como em um sonho já que os mesmos, tiram “a realidade do mundo” (HAN, 2022, p.49).

Na próxima obra de Kubin que abordo, intitulada *Hour of Death* (Figura 3), o artista representou um relógio em dimensão monstruosa e sombria, com cabeças humanas acopladas de modo grotesco na estrutura, marcando as horas e representando a própria morte. Essa obra de caráter existencial representa o destino humano. Nas obras de Kubin, além do aspecto formal macabro e estranho das imagens, as tonalidades escuras colaboram para criar uma atmosfera densa e desoladora.

Olaf Peters apresentou um comentário de Paul Klee sobre Kubin afirmando que Kubin “ficou preso no meio do caminho, ansiando pelo cristalino, mas nunca se livrou da lama viscosa do mundo físico. Sua arte vê este mundo como um veneno, um colapso.” (KUBIN, 1977, p. 113, tradução livre). É notável a amargura de Kubin perante o mundo e sua capacidade de expressar esse sentimento em suas obras. Essa afirmação sobre Kubin, parece repercutir no contexto atual, em que o mundo tem se tornado cada vez mais instável, cruel e caótico, principalmente com a aceleração do tempo e da vida.

Figura 3. Alfred Kubin. *Hour of Death*. Ca. 1900

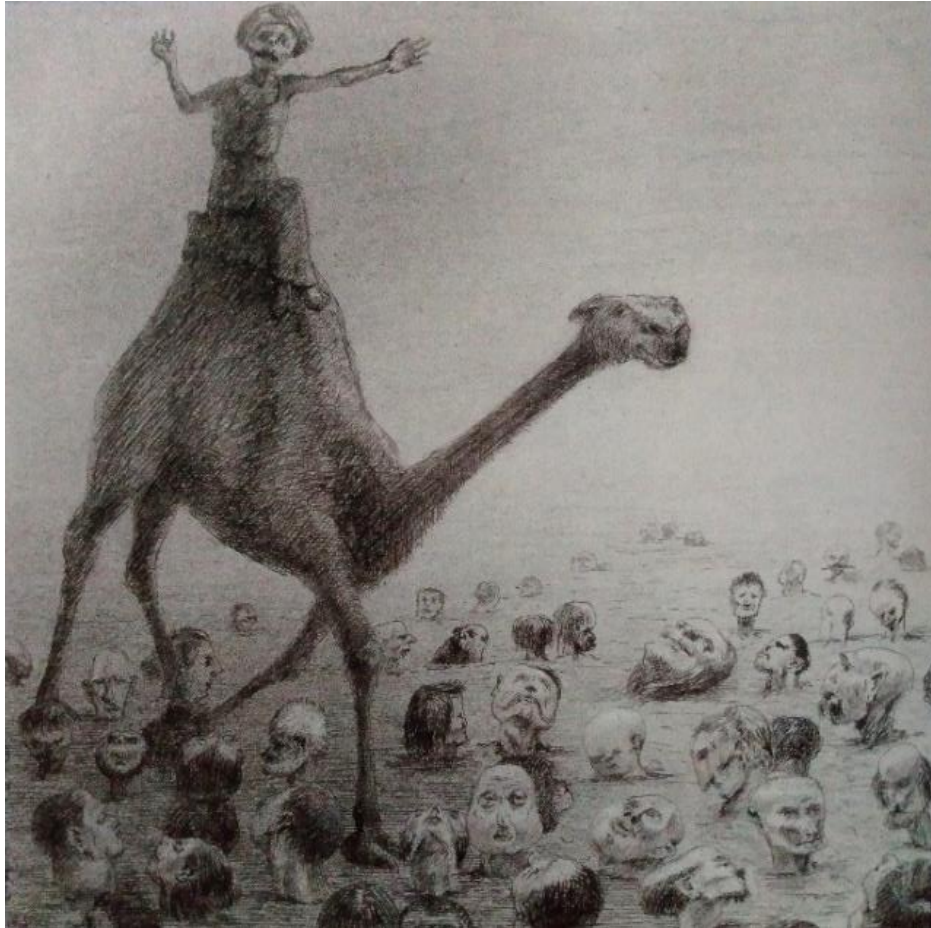


Fonte: Alfred Kubin. 1977, p. 129.

A obra *Disease* (Figura 4) de Kubin é mais uma evidência de seu pessimismo perante o mundo. Nessa obra o artista representa cabeças saindo do chão como se estivessem brotando das profundezas, enquanto outro personagem viaja em cima de um camelo sobre o chão de cabeças. Observando o título da obra e associando com a imagem, é possível entender que o artista se refere aos humanos, como uma doença que se propaga por todo o mundo. A situação das cabeças ao fundo que desaparecem na neblina enfatiza essa propagação infinita que o artista pode ter buscado expressar nessa obra, considerando as características que já foram citadas

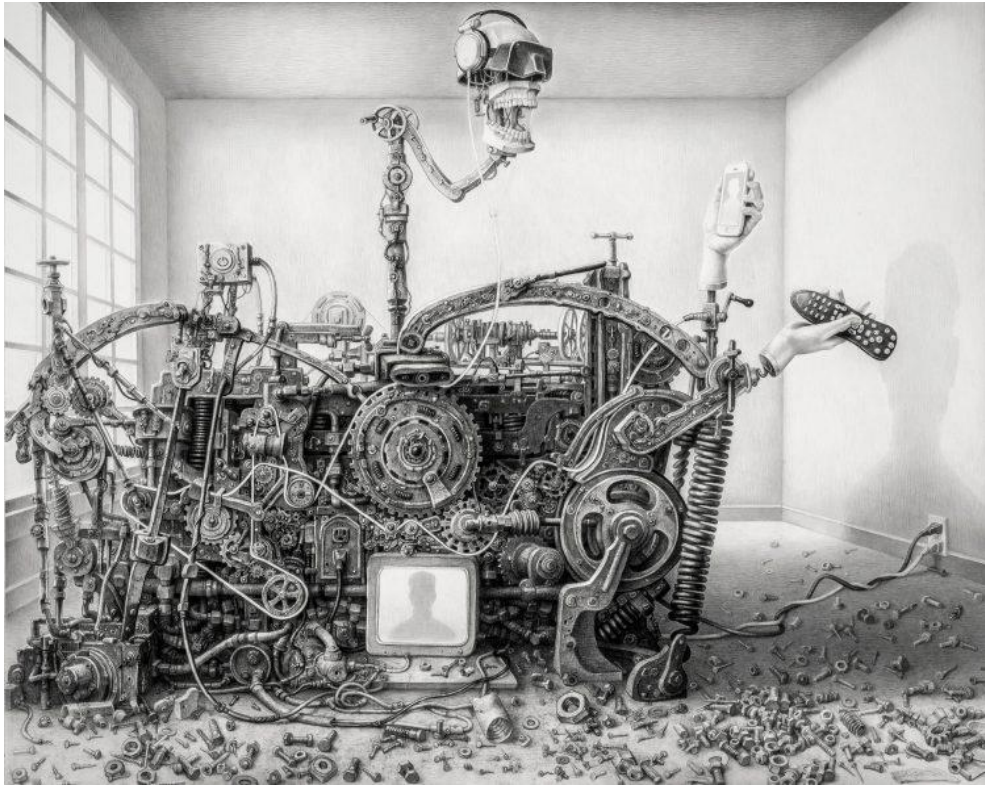
sobre o mesmo. Essa obra de Kubin, bem como a anterior, dialoga com aquela característica do grotesco sobre romper limites entre realidades conhecidas.

Figura 4. Alfred Kubin. *Disease*. Ca. 1900.



Fonte: Alfred Kubin. 1977, p. 142

Voltando na questão do hibridismo orgânico-tecnológico apresentada pelos autores Sodré e Paiva, pode-se observar com intensidade que as obras de Laurie Lipton exploram esse elemento. Essa artista, associa os elementos visuais dessa simbiose com questões da contemporaneidade utilizando como meio expressivo, o desenho com grafite em grandes dimensões. Dessa forma, suas obras geralmente de teor satírico sobre a sociedade revelam o lado obscuro humano manifesto das mais variadas formas e o quanto as tecnologias influenciam determinados comportamentos. Os desenhos de Lipton que serão abordadas nesse subcapítulo, fazem parte de sua série intitulada '*Techno Rococo*' e são exemplos de como os usuários digitais se relacionam com os outros, com o mundo e como se fecham em suas próprias bolhas, se tornando cada vez mais mecânicos e submissos diante das tecnologias.

Figura 5. Laurie Lipton. *Default Setting*. 2016

Fonte: <https://www.laurielipton.com/techno-rococo/>

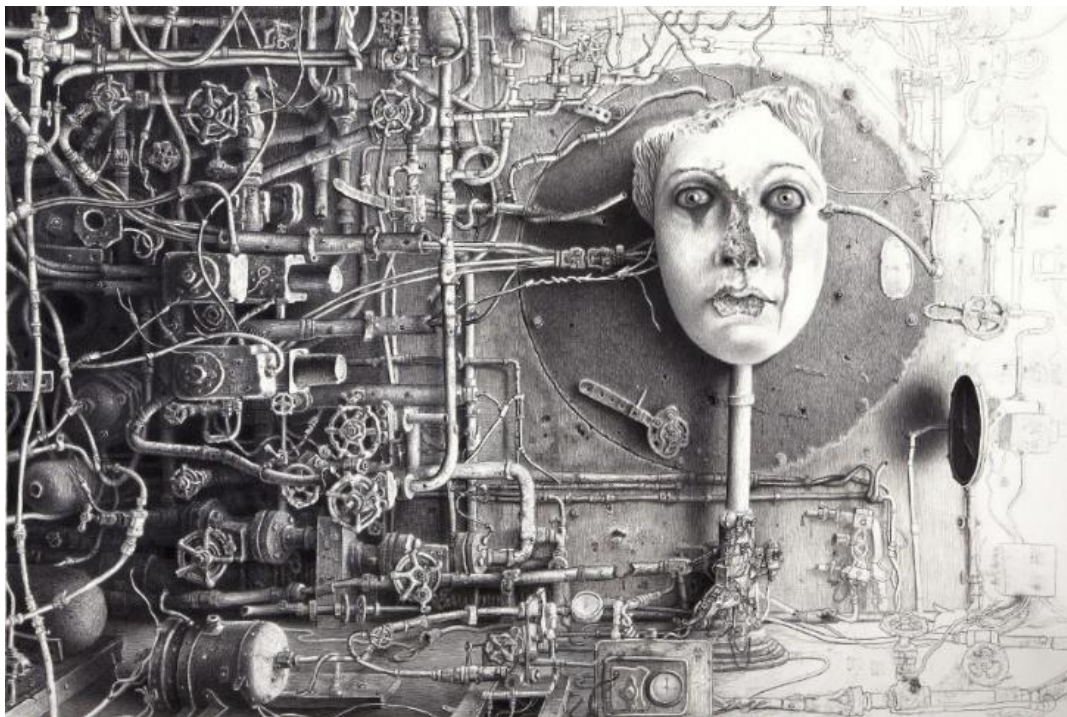
Ao observar a obra *Default Setting* (Figura 5) de Lipton, é inevitável o reconhecimento dos elementos que a artista utiliza como referência à dependência tecnológica contemporânea. Essa máquina aglomerada com engrenagens, fios, telas e partes do corpo humano acoplados em um todo mecânico grotesco e caótico reflete o indivíduo contemporâneo que experimenta o mundo, a vida e as relações, por meios digitais, ao mesmo tempo em que são manipulados por informações e algoritmos. Sobre isso, Han afirma que “no mundo controlado algorítmicamente, as pessoas perdem cada vez mais seu poder de ação, sua autonomia.” (HAN, 2022, p.20). Dessa forma, nos tornamos cada vez mais dependentes e subordinados aos algoritmos.

Segundo esse autor, “o *smartphone* é um símbolo do nosso tempo.” (HAN, 2022, p.48). Para comprovar esse comentário, basta observar ao redor e perceber que estamos cada vez mais focados exclusivamente nas telas e, em muitos momentos, essa situação de interação com o mundo digital é tão intensa que pode se tornar algo patológico. A obra de Lipton expressa a necessidade contemporânea que temos de estar conectados para não perder as notícias ou atualizações nas redes sociais. Segundo Han, “a janela digital dilui a realidade em informações.” (HAN, 2022, p.49). Atualmente tudo vira informação, o cotidiano e qualquer atividade se torna

imagem e informação. Estamos constantemente alimentando a rede de informações com imagens.

As obras de Lipton dialogam com aquilo que Connelly (2015) afirma sobre o grotesco romper limites e surgir da fusão de realidades distintas. A próxima obra de Lipton (Figura 6) que considere abordar, também reflete isso. O rosto decadente em início de desintegração em meio as fiações, cabos e outras partes de metal são elementos de domínios diferentes, desperta aquela resposta contraditória do grotesco. Reflete um corpo que se desvanece enquanto a máquina ganha vida. Lipton coloca em jogo o artificial e o natural na mesma imagem refletindo sobre a influência das tecnologias na mente humana questionando por meio da imagem o quanto a dependência digital pode ser algo danoso para a memória. Segundo Han, o “nosso espaço de memória, também é cada vez mais parecido com um armazém repleto de todo tipo de informação.” (HAN, 2022, p.17).

Figura 6. Laurie Lipton. *The Decline of Memory*. 2020

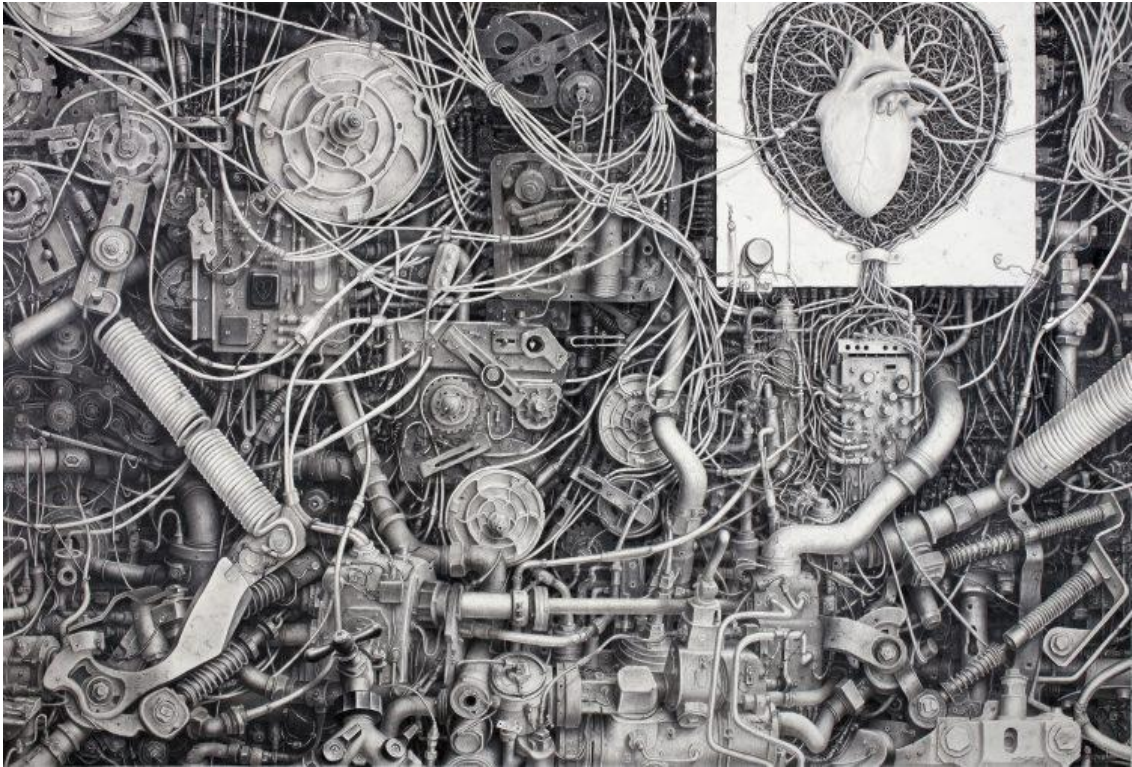


Fonte: <https://www.laurielipton.com/techno-rococo/>

A obra *Ossified* (Figura 7) de Lipton, mais uma vez trata dos emaranhados de fios e cabos, tendo apenas uma pequena parte humana ou orgânica sendo representada. Essa relação evidencia o domínio das tecnologias sobre aquilo que é vivo, ou ainda um estado de metamorfose entre o artificial e o natural. As questões associadas a dependência digital representadas por meio dos emaranhados de fios também podem ser associadas com o fluxo de

vida, como se os fios se tornassem as fontes vitais. Além da relação com o fato de que as tecnologias tornam os usuários cada vez mais indiferentes em relação ao outro, os espelhos digitais aumentam a percepção do eu e apagam o outro. Dessa forma, “com o smartphone, nós nos retiramos em uma bolha que nos blinda do outro.” (HAN, 2022, p. 44).

Figura 7. Laurie Lipton . *Ossified*. 2019



Fonte: <https://www.laurielipton.com/techno-rococo/>

CAPÍTULO 2. AMÁLGAMAS PUTREFATAS: PROCESSO

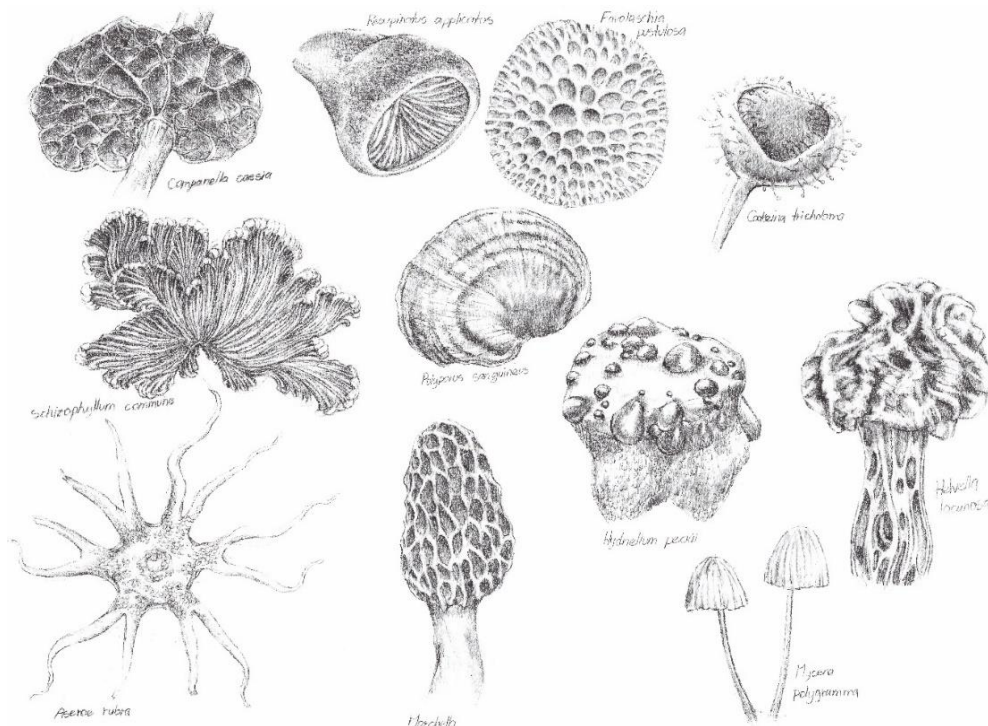
Esse capítulo é dedicado ao processo de produção da parte prática do trabalho. O capítulo é dividido em quatro partes. Na primeira mostro os experimentos orgânicos e de criaturas. Na segunda, comento de modo breve sobre minha relação com o desenho e apresento alguns processos. Na terceira, também comento sobre minha relação com a gravura e mostro os registros de algumas etapas do processo. Por último, na quarta parte, abordo algumas considerações sobre livro de artista, com alguns exemplos e alguns modelos que experimentei em outras disciplinas durante o curso. Na última parte também apresento os registros do livro ‘Amalgamas Putrefatas: um livro de gravuras e desenhos’.

2.1 Experimentos orgânicos e criaturas

Nesse tópico, mostrarei alguns estudos realizados durante as disciplinas de ateliê que antecederam a produção prática final desse trabalho. Neles estão inclusas algumas formas orgânicas a partir de coletas na natureza e de fotografias, dentre as quais, se encontram principalmente fungos. Além delas, também estão presentes desenhos de algumas criaturas híbridas combinadas com os elementos citados e elementos tecnológicos. Por meio da inspiração da vida orgânica, busquei na linguagem do desenho explorar detalhes, texturas e formas. A relevância desses estudos para o trabalho foi a construção de possibilidades visuais, posteriormente usadas como inspiração para as composições da parte prática do livro intitulado ‘Amálgamas Putrefatas’ que foram impulsionadas pela imaginação e pela estética do grotesco.

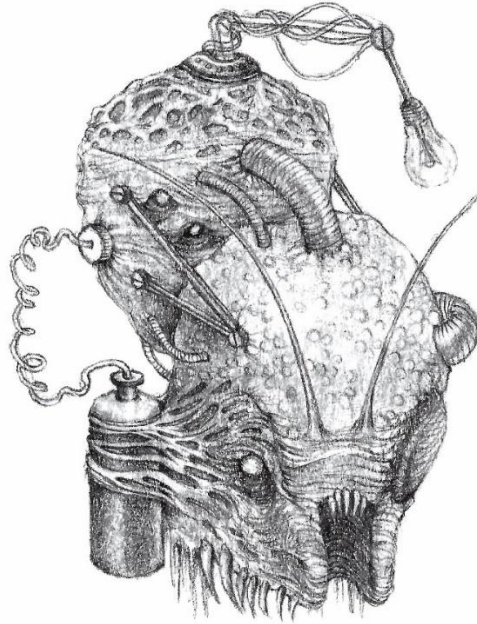
Os elementos citados dialogam com o que foi apresentado no capítulo anterior sobre o grotesco ser inicialmente associado ao que é próprio das grutas, como animais ou insetos incomuns. Desse modo, também existem outros organismos que podem surgir em ambientes de penumbra e de umidade como os fungos, que podem aludir aos processos de metamorfose silenciosa dos estados de decomposição de uma matéria, um estado de intensa transformação na quietude fria da penumbra. A imagem a seguir apresenta alguns exemplos disso.

Figura 8. Estudo de formas orgânicas I. Grafite sobre papel. 2022



Fonte: Arquivo pessoal

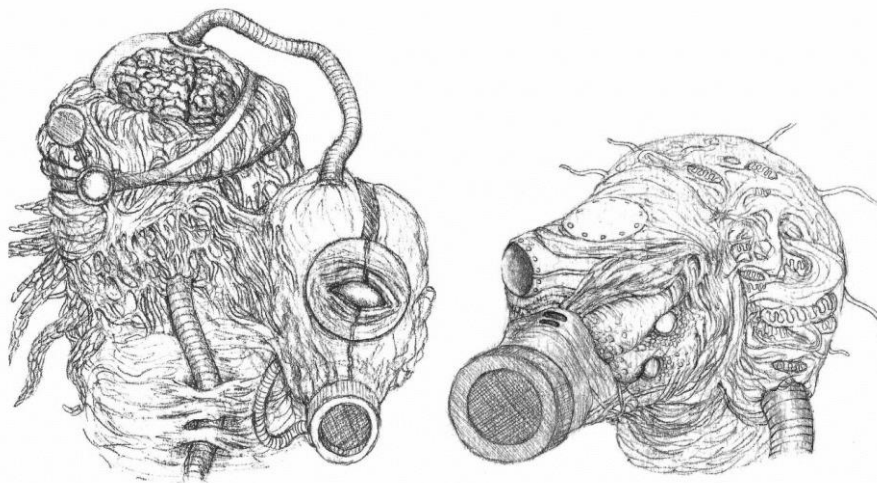
Figura 10. Estudo de cabeça I. Grafite sobre papel. 2022



Fonte: Arquivo pessoal

Algumas formas acabaram sendo predominantes nos desenhos, como as ondulações, rugosidades e sulcos, evocando a ideia de tecido orgânico apodrecido. Meu interesse pelo desenho de criatura ou monstros é estimulado por um sentimento de afeto por criaturas estranhas e imaginadas que apesar de não ser algo que eu pratico com frequência, desperta uma sensação agradável de poder dar forma e conseqüentemente atribuir algum tipo de “vida” a essas criaturas. Por meio do desenho figurativo, consigo explorar e construir essas composições que são orquestradas pela imaginação. Abaixo apresento mais dois exemplos de cabeças.

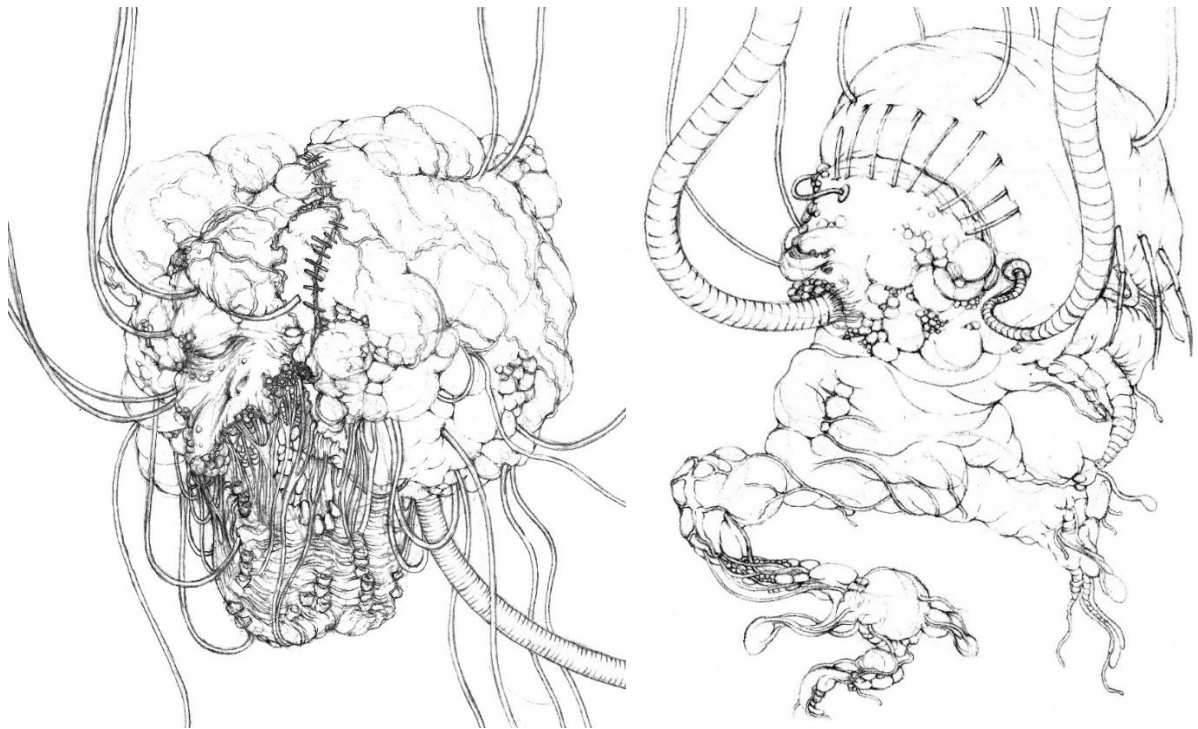
Figura 11. Estudo de cabeça II. Grafite sobre papel. 2022



Fonte: Arquivo pessoal

As duas imagens a seguir (Figura 12) são predominantes em linhas e formas. Em ambas procurava um desenho mais fluido e com movimento do que os anteriores. A primeira imagem, acabou se tornando a referência principal para o rosto da primeira página do livro porque considerei que a fluidez da imagem seria mais compatível com a proposta do livro de conectar as gravuras com os desenhos. Somado a isso, o aspecto da protuberância em toda a cabeça me pareceu estar mais em diálogo com uma parte do assunto do trabalho, sobre a influência e o controle das informações sobre a mente humana e o quanto esse fato pode se tornar um fardo e levar ao esgotamento. Outro ponto que destaco é sobre o fato de que entre os exercícios que realizei para esse trabalho, a parte da cabeça foi a que mais explorei devido a cabeça abrigar órgãos dos sentidos, além de ser algo grotesco quando apresentada sem um corpo.

Figura 12. Composição orgânica. Grafite sobre papel. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

A próxima imagem (Figura 13) que incluí nesse subcapítulo, apesar de ser anterior aos estudos mostrados anteriormente, também tem relação com os assuntos do hibridismo e monstruoso. As formas que explorei nesse desenho também foram utilizadas como inspiração no projeto final. As criaturas desenhadas nesse capítulo, bem como aquelas presentes no livro, dialogam com aquelas categorias do grotesco citadas no capítulo anterior sobre o feio, o hibridismo e o monstruoso.

Figura 13. Estudo de forma. Grafite sobre papel. 2021



Fonte: Arquivo pessoal

2.2 Sussurro cinzento: Desenho

Nesse subcapítulo abordo a minha relação com o desenho e os motivos que me mantêm utilizando essa linguagem como meio expressivo. Em seguida, aponto algumas questões técnicas que utilizo em minhas produções e, por fim, apresento três imagens sobre o processo dos desenhos para o livro ‘Amálgamas Putrefatas: um livro de gravuras e desenhos’.

A relação que tenho com o desenho não é antiga. Foi ao ingressar no curso de artes em 2018 que intensifiquei a prática do desenho. Antes disso, o desenho era uma atividade esporádica e o meu foco estava mais direcionado para modelagem de miniaturas e pinturas. Inclusive o meu portfólio apresentado ao ingressar no curso era mais baseado em pintura do que em desenho. As características que continuaram presentes em meus trabalhos antes do ingresso no curso, durante e ao final, são o figurativo, a atmosfera sombria, o pequeno formato e o apreço por detalhes. A questão cromática foi se transformando até chegar ao monocromático, que procuro explorar na maioria dos trabalhos.

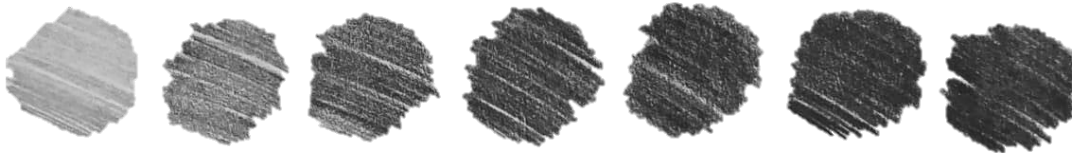
Ao longo do curso, dentre tantas experimentações e materiais propostos nas disciplinas práticas, foi o desenho com lápis e papel que ficou evidente nas minhas produções, seja como esboços de ideias para posterior pintura ou gravura, ou como composições demoradas no próprio desenho. Foram as disciplinas de desenho e de anatomia artística que estimularam a prática do desenho por meio dos exercícios de observação de objetos, de modelo vivo, dentre outros. Essas aulas, aliadas com práticas livres que passei a exercer, foram importantes para o meu desenvolvimento e aprendizado no desenho.

Grande parte dos meus desenhos são feitos com grafite sobre papel. A preferência por esse material foi motivada por ser acessível, permitir a exploração da imaginação de forma mais ampla e a construção obsessiva de detalhes. Além disso, as tonalidades dos cinzas do grafite permitem uma construção de imagem com aspecto de penumbra que tem relação com meu interesse por temas sombrios e melancólicos. Sobre o cinzento, Kathleen Martin comenta como algo indefinido, incerto, como nuvens cinzentas, como a penumbra ou o nevoeiro e que pode transmitir estados de espírito como “tristeza, inércia, melancolia, indiferença ou tédio.” (MARTIN, 2012, p. 662).

Como a linguagem do desenho se tornou importante nos meus trabalhos, considerei abordar algumas características do material presente no lápis, a mina de grafite, além de algumas questões técnicas. O grafite consiste em um material seco, com dureza que varia do macio ao duro, apresentando diferentes graduações. Por meio dele é possível construir linhas, formas, texturas e volumes. Existem diferentes maneiras de uso desse material. Uma delas por meio do seu formato em bastão que proporciona a construção de linhas, tramas de linhas cruzadas e manchas. Outra, utilizando o pó de grafite, esfumando para cobrir áreas no papel ou criar volumes em figuras.

A intensidade de cinzas pode ser alcançada variando as numerações do lápis. Os valores de B (*Black*) são macios e conforme vão aumentando, o grafite se torna mais escuro. A graduação HB, geralmente utilizado para construir os esboços iniciais por ser mais suave e claro. Utilizo as graduações de B ao 6B para criar diferentes camadas em um desenho, determinando as zonas de volumes do claro ao escuro. As variações presentes na imagem abaixo são, respectivamente, da esquerda para direita, HB, B, 2B, 3B, 4B, 5B, 6B.

Figura 14. Graduações de grafite. 2023



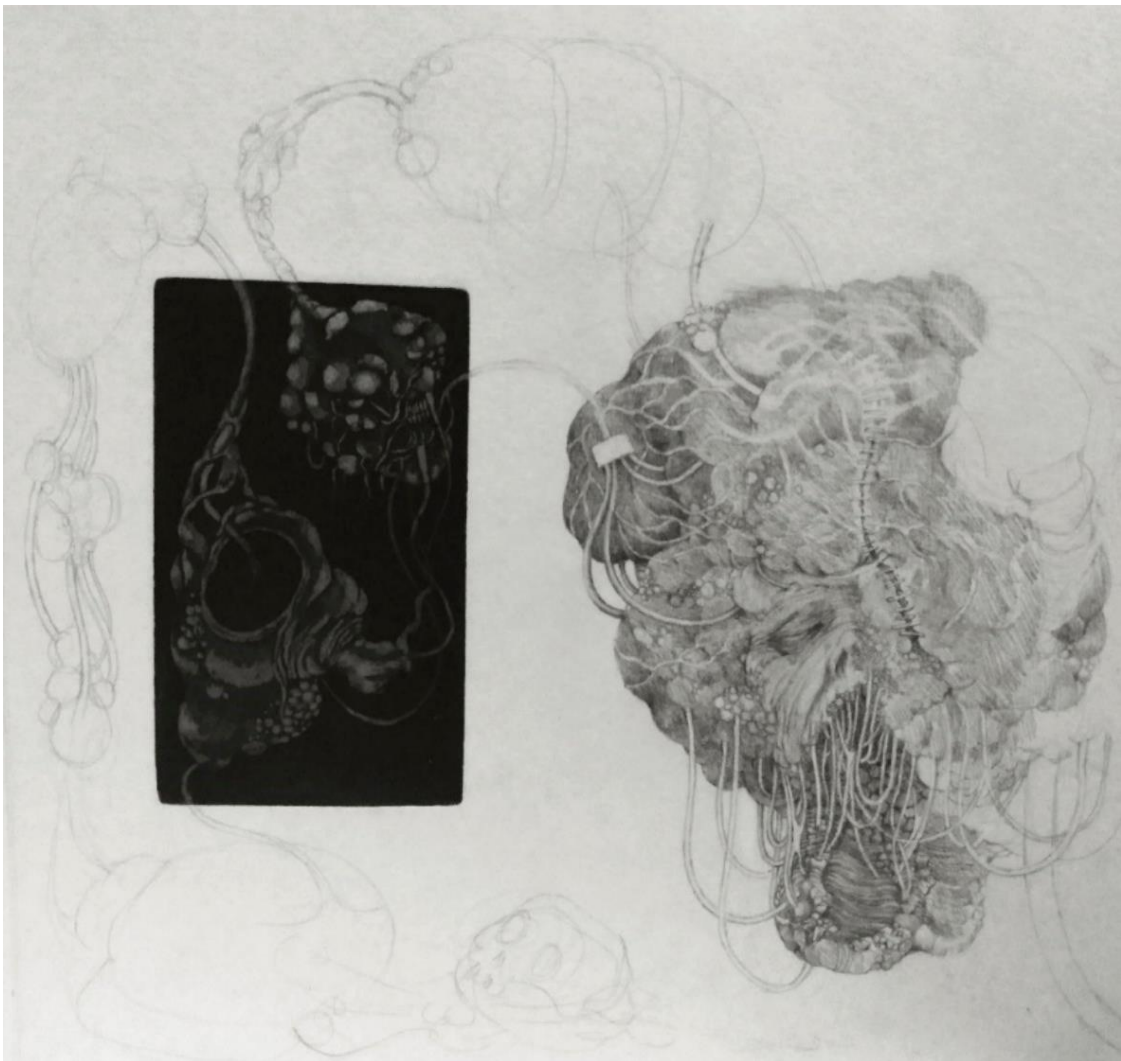
Fonte: Arquivo pessoal

Os desenhos que produzi para a parte prática desse trabalho foram construídos pensando em formas que gerassem movimento e fluidez na composição. Ao mesmo tempo que pode fazer uma alusão a fluidez das informações digitais pode representar a fluidez da vida, dos pensamentos, ou dos avanços dos estágios de decomposição de um organismo inerte. Os cinzas que busquei nessas formas foram mais intensos e se revelam como massas cinzentas. Os detalhes, exigem uma proximidade do observador para serem encontrados. Essas construções são quase como sussurros cinzentos que parecem dizer algo ao mesmo tempo que escondem. O conjunto visual também pode estar relacionado com a proliferação de fungos formando um grande mofo que se propaga lentamente sobre uma superfície abandonada.

Conforme citado no subcapítulo anterior, os desenhos para esse trabalho surgiram a partir dos estudos orgânicos e de criaturas, conduzidas pela imaginação, além das inspirações visuais. Outro ponto que é pertinente destacar, está relacionado com as linhas suaves que esboço para visualizar a disposição de elementos na imagem ou a dimensão de formas, que acabam revelando outros caminhos que posso seguir no desenho, diferentes daquele que havia previamente imaginado. Considero esse fato como uma característica importante do meu processo. Em seguida vou ajustando partes e reconfigurando a imagem. Nos meus desenhos não costumo seguir uma ordem exata de construção, posso começar em qualquer parte do

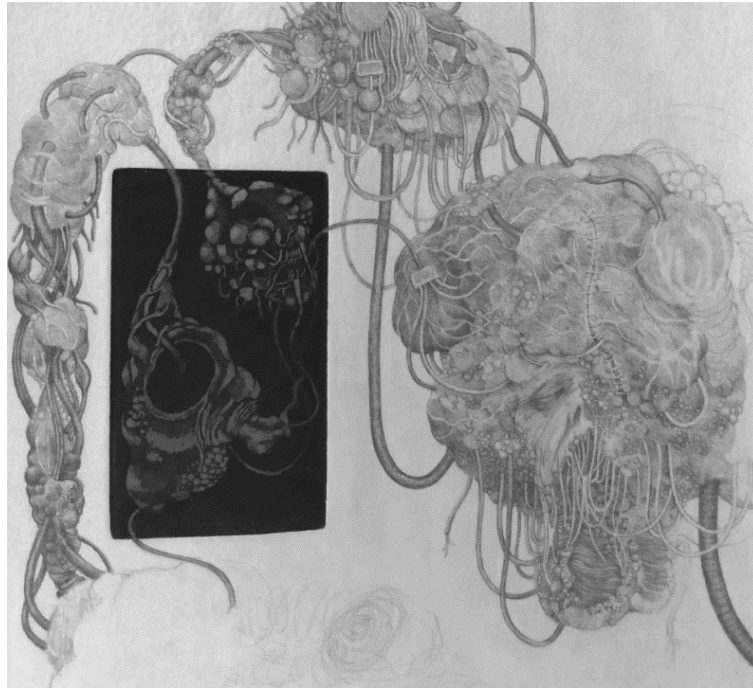
desenho e ir migrando de uma área a outra. A construção de texturas e volumes nos meus desenhos não acontece apenas com a deposição de grafite, mas também com a remoção do mesmo. Para isso, crio camadas de cinzas e vou subtraindo o grafite de áreas que considero necessário. Mostrarei a seguir, uma sequência de três imagens dos registros da construção dos desenhos para o livro ‘Amálgamas Putrefatas: um livro de gravuras e desenhos’.

Figura 15. Processo de desenho I. Grafite sobre papel. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 16. Processo de desenho II. Grafite sobre papel. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 17. Processo de desenho III. Grafite sobre papel. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

2.3 Ruído perpétuo: Gravura

Nesse tópico trato sobre questões relacionadas com a gravura. Começo com uma breve apresentação sobre minha relação com esse meio expressivo. Em seguida, apresento algumas

considerações do autor Juan Martínez Moro sobre gravura a partir de sua obra ‘Un Ensayo Sobre Grabado: A finales del siglo XX’. Por fim, mostro algumas etapas do processo das gravuras do livro ‘Amálgamas Putrefatas: um livro de gravuras e desenhos’.

A gravura foi incorporada na minha produção a partir da disciplina de ‘Introdução a Gravura’ que proporcionou a experimentação de gravar utilizando como matriz o acrílico, o tetrapak, o isopor, a madeira, entre outros materiais. Após o despertar do interesse por gravura, surgiu a oportunidade de cursar a disciplina de ‘Calcogravura’ em que foi possível continuar algumas práticas já citadas e percorrer o campo da gravura em metal, conhecendo as técnicas indiretas de água-forte e água-tinta. A partir disso, me aprofundei nessas práticas por meio do projeto de extensão de calcogravura, intitulado ‘Gravura Antiutópica’ criado pelo professor Eduardo Lustosa Belga. A oportunidade dessa extensão possibilitou o uso do espaço do ateliê, das ferramentas e materiais disponíveis e proporcionou a produção das gravuras para esse trabalho.

Além de aproveitar e apreciar as etapas do processo da gravura, que de fato são momentos especiais e fascinantes, outro ponto que desperta minha atenção é observar os detalhes das impressões. Em cada impressão é possível experimentar as texturas visuais da gravura como as granulações e diferentes tonalidades da água-tinta ou os relevos das linhas em água-forte. Produzir gravura foi uma experiência que agregou um imenso significado no meu percurso acadêmico e formação artística. A gravura despertou em mim o desejo de aprender mais sobre essa linguagem e a vontade de experimentar mais das suas possibilidades criativas.

Uma vez que incorporei essa linguagem na produção, considerei apresentar alguns pontos sobre o assunto a partir do autor Moro e das minhas experimentações. De acordo com o autor, “a gravura, como qualquer outra arte, não pode pertencer ao sistema de verdades últimas e definitivas, mas ao do ensaio, da experimentação e da possibilidade.” (MORO, 1998, p.129, tradução livre). Sendo assim, a gravura é um campo amplo que envolve múltiplos materiais, ferramentas, processos e abordagens. É uma linguagem expressiva e reveladora, já que a impressão de uma estampa pode evidenciar os acasos do processo. Portanto, cada etapa contém singularidades, que em alguns casos, podem ser enigmáticas. Os processos da gravura são essenciais e Moro evidencia essa importância atribuindo a eles a ideia de *alma mater*, aquela que alimenta.

Conforme a ideia de *alma mater*, apresento a seguir os registros fotográficos de algumas etapas do processo, seguidos de alguns comentários. No início do processo de gravura, cada

matriz, antes de ser gravada em qualquer técnica, exige o preparo prévio que consiste em observar se a matriz possui alguma marca que precisa ser eliminada com o brunidor ou com o processo de lixamento variando das lixas mais grossas para as mais finas até remover marcações indesejadas. Em seguida, é preciso fazer o chanfro com lima em todas as laterais e então, fazer o acabamento eliminando todas as pontas e rebarbas. Por fim, realizar o polimento até que a superfície fique espelhada. A imagem abaixo representa essa etapa onde é possível observar o chanfro e um certo grau de polimento na superfície.

Figura 18. Preparo de matriz. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

Em cada gravura presente no livro, usei a técnica mista de água-forte e água-tinta. A luz em algumas matrizes foi trabalhada com boleador ao invés das variações tonais com água-tinta. A etapa de preparo para uso da matriz consiste em vedar o verso para proteger do ácido. Em seguida, desengordurar a face principal com álcool prestando atenção nesse momento para não pressionar os dedos sobre a matriz para evitar marcas.

Na técnica de água-forte, aplica-se uma camada de verniz sobre a matriz, espera alguns minutos para a secagem e, em seguida, é possível gravar o desenho usando um instrumento pontiagudo a fim de abrir sulcos no verniz para que o ácido possa agir no metal. O tempo que a matriz fica mergulhada no ácido implica na profundidade da linha que se deseja obter, portanto, quanto mais tempo ficar no ácido, mais profunda será a linha. Nas gravuras para esse trabalho, nas imagens de água-forte, busquei compor formas inspiradas naqueles estudos apresentados anteriormente e procurando refletir o tema desse trabalho. As imagens (Figura 19 e Figura 20) a seguir são parte do processo de água-forte, e são, respectivamente, matriz envernizada com desenho e uma prova de estado. Essa matriz é pequena, com dimensão de 5x5 cm, sendo a menor dimensão incluída nesse trabalho.

Figura 19. Processo de água-forte. Desenho sobre matriz envernizada. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 20. Prova de estado em água-forte. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

A técnica de água-tinta possui semelhanças com a pintura, já que busca principalmente manchas. Nessa parte do processo calcográfico, a matriz deve ser desengordurada com álcool e ficar exposta em uma caixa de breu por alguns minutos, para que as partículas de breu previamente agitadas sejam depositadas sobre a matriz criando uma fina camada esbranquiçada como uma névoa. Em seguida, essa chapa com breu é aquecida até que fique transparente. Depois de esfriar, inicia a etapa de vedação com verniz das áreas que serão brancas, e após seco, introduz a matriz no ácido por alguns minutos dependendo da graduação de cinza que se deseja obter, e repete o processo quantas vezes for necessário. Essa etapa pode ser resumida em vedar e gravar no ácido progressivamente. Ao final da água-tinta, basta remover a camada de verniz para entintar e imprimir. A imagem abaixo (Figura 21) é sobre o processo de vedar com verniz áreas da matriz que se deseja preservar do ácido.

Figura 21. Proteção com verniz. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

O processo de entintagem consiste em aplicar a tinta gráfica por toda a matriz e depois remover o excesso com jornal para finalizar a limpeza com a tarlatana ou jornal e remover o excesso de tinta das laterais da matriz com tecido macio. Dependendo da limpeza realizada, as impressões podem variar em mais claras ou mais escuras, por esse motivo é importante manter uniformidade na limpeza. Após a entintagem, acontece a impressão com o auxílio da prensa, onde a matriz e o papel são prensados revelando a imagem gravada. Com isso é possível repetir os procedimentos citados e ir retirando provas de estado quantas vezes for necessário até chegar em um ponto desejado na imagem. Antes de imprimir, é preciso deixar o papel mergulhado em recipiente com água. Depois colocar o papel na secadora até secar parcialmente e colocar sob um peso para diminuir as ondulações no papel. A imagem abaixo (Figura 22) é uma prova de estado da mesma matriz mostrada anteriormente.

Figura 22. Matriz e prova de estado em água-forte e água-tinta. 2023

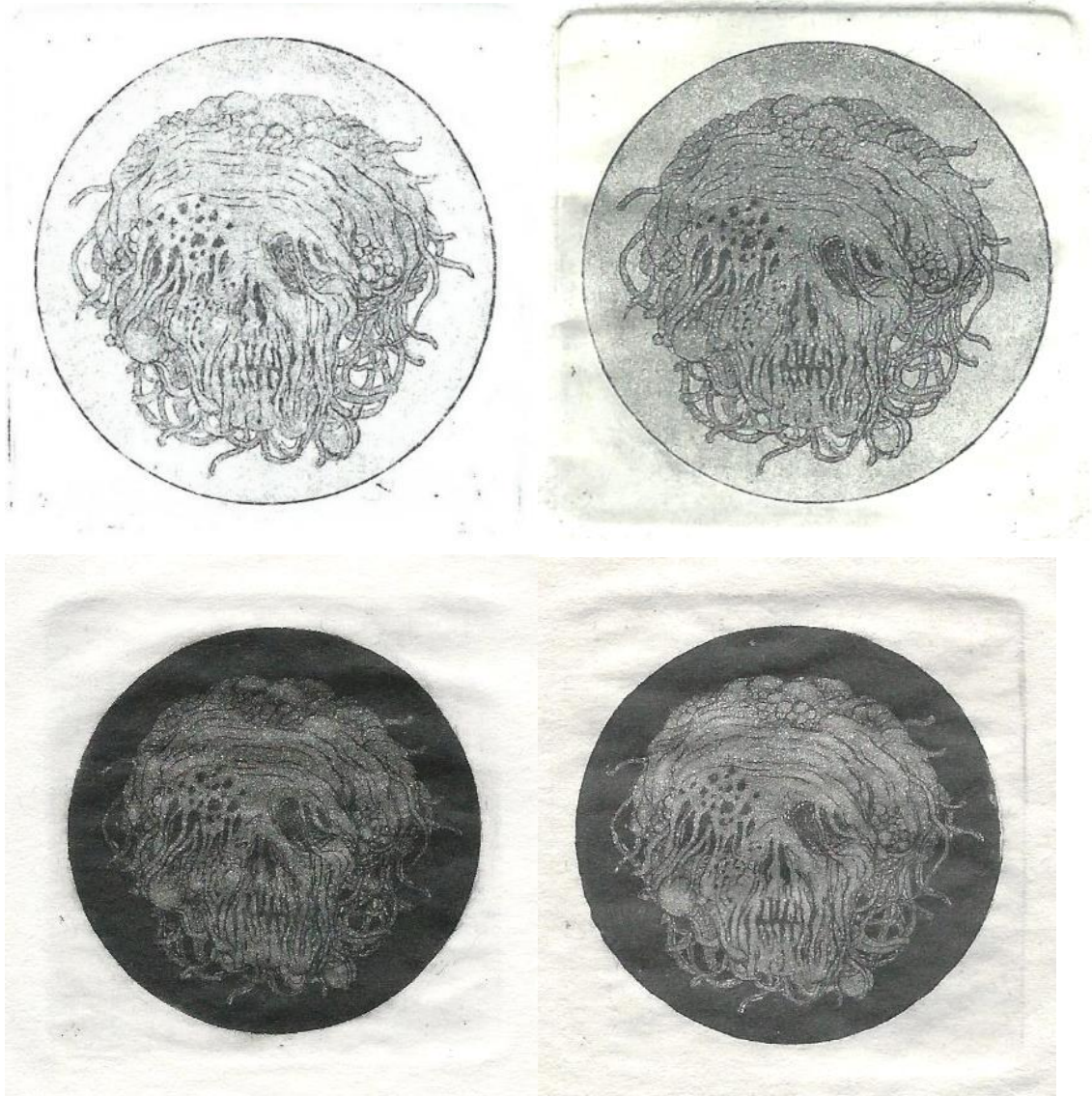


Fonte: Arquivo pessoal

As gravuras desse trabalho foram feitas em pequenas dimensões e busquei desenvolver mais as figuras do que o fundo. Mesmo em pequenos formatos, procurei explorar detalhes e texturas. O processo de construção das imagens foi iniciado com esboços, conforme citado anteriormente no tópico sobre desenho. Em seguida, esse esboço foi incorporado ao verniz na chapa de metal. Nesse processo de relação entre observação do esboço e gesto da mão, a imagem que surge acaba sofrendo acasos.

As primeiras provas de estados das gravuras são em água-forte, onde busquei linhas e formas onduladas. Posteriormente incorporei a água-tinta criando volumes por meio das variações de cinzas nas áreas desejadas. Em algumas gravuras precisei selar a figura para escurecer o fundo e criar o contraste entre ambos, pois em alguns momentos se tornou difícil enxergar as linhas em água-forte. Nas impressões utilizei apenas tinta preta para criar as tonalidades de cinza que são interessantes para o trabalho. Também busquei fazer uma relação entre desenho e gravura pelo monocromático. Durante os processos, as dificuldades, limitações e possibilidades dos materiais colaboraram para o aprendizado. A imagem abaixo (Figura 23) mostra uma sequência de provas de estados da água-tinta da mesma matriz mostrada anteriormente.

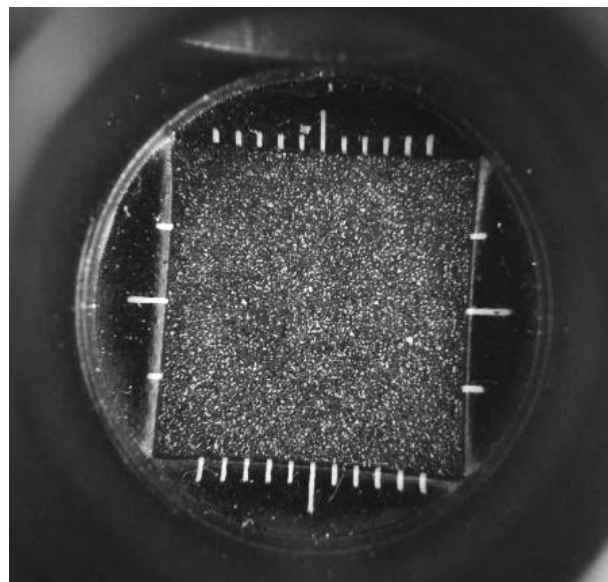
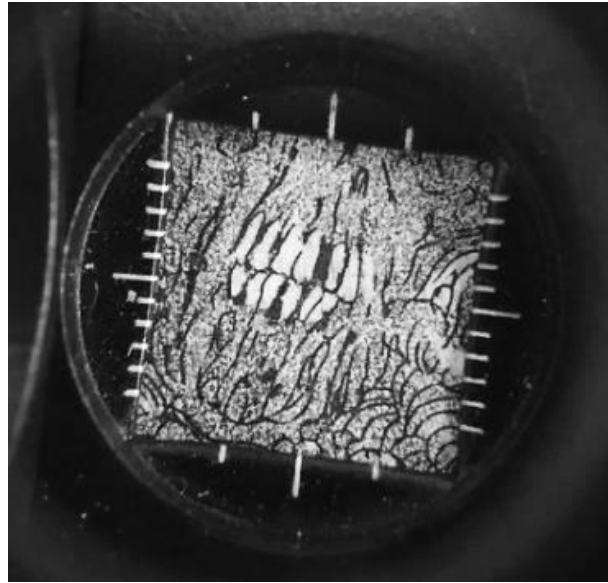
Figura 23. Provas de estado em água-tinta. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

As imagens a seguir foram capturas dos ruídos ou texturas em água-tinta de algumas gravuras com o auxílio de uma lente. As granulações nessa técnica podem variar dependendo de como se aplica o breu sobre a matriz. Podendo criar uma camada com grânulos maiores ou menores, escuros ou claros dependendo do tempo que a matriz fica agindo no ácido. Os ruídos da gravura me fizeram refletir sobre os ruídos das informações, conforme havia comentado no capítulo anterior sobre a mosca como um ruído da informação. Talvez seja possível pensar na massa cinzenta da gravura como um grande ruído, como uma criatura que é formada por ruídos.

Figura 24. Textura-ruído em água-tinta. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

2.4 Livro de artista

Nessa parte do trabalho apresento algumas características do livro de artista a partir de considerações do autor Ruan Martínez Moro. Em seguida, mostro alguns exemplos de livros de artistas e comento sua relação com meu trabalho. Após isso, mostro dois exemplos de livros que fiz durante o curso e que me motivaram a experimentar outro formato. Por fim, mostro um registro do processo de produção do livro ‘Amálgamas Putrefatas’, e as imagens do livro finalizado.

Sobre livro de artista, Moro (1998, p.103) apresenta uma série de características e possibilidades. Comenta que está presente na produção contemporânea e, no campo plástico, pode abranger simultaneamente diferentes meios como desenho, gravura, pintura, poesia, música, entre outros. Além disso, afirma que no livro de artista no campo da gravura, é possível explorar suas variações como xilogravura, calcogravura, serigrafia, colagem, tipografia, litografia e outros meios. Também comenta que, assim como a gravura ou outras artes, o livro de artista está no campo de experimentação criativa. (1998, p.107). Por fim, esclarece que o livro de artista atenta para algumas qualidades como apresentação, formato e materiais tradicionais. (1998, p.102).

O formato de livro de artista escolhido para apresentação final desse trabalho foi do tipo sanfonado. Esse tipo de estrutura oferece diversas possibilidades de abordagem tanto temáticas quanto de estrutura em relação a dimensões, quantidade de páginas, dobras e desdobramentos que o livro pode ter, além de linguagens como desenho, pintura, colagem, fotografia, entre outros. Esse tipo de livro foi usado por artistas como Rivane Neuenschwander e Edith Derdyk,

No livro de Rivane Neuenschwander (Figura 25), intitulado ‘Trópicos: Malditos, Gozosos e Devotos’ observa-se uma relação entre formas fluidas e cores que compõem as páginas e transmitem a ideia de continuidade de imagem que sofre oscilações e variações em alguns pontos. É também possível observar a presença de formas figurativas de animais, insetos e outras formas orgânicas combinadas quase como uma simbiose de elementos naturais. A composição dessa obra foi uma inspiração na construção do livro do meu trabalho que mostrarei ao final desse subcapítulo.

Figura 25. Rivane Neuenschwander. Trópicos: Malditos, Gozosos e Devotos (Caderno). 2020



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/rivane-neuenschwander-tropicos-malditos-gozosos-e-devotos-caderno-tropics-damned-orgasmic-and-devoted-notebook>

Outra artista que produz livros nesse formato, além de outros, é a Edith Derdyk. Seu livro intitulado ‘Fiação’ consiste em diversas fotografias de emaranhados de fios e cabos de postes, que dominam todas as páginas e que saem de determinados pontos, se encontram e se perdem em outros. A composição desse livro sugere trocas ou invasões de informações representadas nas estruturadas conectadas das fiações da cidade e evidencia o cotidiano caótico que nos cerca.

Figura 26. Edith Derdyk. Fiação. Edições A. 2004



Fonte: <http://cargocollective.com/EDITHDERDYK/LIVROS-DE-ARTISTA>

Diante disso, poderia considerar que não só o formato de ambos os livros apresentados dialoga com esse trabalho, mas também, os elementos visuais e algumas questões temáticas. No primeiro sobre elementos orgânicos e no segundo, sobre as fiações e a relação humana com a informação.

Ao longo do curso, o interesse de experimentar a construção de modelos de livro surgiu nas disciplinas de ‘Materiais em Arte I’ e ‘Introdução à Gravura’. Dessa forma, comentarei brevemente sobre essas duas produções.

O livro construído na disciplina de materiais (Figura 27) foi feito com tecidos, papéis reciclados, colagens de imagens coletadas de papéis achados e alguns desenhos e palavras soltas em algumas páginas. Nesse livro procurei evocar a ideia de um relicário de memórias e

sentimentos. Utilizei a encadernação bradel aproveitando uma larga lombada para adicionar o miolo volumoso com as texturas desejadas. Abaixo apresento algumas imagens desse livro.

Figura 27. Relicário, vista frontal e lateral. Livro em mídia mista. 23 x 17,5 x 8 cm. 2019



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 28. Relicário, vista interna. Livro com mídia mista. 23 x 17,5 x 8 cm. 2019



Fonte: Arquivo pessoal

No livro da outra disciplina, procurei focar na construção de um livro sem encadernação convencional, com a possibilidade de montagem e desmontagem das páginas a partir de uma lombada sanfonada. As páginas removíveis desse livro foram preenchidas com gravuras feitas com diversas técnicas sobre o tema da fragilidade da vida. As gravuras foram fixadas em cada página por meio do encaixe das laterais dos papéis em pequenos cortes nas páginas. As duas imagens em sequência (Figura 29 e 30) são fotografias desse livro em diferentes ângulos, com as páginas removíveis dispostas ao lado.

Figura 29. Vidas frágeis (ângulo I). Livro com gravuras sobre papel. 37,5 x 34,8 x 2,5 cm. 2019



Fonte: Arquivo pessoal

A construção desses dois modelos de livro foi um desafio, pois cada um tinha suas peculiaridades. Para chegar em cada uma dessas formas foram feitas pesquisas visuais e alguns testes para tentar encontrar alguma disposição das imagens que pudessem incluir todas as gravuras que tinham relação com o tema ou que pudessem incluir todas aquelas texturas. O ponto importante em ambos foi a experimentação e aprendizado que cada formato proporcionou e que acabaram influenciando em certa medida a produção do livro desse trabalho.

Figura 30. Vidas frágeis (ângulo II). Livro com gravuras sobre papel. 37,5 x 34,8 x 2,5 cm. 2019



Fonte: Arquivo pessoal

Diante do que foi comentado anteriormente e apresentado no início desse subcapítulo, mostrarei em sequência alguns registros do livro. Antes de escolher de modo definitivo o formato sanfonado, imaginei outras possibilidades de apresentação dos desenhos e gravuras, mas que acabaram sendo arquivadas. Como esse formato era uma novidade para mim, fiz alguns testes simples para tentar visualizar as possíveis abordagens, composições e montagens e percebi os desafios que enfrentaria. Dentre eles, posso citar a problemática de conectar as páginas sem que as emendas interferissem nas imagens, já que dificilmente um papel apenas seria suficiente para hospedar todas as imagens que eu estava considerando incluir. Cheguei a cogitar a possibilidade de unir as páginas com pedaços de tecidos, mas isso acabaria gerando outro desafio, o de desenhar sobre o tecido e fazer com que ele dialogasse com o papel. Então, essa ideia foi desconsiderada e segui apenas com o papel.

Com esse suporte foi possível experimentar a conexão dos desenhos entre páginas, ainda que, o processo de desenhar sobre as emendas tenha sido algo bastante complicado. Além disso, outro desafio que surgiu foi durante o processo de impressão das gravuras já que era preciso ter um certo controle sobre as impressões, tanto em relação a projeção das matrizes no papel quanto

sobre o processo de limpeza da tinta na matriz. Durante o processo, além da primeira impressão teste que continha quatro gravuras, acabei tendo que refazer a impressão de três tiras de papel cada uma com duas gravuras, além das duas páginas avulsas com uma gravura em cada página. Os motivos foram o desnível com as marcações no papel e a imagem escura demais. Depois dessas tentativas, uma última impressão havia saído mais próxima do planejado e, então, a próxima etapa era conectar as páginas.

O formato final do livro possui oito estampas em cada página, realizadas nas duas técnicas indiretas de calcogravura citadas no tópico anterior, bem como os desenhos com grafite intercalados e conectados com as gravuras. As capas foram feitas com papel paraná revestidos com papel. A produção da primeira etapa do livro aconteceu com as impressões de gravuras. Para isso, utilizei três tiras de papel para as páginas e mais dois pedaços avulsos para as extremidades do livro que ficaram fixas nas capas. Em cada página imprimi uma gravura. Depois os desenhos foram incorporados completando algumas áreas das páginas e as conexões entre elas. A produção desse livro foi um grande desafio, uma vez que, ainda não tinha experimentado esse formato e devido a todas as questões em relação ao material e aos processos. A próxima imagem (Figura 31) é um registro do processo de produção do livro que foi montado, mostrando as impressões de gravuras com todas as páginas já conectadas.

Figura 31. Processo do livro. Água-forte e água-tinta sobre papel. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

As próximas imagens são registros do livro ‘Amálgamas Putrefatas: um livro de gravuras e desenhos’, finalizado e instalado sobre um suporte. As fotografias foram tiradas de diferentes ângulos. O livro fechado possui a dimensão fixa de 19,2x19,2x1cm. Ao ser aberto, o livro possui dimensões variadas sendo a dimensão máxima de aproximadamente 1m.

Figura 32. Livro fechado. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 33. Composição 1. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 34. Composição 2. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 35. Composição 3. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 36. Composição 4. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 37. Detalhe 1. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 38. Detalhe 2.2023



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 39. Detalhe 3. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 40. Detalhe 4. 2023



Fonte: Arquivo pessoal

CONCLUSÃO

Diante do que foi apresentado sobre o trabalho, as amálgamas seriam como uma evocação do estado de existir e decair simultaneamente em um mundo caótico. Esse trabalho foi uma experiência interessante que me ensinou algumas lições. Destaco principalmente, a importância de manter a organização na forma de trabalho e do tempo. Em alguns momentos dos processos, a falta dessa característica me colocou em uma situação de estagnação, e conseqüentemente, os processos seguintes também seguiram a mesma situação. Além disso, outras questões surgiram como interferências durante o processo e que também acabaram influenciando de alguma forma para que a produção não tivesse uma fluidez ideal.

Apesar disso, as práticas no campo da gravura e do desenho despertaram em mim o interesse de continuar realizando as experimentações, além de ampliar os estudos nessas linguagens, já que foram as técnicas que me identifiquei ao longo do curso. Na gravura surgiu o interesse de experimentar, por exemplo, mais ruídos e mais formas nebulosas que podem ser combinadas com a figuração. No desenho, procuro conhecer mais das possibilidades desse material e continuar explorando diferentes composições cinzentas. Sobre o livro de artista, tenho interesse de experimentar outros formatos, dimensões, estilos e temas.

Outras questões temáticas e formais que considerei satisfatórias, foram os estudos sobre os elementos orgânicos e a manipulação dos mesmos para criar outras composições. Em próximos estudos, considero explorar diferentes texturas e combinações de elementos. Sobre a estética do grotesco, que acabou sendo um estudo que muito agregou, não apenas nesse trabalho, mas para a minha formação, pretendo continuar e ampliar os estudos nessa estética, já que, conforme fui aprofundando nas pesquisas, o grotesco me mostrou outras ramificações possíveis de serem seguidas para além daquelas tratadas ao longo do trabalho.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Ed. Kkym + Eaum, 2014.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Ed. Papyrus, 1993.

CONNELLY, Frances S. **Lo grotesco em el arte y la cultura occidentales: La imagen em juego**. Tradução: Amaya Bozal. Espanha: Ed. A. Machado Libros, 2015.

ECO, Humberto (Org.). **História da Feiura**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. RECORD, 2007.

HAN, Byung Chul. **Não-Coisas: Reviravoltas do mundo da vida**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2022.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e Do Sublime**. Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

JEHA, Julio; et al. (Org.). **Monstros e Monstruosidades na Literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

KUBIN, Alfred. **Alfred Kubin 1877/1977**. Tradução: Ernesto Garzón-Valdés; Bonn-Bad Godesberg. Alemanha: Ed. Edition Spangenberg im Ellermann Verlag, 1977.

MORO, Juan Martínez. **Un Ensayo Sobre Grabado: A finales del siglo XX**. Espanha: Ed. Creática Ediciones, 1998.

MARTIN, Kathleen (Ed.). **O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas**. Alemanha: Ed. Taschen, 2012.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2002.

REFERÊNCIA AUDIOVISUAL

A Mosca. Direção: David Cronenberg. Produção: Stuart Cornfeld. Estados Unidos: 20th Century Fox. 96 min.