



Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

a forma má

A contingência da matéria na litografia

Adriana Moreno

Projeto artístico equivalente a dissertação para a obtenção do título de Mestre em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Professor Orientador · Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Moreno, Adriana

A forma má: Contingência da matéria na litografia / Adriana Moreno ; orientador, Luiz Claudio Mubarac. -- São Paulo, 2019. 160 p.: il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Artes Visuais
2. Litografia
3. Materialidade
4. Memória
5. Informalismo I. Mubarac, Luiz Claudio II. Título.

CCD 21. ed. – 760

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira – CRB-8/6888

a forma má

*A contingência da matéria
na litografia*

Adriana Moreno

Professor Orientador • Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarak

Data da aprovação:

Banca Examinadora

agradecimentos

Ao meu orientador, Claudio Mubarac.

A Valdir Flores pela partilha de experiências.

A Janaina Nagata e Bruna Batalhão por tornarem a rotina mais leve.

A Marina Zilberstein por emprestar sua precisão ao projeto gráfico do livro.

A Sibele Fausto pelo olhar atento ao revisar o texto

A Frederico Heer, Guilherme Boso e ao Ateliê Dragão.

Aos meus pais e meu irmão.

resumo

Este trabalho resulta da pesquisa artística pautada pela vivência no ateliê de litografia. Produzida entre 2017 e 2019, a pesquisa articula prática e reflexão teórica, com o recorte específico nos procedimentos litográficos e seus possíveis desvios. O projeto teve como objetivo principal investigar as relações entre matéria e memória a partir da produção de gravuras, com enfoque sobre aquilo que é específico do meio. Optou-se por procedimentos que evidenciassem o caráter experimental e a qualidade da contingência como um fator de aleatoriedade que também poderia caracterizar a litografia.

Palavras-chave

Artes visuais, Litografia, Materialidade, Memória, Informalismo

abstract

This work is the result of artistic research based on experience in a lithography studio. Produced between 2017 and 2019, the research articulates the practice and theory of the art, with specific focus on lithographic procedures and their possible outcome deviations. The main objective of the project was to investigate the relationship between the material and the imprinted memory of the work done from the production of prints, focusing on what is specific to the lithography's medium. We opted for procedures that showed the experimental character and the quality of the contingency as a random factor that could characterize the lithography.

Keywords

Visual Arts, Lithography, Materiality, Memory, Informalism

sumário

13 · INTRODUÇÃO

16 · CADERNO DE IMAGENS

73 · I. NOTAS SOBRE LITOGRAFIA

81 · As propriedades da pedra

86 · Processo litográfico

89 · A formação das imagens

90 · O problema do método

II. MODOS DE FAZER

97 · Fichas de 1 a 30

III. MODOS DE VER

145 · Sobre litografia, aves, dinossauros, Darwin,
banho romano e calçadas

149 · Sobre o informe

153 · Desenhos da insônia

159 · IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

161 · REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

164 · BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

introdução

Essa dissertação resulta da pesquisa artística estruturada a partir da vivência no ateliê de litografia. Desenvolvida entre os anos de 2017 e 2019, o trabalho articula prática artística e reflexão textual, especificamente sobre o meio litográfico e seus desvios. Para o projeto de mestrado, foi proposta a realização de trabalhos plásticos em litografia e a produção de um texto que visasse apresentar as reflexões oferecidas pelas obras do ponto de vista do artista. Por esse viés, não interessava à pesquisa produzir um texto que explicasse ou que colocasse essa produção dentro da perspectiva histórica da arte, mas sim localizá-la dentro do universo de textos de artistas como um elemento que não é externo à obra, mas que compõe esse corpo mediante outra forma de linguagem.

Durante a pesquisa foram realizadas cerca de 30 litografias que tiveram como orientação o aprofundamento de alguns pontos identificados na minha produção. O problema colocado inicialmente era investigar o comportamento dos materiais litográficos e como eles poderiam protagonizar, enquanto geradores de significados, o desenho. Em paralelo a esse direcionamento poético, procurei empenhar-me no aperfeiçoamento técnico da litografia, principalmente, para entender como os materiais reagiriam em situações diversas. Essa necessidade se deu, também, porque trata-se de uma técnica delicada e sensível a condições ambientais.

Evidenciou-se, assim, a importância de manter um caderno de anotações que documentasse o maior número de dados associados aos procedimentos adotados com o intuito de aproximar-se de métodos científicos de experiências controladas para testar variáveis. Contudo, não se esperavam conclusões nem resultados precisos e as experiências prescindiam do rigor conferido à ciência. Por isso, as conclusões são de âmbito particular no que concerne a esta pesquisa, não se valendo de resultados aplicáveis de maneira generalizada. Dito isto, esta dissertação não se propõe a ser um manual sobre a técnica litográfica – aqui, as experiências relatadas servem meramente para demonstrar um percurso.

A realização de um mestrado em poéticas visuais tenciona pontos que são inerentes ao trabalho do artista na academia. Problemas como metodologia, texto de artista, teoria e praxis e objeto de estudo, são reflexões próprias de um trabalho acadêmico em artes visuais. No texto, procurei pensar sobre essas questões, ainda que de um ponto de vista muito particular. Como realizar uma pesquisa científica sobre um objeto de estudo que ainda não existe e que se constrói durante o processo e que se dá primordialmente no ateliê e dentro de uma lógica própria do processo de trabalho do artista que, muitas vezes, não parte de uma reflexão lógica e linear? Refletir sobre essas questões é investigar o lugar do artista e seu papel dentro da Universidade.

Para organizar o material produzido pela pesquisa, optei em dividi-lo em quatro (4) partes. O caderno caracterizado pelas

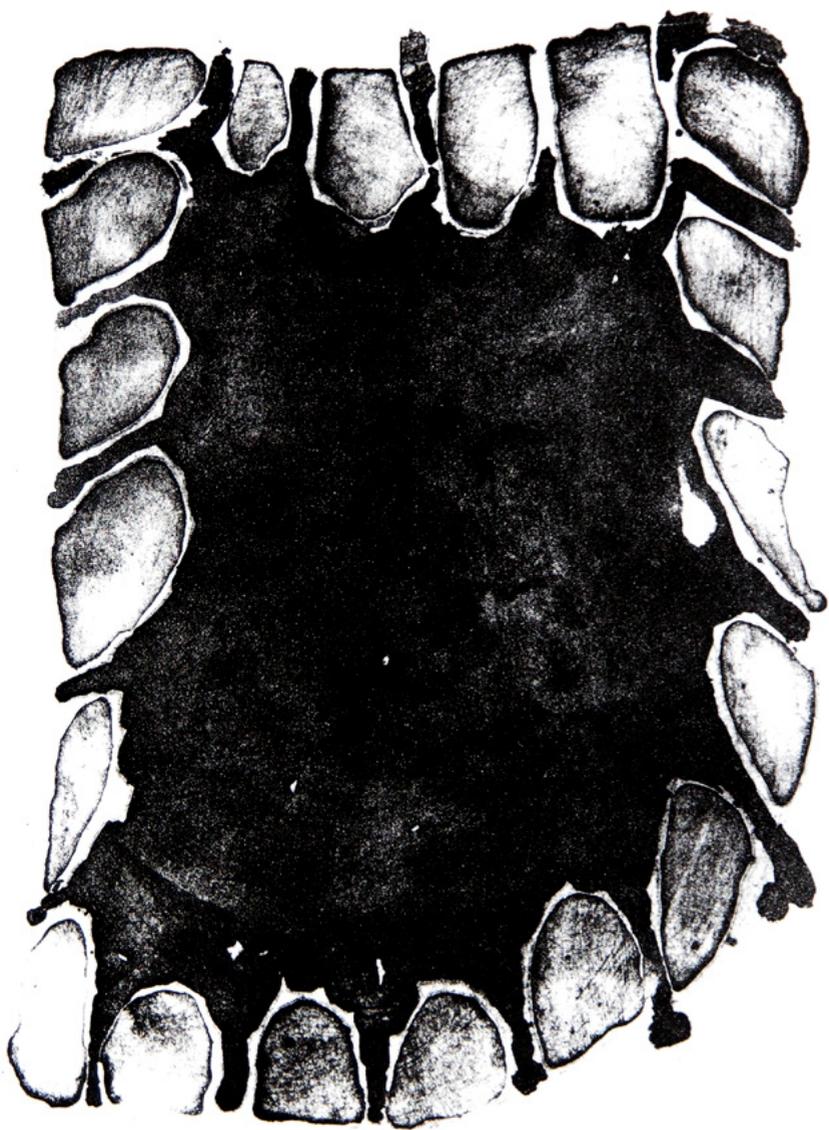
páginas maiores atravessa todo o livro e apresenta as reproduções das gravuras seguidas de suas respectivas especificações. Intercalado a este caderno, corre um livreto caracterizado pelas páginas menores, onde está o conteúdo em texto que compõe o livro. No caderno de textos, a primeira parte, *Notas sobre litografia*, é composta por relatos e reflexões sobre os caminhos da pesquisa, notas sobre a técnica e uma reflexão sobre metodologia em artes. Na parte central do livro, localiza-se a segunda parte, *Modos de fazer*, onde encontram-se as fichas com as descrições das experiências realizadas para cada imagem. Ao final, na terceira parte, *Modos de ver*, procuro trazer algumas histórias que compõem a teia de referências dos trabalhos. Não se trata de demonstrar as intenções por trás das obras, mas de pautar artistas, ideias, autores que de maneira mais ou menos evidente orbitaram a elaboração dos trabalhos apresentados.

caderno de imagens

Sem Título, 2017
Litografia sobre papel
50x65cm



Sem Título, 2017
Litografia sobre papel
33x48cm



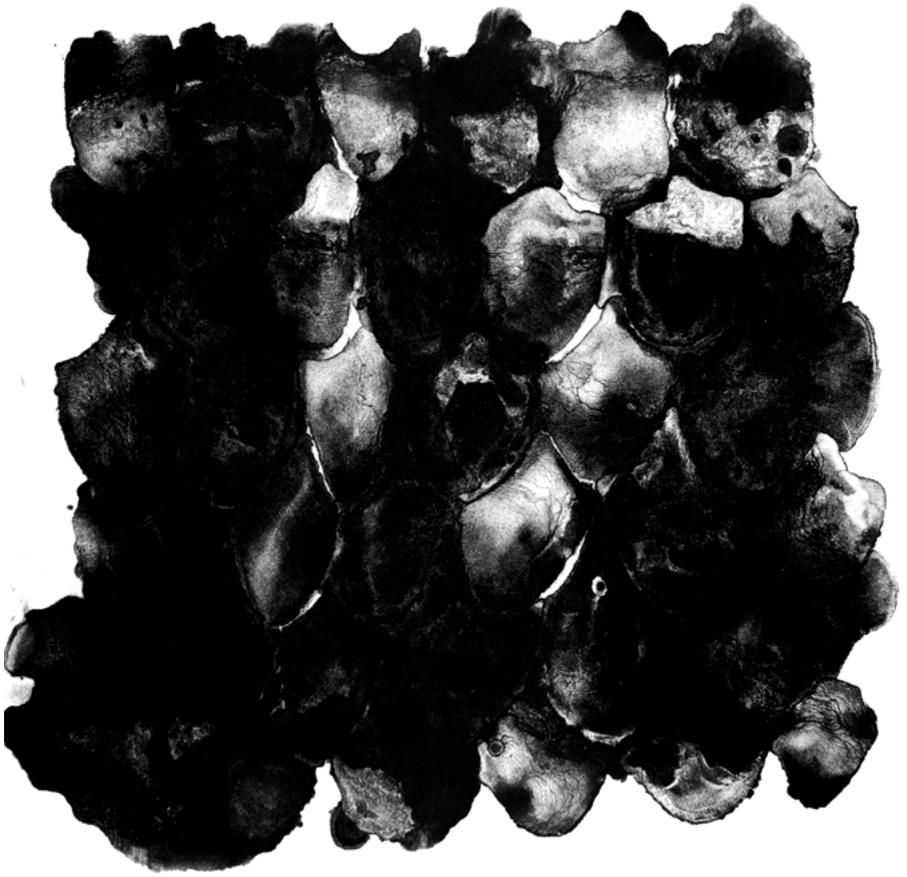
Sem Título, 2017
Litografia sobre papel
35x50cm



Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
76x58cm



Sem Título, 2018
Litografia em chapa de alumínio sobre papel
50x50cm



Sem Título, 2018
Litografia em chapa de alumínio sobre papel
50x50cm



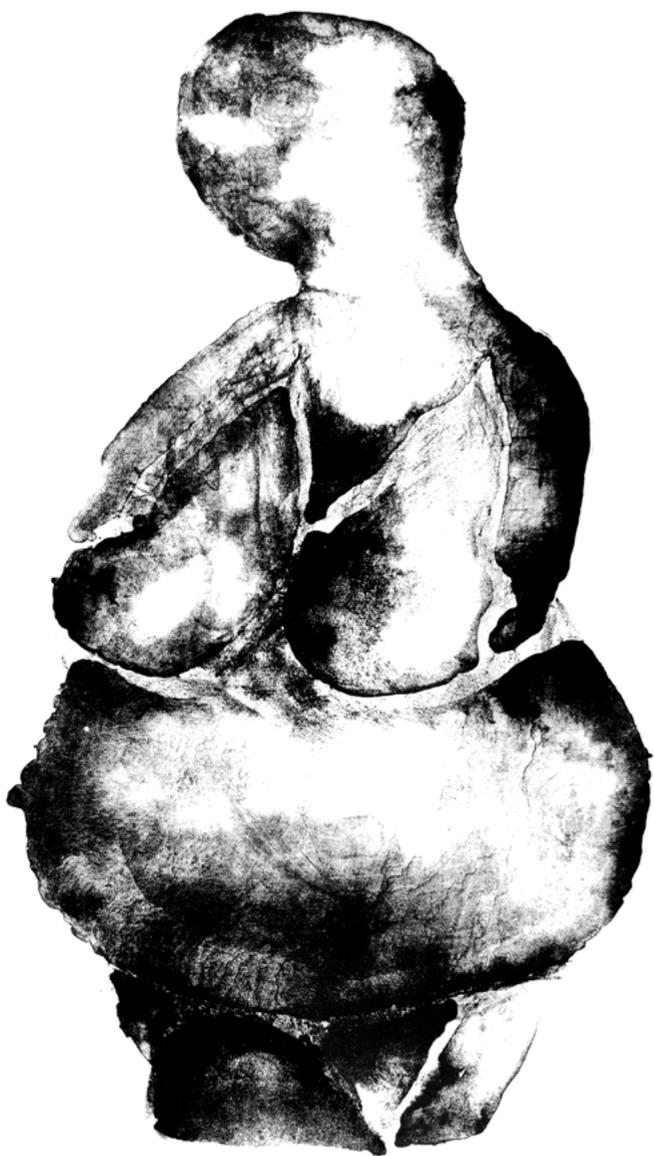
Sem Título, 2018
Litografia em chapa de alumínio sobre papel
67x97cm



Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
30x42cm



Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
50x65cm



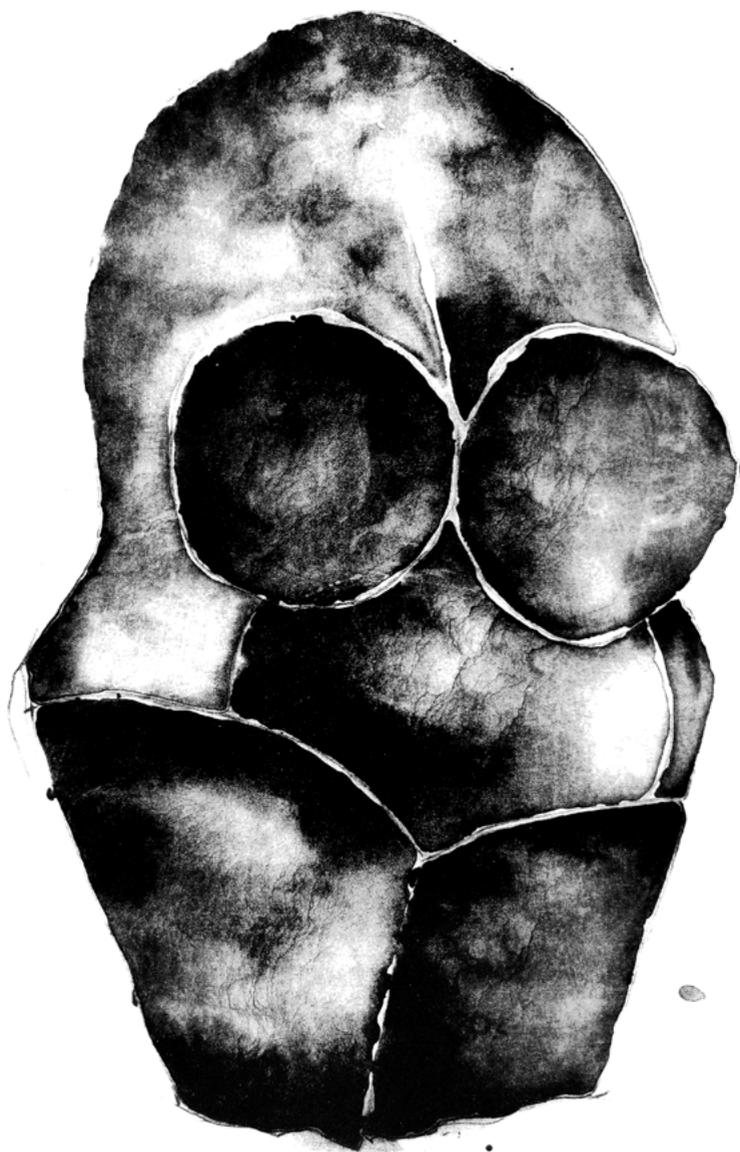
Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
30x42cm



Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
30x42cm



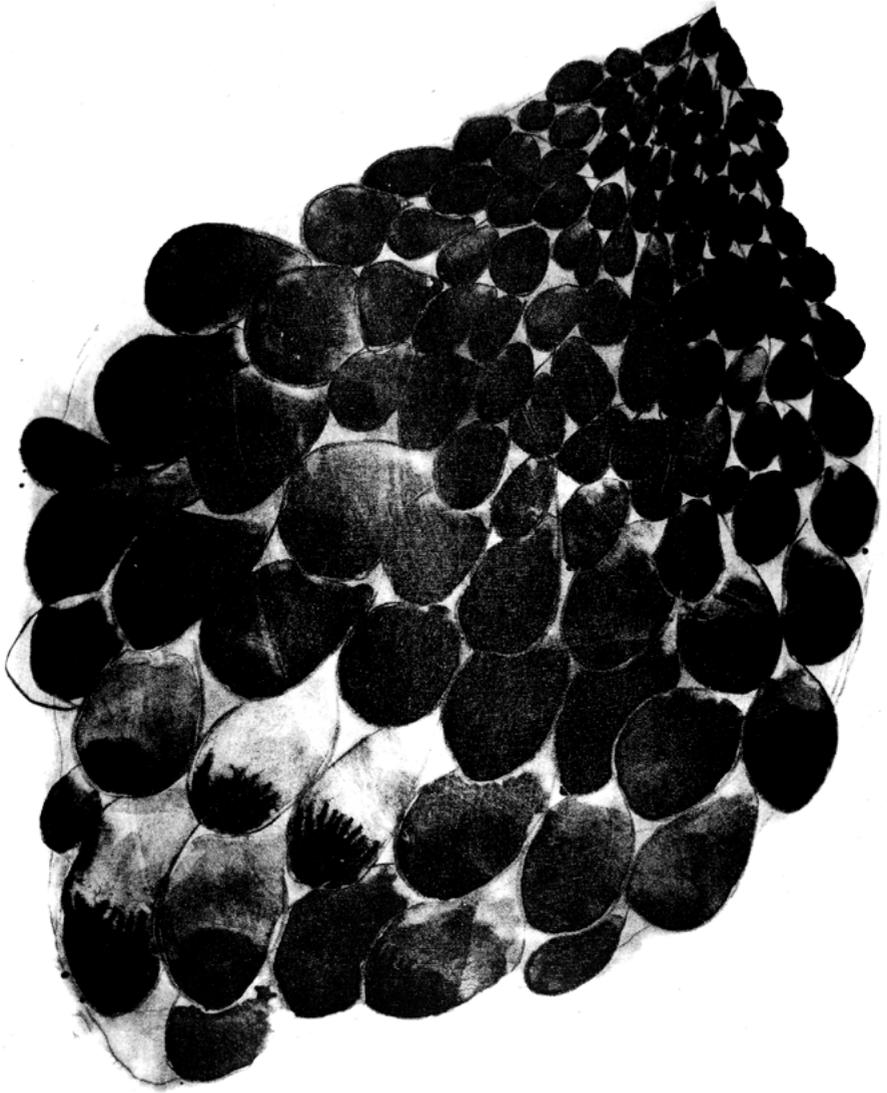
Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
50x70cm



Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
50x70cm



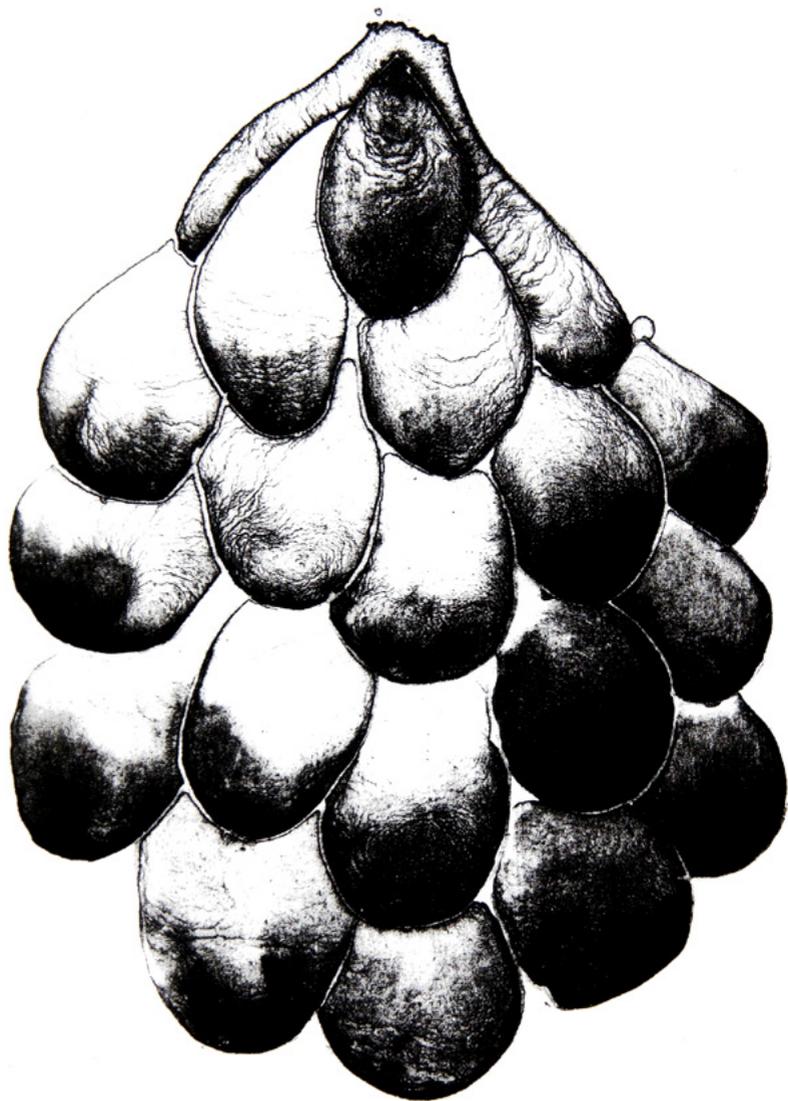
Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
42x59cm



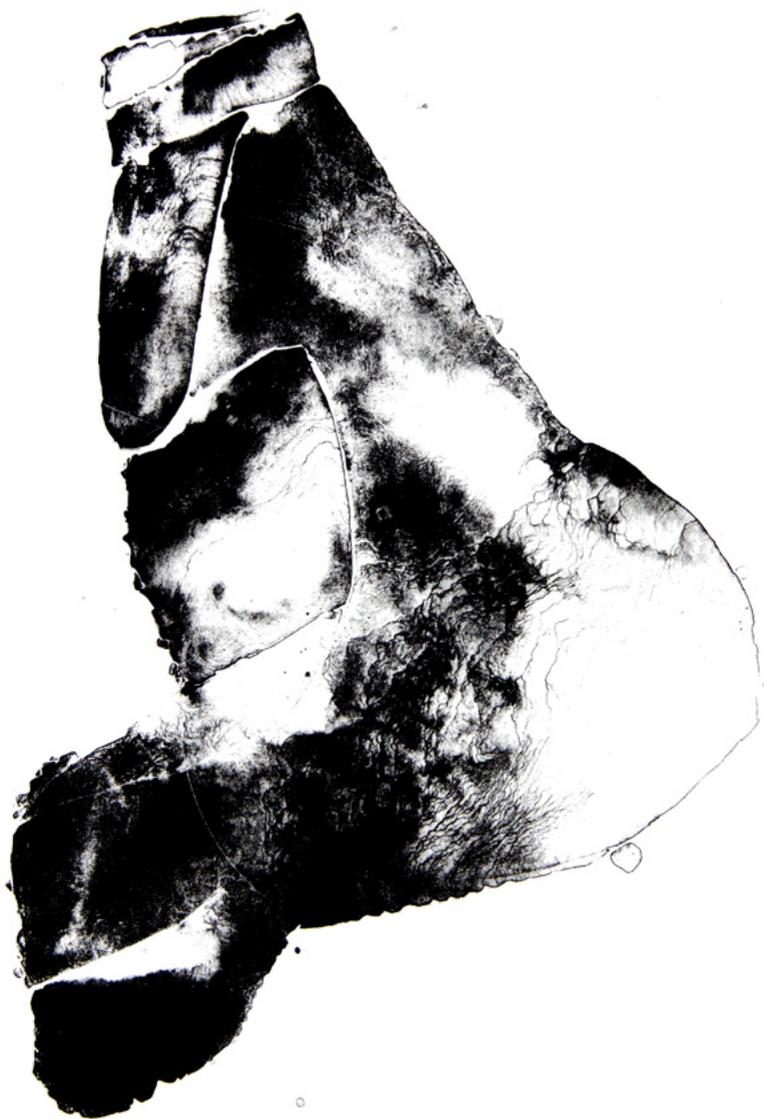
Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
20x30cm



Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
35x50cm



Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
54x79cm



Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
58x76cm



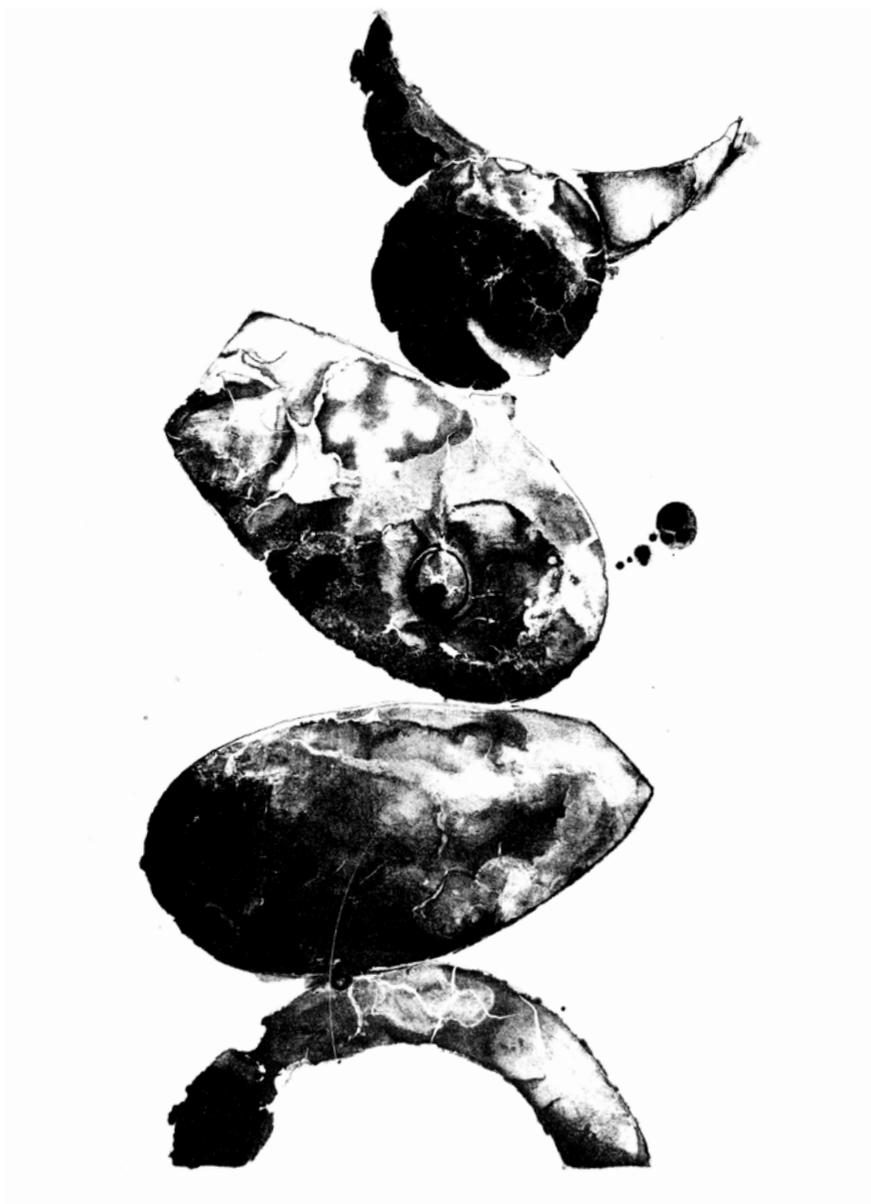
Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
58x76cm



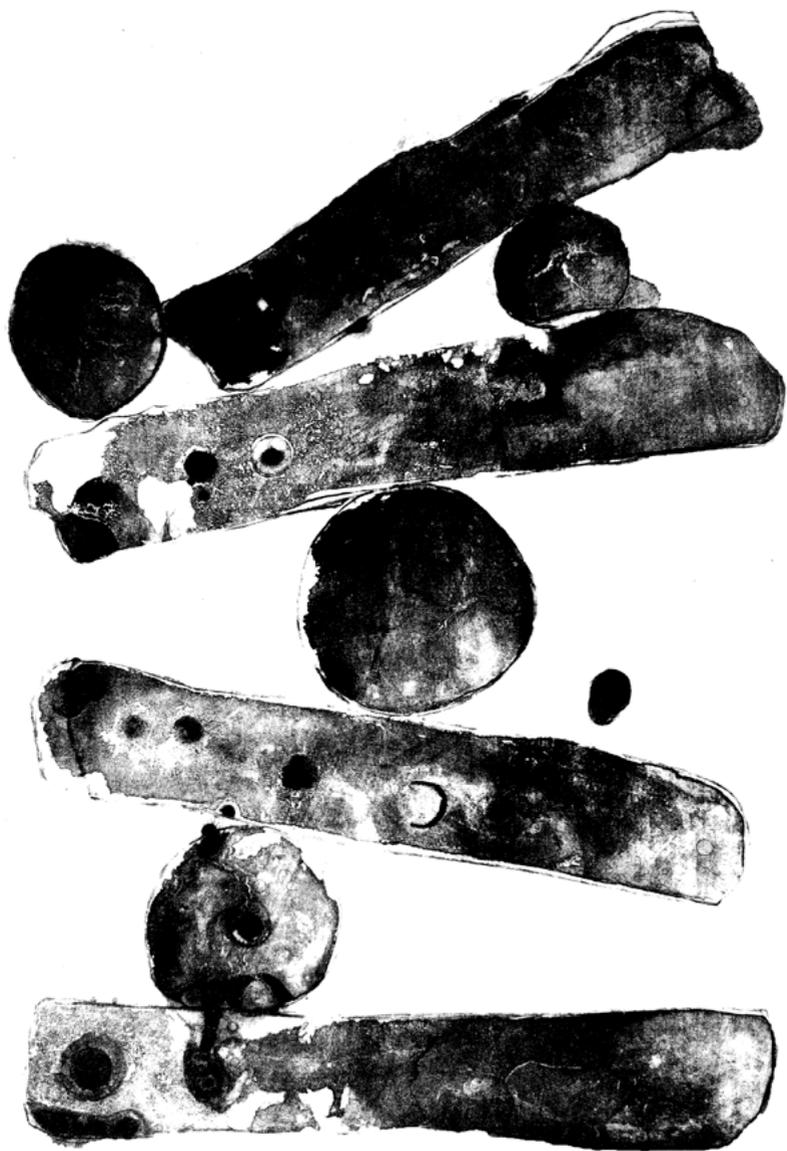
Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
58x76cm



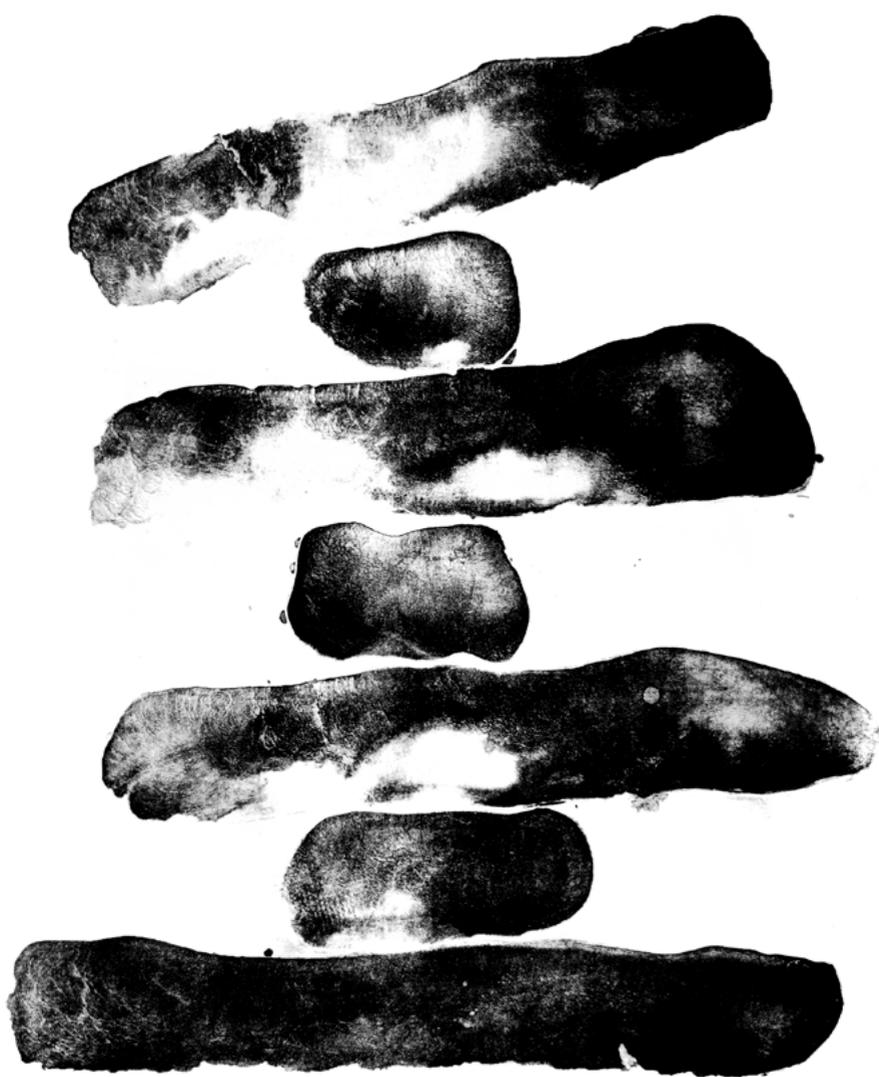
Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
58x76cm



Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
58x76cm



Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
58x76cm



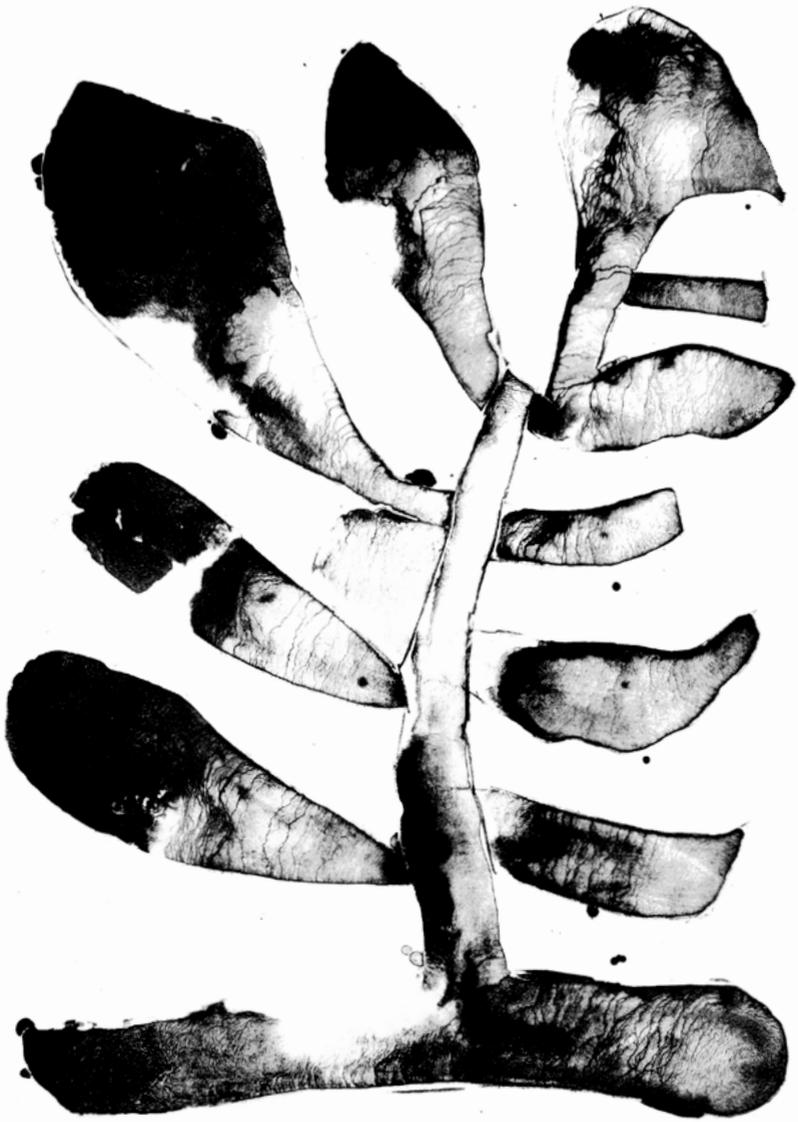
Sem Título, 2018
Litografia sobre papel
58x76cm



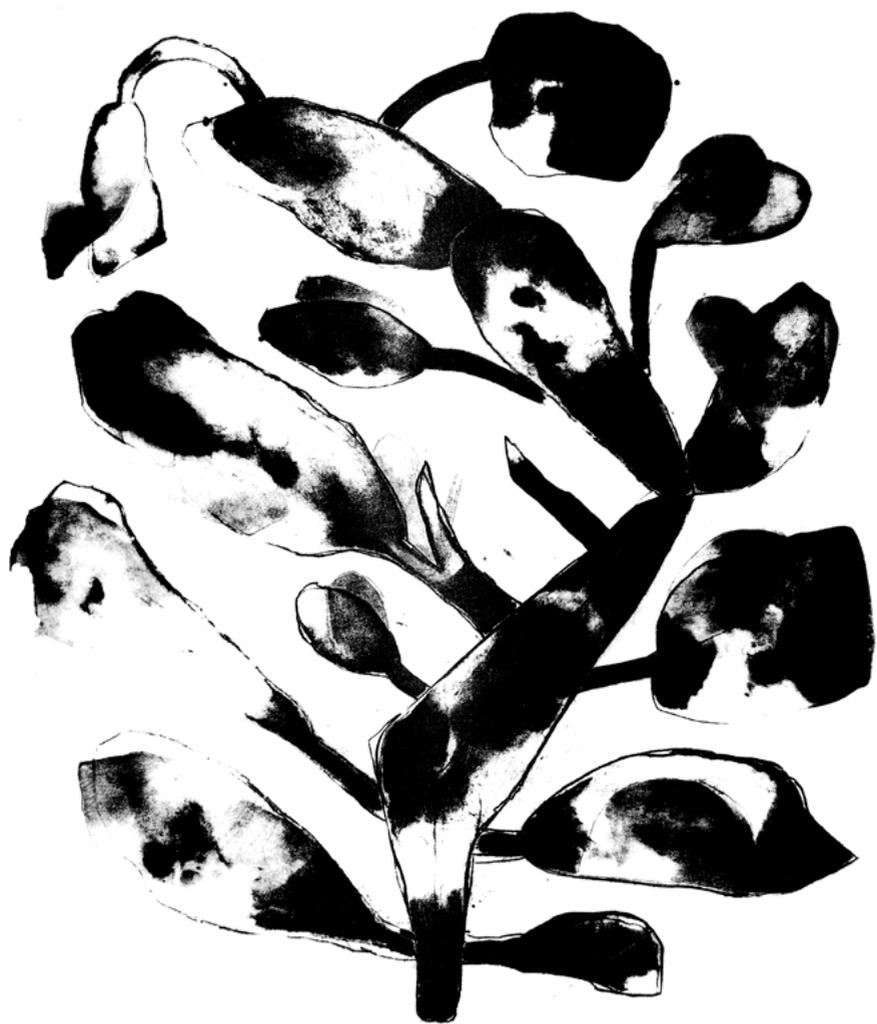
Sem Título, 2019
Litografia sobre papel
58x76cm



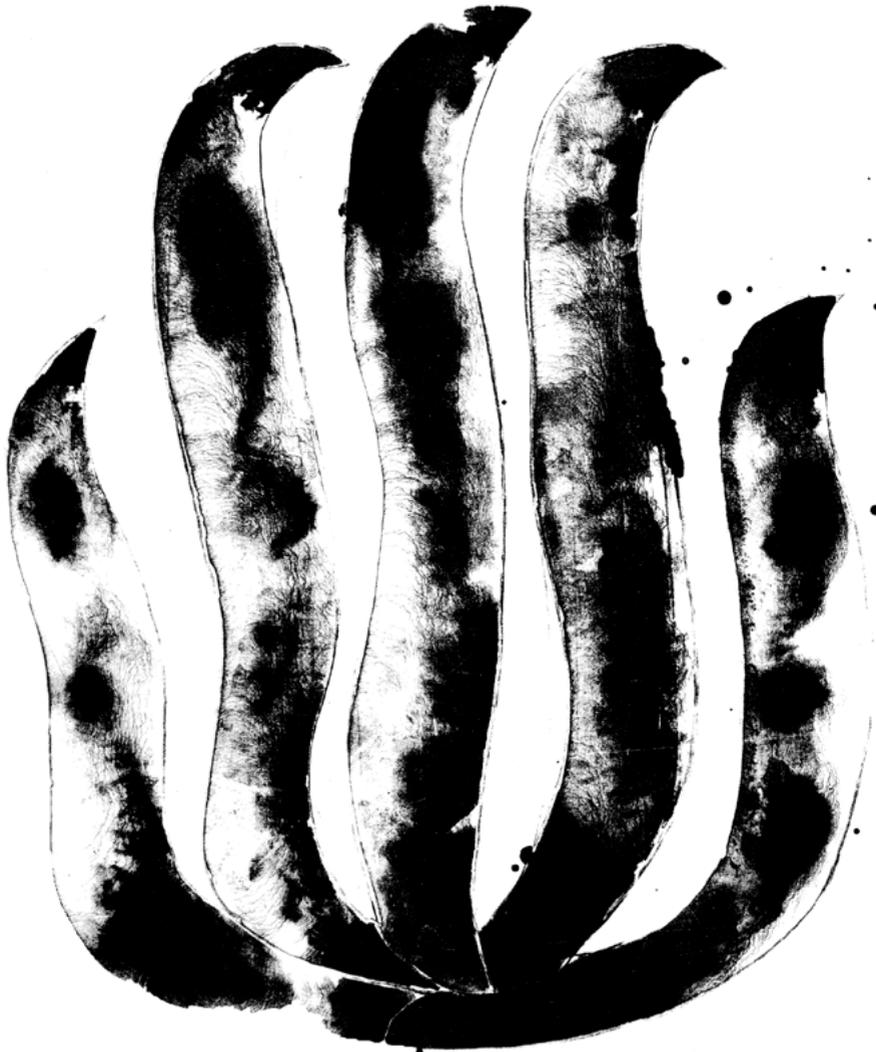
Sem Título, 2019
Litografia sobre papel
58x76cm



Sem Título, 2019
Litografia sobre papel
58x76cm



Sem Título, 2019
Litografia sobre papel
58x76cm



I. notas sobre litografia

Esta pesquisa buscou priorizar o caráter experimental da litografia – o manuseio da técnica se deu através do empirismo embasado por alguns manuais aplicados em experiências realizadas no ateliê. Desta forma, a técnica desempenha um papel fundamental na pesquisa, mas o eixo verdadeiramente principal é a relação entre a experiência, o acaso e a descoberta. Contudo cabem aqui alguns breves comentários sobre a técnica, pois a litografia possui um rigoroso processo passo a passo a ser seguido.

A litografia é um modo de reprodução de imagem cujo princípio se baseia na repulsão entre água e gordura. Utiliza-se de uma pedra calcária porosa na qual uma imagem é desenhada diretamente através de materiais gordurosos como o *tusche*¹, lápis e crayons litográficos. Na sequência a pedra litográfica é processada quimicamente com ácidos e goma arábica. Seu processamento possibilita a garantia de que as áreas não desenhadas continuem sem informação durante o processo de impressão. Após esta etapa, a matriz segue para a impressão, e com a pedra molhada, a tinta é depositada através de um rolo e terá aderência apenas sobre as áreas desenhadas,

1 *Tusche* é um material de desenho e pintura utilizado sobre a pedra litográfica, necessita ser diluído em água ou solvente e sua manipulação assemelha-se à aquarela. Neste projeto foi adotada a palavra *tusche*, contudo essa palavra possui as variantes *touche* e *tuche*.

pois a tinta, de natureza gordurosa, é repelida pelas áreas que absorveram água. Posteriormente a pedra segue para a prensa onde sofrerá intensa pressão e transferirá a imagem para a superfície do papel de forma precisa.

Esta modalidade de impressão foi inventada por Alois Senefelder em 1796 na Alemanha. Acerca da descoberta, existem várias versões, dentre elas, a mais curiosa e que acolhe o efeito do acaso, segundo relata Helena Kanaan em sua tese de doutorado:

[...] o compositor e dramaturgo, em sua casa, apressado para fazer uma lista de roupas sujas que mandaria lavar, anota, com o sabão que estava a seu alcance, sobre uma pedra calíça, os itens que levaria à 'lavanderia'. Após alguns dias, viu que as letras ali permaneciam, mesmo com os respingos d'água e, como já tinha conhecimento da gravura em metal, foi experimentando maneiras de fazer cópias a partir da pedra que havia absorvido e conservado a gordura. Inventa, ao final de muitas tentativas e unindo experiências de outros químicos, o procedimento inicialmente chamado de *poliautografia*² (KANAAAN, 2011, p. 27).

Assim, acidentalmente, Senefelder se deparou com uma descoberta que lhe possibilitou a invenção de um novo método de impressão derivado de processos químicos, mais econômico e menos demorado que os meios conhecidos na época. O novo método foi rapidamente absorvido pela indústria e revolucionou a imprensa do século XIX.

2 Poliautografia: produção de múltiplas cópias de manuscritos e desenhos originais.

Outro ponto que é importante salientar é que a litografia enquanto técnica que se utiliza de matriz mineral se destaca apenas como um ramo deste amplo processo químico de impressão, pois não se restringe apenas à pedra, podendo ser aplicado também a metais. Com efeito, entre os possíveis materiais aplicáveis, a pedra calcária³ desempenha eficientemente a função de matriz. Ela possui forte tendência a se combinar com substâncias oleosas e as reter, além de absorver matérias de naturezas diversas, como fluidos aquosos, de modo que a pedra, uma vez impregnada com eles, passará a repelir corpos oleosos. Somado à essas qualidades, seu baixo custo e facilidade com que era encontrada na Baviera no século XVIII a tornou o principal suporte do novo método de impressão (SENEFELDER, 1977). Contudo, cabe ressaltar que não é a única pedra nem o único material que pode ser utilizado como matriz, abrindo um amplo campo de experimentação para outras superfícies.

A litografia se difere das outras técnicas de gravura em alguns aspectos que a caracterizam como *gravura química e planográfica*⁴. De matriz orgânica que ao final do processo é

3 A pedra litográfica convencional é uma pedra calcária de Solenhofen na região da Baviera, Alemanha.

4 Nos sistemas planográficos, a matriz é plana. O princípio básico do sistema planográfico é a incompatibilidade recíproca entre água e substâncias gordurosas, de modo que as zonas impressoras atraem a tinta gordurosa e repelem a água e as zonas não impressoras fazem o contrário. É através de fenômenos físico-químicos de repulsão e atração que os elementos utilizados (tinta e água) se alojam nas áreas gravadas para sua reprodução no suporte. Por isso que a matriz é plana. Dois exemplos desse tipo de impressão são o offset e a litografia.

reaproveitada através da granitagem ou ponsagem⁵, com a fricção de grãos (carborundum⁶), apaga-se o antigo desenho, abrindo os poros da pedra para a absorção de uma nova grafia em material gorduroso. Outro aspecto que se evidencia é o modo como a imagem é formada: trata-se do desenho direto, ou seja, com lápis ou pincel, desenha-se diretamente sobre a superfície da pedra o que pode resultar em uma imagem mais espontânea, com marcas gestuais mais evidentes. Difere da xilogravura ou da gravura em metal em que o desenho é determinado pelo relevo ou sulcos na superfície da matriz. A técnica de *lavies* litográfico, por exemplo, na qual utiliza-se o pincel embebido em tusche diluído em água ou solvente sobre a pedra litográfica, aproxima-se do resultado da aquarela. Trata-se de um procedimento descrito como *planográfico*, pelo fato da matriz ser completamente plana, isto é, o desenho não se determina por irregularidades na superfície, pois a gravação é feita através de processos químicos e não mecânicos.

O que caracteriza o princípio químico que fundamenta a litografia é a recíproca repulsão entre água e gordura. Através da porosidade da pedra, que lhe confere alta absorção, memoriza o desenho que passa por um tratamento no qual utiliza-se a combinação de ácido nítrico, fosfórico, tânico e goma arábica em proporções que variam de acordo com as

5 Ponsagem: Termo utilizado para remeter ao ato de granir ou granitar. Isto é, tratar a face escolhida da pedra para receber o desenho, limpando-a e polindo-a.

6 Carbetto de silício granulado (DEVON, 2009, p. 127).

densidades do desenho. Imagens mais sutis (menor concentração gordura), por exemplo, necessitam de pouco ou nada de ácidos, aplicando-se apenas a goma pura. Já, áreas de tons mais escuros (maior concentração de gordura) necessitam de maiores quantidades de ácidos. Esse procedimento é chamado de acidulação e é um momento em que se deve ter muita atenção, pois um pequeno deslize pode desbotar ou até apagar parte do desenho. A acidulação atua nas áreas de não-imagem protegendo-as da gordura, a goma por sua vez cria uma fina película que torna esta superfície aderente à água. A interação dos ácidos com a pedra permite que as áreas de não-imagem atraiam ainda mais água. Deste modo se formam dois tipos de áreas sobre a pedra: a primeira, as áreas de imagem, do desenho, onde está concentrada a gordura dos materiais, repelente à água e caracterizadas pela presença da cor quando impressa. A segunda, são as áreas de não-imagem, onde a água encontra aderência, repelente à gordura e caracterizada pela ausência de cor quando impressa. Este fenômeno físico-químico se chama **adsorção** (DEVON, 2009, p. 150). Após a acidulação, a matriz estará pronta para ter a impressão das primeiras provas.

Em 2016, tive a oportunidade de realizar um estágio no ateliê de litografia no Centro de Artes La Ceiba Gráfica, no México. Neste local foi desenvolvida outra forma de se fazer litografia, na qual todos os materiais envolvidos no processo foram adaptados aos insumos locais. Lá utilizavam outro tipo de pedra em relação ao método tradicional, um mármore da

região de Xalapa⁷. Esta mudança de material acarretou alterações significativas na prática, pois a pedra litográfica alemã é constituída em grande parte por carbonato de cálcio⁸, o que promove estabilidade e homogeneidade para se obter o resultado esperado (LOCHE, 1975). Já o mármore mexicano, que é constituído também de carbonato de cálcio, não possui uma formação homogênea e tem em sua composição outros minerais que variam dependendo do fragmento da rocha. Além da pesquisa em torno da pedra litográfica, as tintas, lápis, tusche, crayon, prensa, solventes, rolo de entintagem e papel eram produzidos no próprio ateliê conforme os recursos encontrados na região. O contato com a produção artística mexicana revelou que possibilidades técnicas podem ser desenvolvidas a partir de potencialidades locais, o que evidencia suas constantes possibilidades de inovação.

Como dito anteriormente, a compreensão da técnica é indispensável, pois trata-se de um equilíbrio tênue entre todas as variantes envolvidas no processo, contudo, prefiro pensar sobre o meio e suas especificidades. O que me interessa naquilo que a litografia oferece de singular?

Meu interesse pela litografia surge da prática no ateliê de artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Desde 2014, venho produzindo

7 Xalapa, Veracruz, México.

8 De modo geral, a composição da pedra litográfica de Solenhofen é 94-98% de carbonato de cálcio, sílica, ferro, manganês e óxido de alumínio.

distintas séries de litografias, uma das quais, inclusive, sendo meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)⁹. Nestes trabalhos, o principal foco de interesse era experimentar as possibilidades materiais que o *tusche*, na litografia, agregaria ao desenho. O *tusche* é um material gorduroso apresentado na forma de barra e deve ser diluído em água ou solvente possibilitando diversas concentrações e texturas. Nas gravuras produzidas, que utilizavam o *tusche* diluído em grandes quantidades de água, é possível observar o processo de sedimentação e acúmulo desse material na superfície da pedra. O que interessou neste resultado visual foi a associação do registro de um acontecimento físico ao desenho.

A manipulação do *tusche* me introduziu a um elemento que é crucial no desenvolvimento dos meus trabalhos, o acaso. Esse material foi escolhido pela impossibilidade de controlá-lo, especialmente com o uso que faço dele. O desenho é determinado pelo processo de deposição de material sólido em meio fluido, quase como uma simulação do próprio processo de formação das rochas sedimentares. Realizo um caminho de saída e retorno para a pedra. Dessa forma, procuro tratar esses materiais como se possuíssem autonomia o que denomino de *contingência do material*. O acaso aqui é propiciado pela contingência do material, o qual eu não controlo e que

9 MORENO, Adriana. **Zoólitos**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

se autodetermina. Só a combinação entre pedra, *tusche* e água promovem esse tipo de mancha.

A ideia de transgressão da forma é quase sempre uma preocupação na produção do artista, com o objetivo de suscitar ao trabalho de arte a competência de evidenciar novas formas de olhar e de perceber. Um dos problemas que me deparei ao longo da pesquisa foi, precisamente, sobre essa questão, pois como pensá-la na litografia dado que esta é uma técnica que exige disciplina na execução de uma sequência precisa de processos? Posto de outra forma, como realizar uma pesquisa em litografia a partir do viés experimental da gravura, sendo esta uma técnica tão rigorosa? Acredito que seja este o principal problema colocado pelo trabalho. Para iniciar a pensar sobre isto, optei por me atentar ao que de corpóreo aqueles resultados propiciados pelo litográfico me ofereciam, e, pelo corpóreo, o que de material era acrescentado enquanto significado. Optei então por concentrar a pesquisa nas experimentações diárias e devidamente documentadas em notas e imagens, para analisar e, assim, evidenciar a forma como a matéria se comporta.

A experimentação sobre as possibilidades materiais, a princípio, pode parecer uma brutalidade com a técnica na sua orientação mais purista, contudo esse argumento não interessa aqui, pois, a técnica existe para nos instrumentalizar na realização de nossos projetos, e não para limitá-los. Por isso, opto por manipulá-los livremente, visto que, o instigante é, justamente, que todo procedimento é suscetível ao desvio.

Portanto, concluo que elementos como o acaso e a aleatoriedade, de certa maneira, figuram o fazer litográfico nesta pesquisa. Assim, procuro me distanciar do primeiro objetivo que a técnica veio a servir, a reprodução das imagens em largas tiragens. As gravuras desenvolvidas durante o mestrado não respondem a isto, aqui as tiragens são muito pequenas e o objetivo está mais na construção da imagem do que na sua reprodução.

A seguir traçarei um panorama sobre as propriedades físicas da pedra litografia e a química envolvida no processo de gravação, na sequência, descreverei de modo geral o processo litográfico pelo qual pautei os experimentos.

As propriedades da pedra

A formação do calcário de Solnhofen

A maioria dos calcários de qualidade litográfica foi formado durante o período jurássico da era mesozóica, entre 190 e 136 milhões de anos atrás. Este tipo de formação é adequada para litografia pelo fato de não ser composta de fragmentos de pedras preexistentes. Em vez disso, contém micro fragmentos de vida marinha, como protozoários portadores de conchas de calcita que foram depositados como lama calcária no fundo do mar. As pressões e reações químicas do ambiente comprimiram os depósitos de calcário e esse estrato de sedimento foi compactado.

Dois fatores geológicos parecem ser responsáveis pelas propriedades únicas das formações minerais das regiões de Solnhofen (no rio Altmühl), Langenthalheim e Mörnsheim, locais onde a pedra litográfica foi explorada. Primeiro, devido a condições regionais incomuns proporcionadas por uma lagoa rasa, salgada, quente, tranquila e protegida o que possibilitou o depósito do calcário puro formado com baixíssimo nível de impurezas minerais resultando em um calcário extremamente fino. Em segundo lugar, a estrutura horizontal do calcário permaneceu relativamente estável durante as várias eras, ocasionando faixas contínuas e homogêneas de formação calcária.

A pedra de qualidade litográfica localizava-se abaixo em estratos perfeitamente horizontais de até 30cm de espessura e até 60m de profundidade. Ainda existem camadas espessas, capazes de produzir pedras litográficas por centenas de anos, o que contraria a crença popular que afirma que a pedra litográfica de Solnhofen está extinta.(DEVON, 2009, p.123)

Propriedades químicas do calcário litográfico

Quimicamente, as pedras litográficas de melhor qualidade contêm aproximadamente 94–98% de carbonato de cálcio. O material restante é composto principalmente de sílica, ferro, manganês e óxido de alumínio. Por causa dessa porcentagem extremamente pequena de impurezas químicas, a pedra pode absorver gordura ou água com igual afinidade, enquanto responde aos produtos químicos com grande sensibilidade.

Quando a pedra é gravada com soluções de goma arábica e ácido nítrico, a composição química na superfície se estabelece da seguinte forma:

- O corpo oleoso do material de desenho é convertido por ação química em ácidos graxos, que se combinam com o cálcio da pedra para formar sabões de cal insolúveis, ou oleatos, que são altamente receptivos à tinta gordurosa de impressão.
- A área da superfície sem o material oleoso de desenho são transformadas de carbonato de cálcio para arabinado de cálcio através da película de goma arábica aderente. A goma adsorvida aumenta a afinidade natural da pedra pela retenção de água e permite que a superfície permaneça úmida por mais tempo. Quando o resíduo dos materiais de desenho é retirado com querosene, a diferença de cor entre as áreas de imagem e de não imagem é o resultado das diferentes reações químicas: a formação de imagem de oleato de cálcio e a formação de não-imagem de arabinato de cálcio. (DEVON, 2009, p.124)

A química da pedra

A compreensão da química do processo litográfico é essencial, pois essa técnica presume transformações na composição da superfície da pedra. A litografia depende da repulsão mútua entre a graxa e a água. As reações químicas transformam a superfície da pedra em áreas que atraem gordura e áreas negativas hidrofílicas. Antes que a pedra possa ser impressa, ela deve ser processada ou “gravada”. A goma

arábica é o principal constituinte do processo de “gravação” das imagens na pedra. Embora normalmente solúvel em água, quando aplicada na pedra forma um filme hidrofílico, insolúvel em água configurado as áreas de não-imagem. A reação responsável por esse evento se chama adsorção e é a principal etapa do processo litográfico. Este fenômeno físico é a adesão de uma camada muito fina de moléculas à superfície de um sólido, a pedra. Isso acontece nas áreas de não-imagem onde a goma cria um filme na superfície que torna aquela região hidrofílica. Nas áreas de desenho a goma hidrolisa o material gorduroso que, em contato com o carbonato de cálcio e os ácidos, cria uma nova substância não solúvel em água, o oelato de cálcio, um sabão. Assim estabelecem-se as áreas que repelem água e se ligam a gordura e as áreas que atraem água e repelem gordura.

Embora as áreas sem imagem e com imagem sejam gravadas com a mesma solução, elas as afetam diferentemente: as áreas da imagem sofrem apenas uma mudança química e as áreas sem imagem sofrem tanto uma mudança química quanto uma física. A goma arábica é uma mistura dos vários sais que compõem o ácido arábico. Quando combinados com ácido nítrico e fosfórico, esses sais são convertidos em ácido livre, fazendo com que as moléculas se colem mais firmemente às áreas de não-imagem.

O ácido nítrico na gravação produz uma leve efervescência de gás carbônico em contato com o calcário. Os materiais de desenho oleosos, protegidos com resina e talco, são

fisicamente resistentes a esta solução aquosa de ataque. Portanto, mesmo que as partículas da imagem sejam quimicamente convertidas pela gravação, a efervescência só pode ser detectada nas áreas sem desenho.

Durante a efervescência, os sais de goma de ácido livre convertidos são conduzidos mais profundamente na estrutura porosa da pedra; e quando secos, formam laços fortemente polarizados com as moléculas de calcário. Em contato com a pedra, convertem as áreas de não-imagem em arabinato de cálcio através de um fino filme adsorvido na superfície. Crê-se que os grupos hidroxilo (átomos de hidrogénio e oxigénio) dentro da película adsorvida estão orientados para fora da pedra e são responsáveis pela natureza hidrofílica da película dessensibilizante. Assim, durante esse processo, a pedra sofreu uma alteração química parcial – transformando-se em arabinato de cálcio nas áreas de não imagem – e, ao mesmo tempo, um filme adsorvido foi fisicamente formado sobre essas áreas. (DEVON, 2009, p.150)

Processo litográfico

Escolha da pedra A primeira decisão a ser tomada é a escolha da pedra. Neste quesito são duas as variáveis: a dimensão e a cor. A dimensão não implica alteração no processo, já a cor, sim. As pedras variam entre um tom creme claro até o cinza escuro e essa escala também caracteriza sua dureza. As pedras cinza escuras são mais duras e proporcionam mais precisão e estabilidade. As pedras creme claras são mais moles. No caso das gravuras produzidas no período do mestrado, priorizei pedras com maior dureza em virtude do desenho ser muito delicado e instável.

Granitagem Após a eleição da pedra segue-se para o processo de granitagem quando a matriz é submetida ao atrito do carborundum que é deslizado sobre a superfície da pedra, facilitado pela água e sob pressão de um disco movimentado de forma uniforme até que o desenho antigo seja completamente removido. Neste momento é necessário decidir sobre o grão que se pretende dar ao desenho, sendo que, para o tusche, é recomendado o uso do grão precisamente fino, como o 220. Esse polimento é importante porque o tusche é uma aguada e a mancha perde sua sutil definição característica quando marcada por grãos maiores.

Desenho O próximo passo é o desenho. No preparo da pedra é importante reservar uma margem de 4 a 5cm para a impressão, e isto pode ser feito protegendo a área com goma arábica ou apenas resguardando este espaço do contato com a

gordura dos materiais. Nas gravuras produzidas pela pesquisa foi utilizado o tusche diluído de duas formas diferentes, em água e em solvente (terebentina), este último denominado de *tusche gordo*. Cada diluição oferece um resultado diferente e o *tusche gordo* apresenta maior grau de dificuldade em se presumir o resultado, pois é um composto extremamente gorduroso. Por sua vez, a diluição em água se aproxima mais da aquarela e denota menos complexidade por ser menos gordurosa. Após a finalização do desenho, no caso do tusche, é preciso esperar sua secagem e até um dia para a absorção da gordura pela pedra antes de iniciar seu processamento.

Acidulação Com o desenho seco e absorvido pela pedra, passa-se à acidulação. Neste momento avalia-se as variadas densidades de gordura no desenho e seus tons para estipular qual concentração de ácido será usada em cada parte. Sempre antes de aplicar goma arábica e ácidos na pedra é obrigatório tratar a superfície com breu e talco para proteger o desenho. Nos meus trabalhos, coloquei um passo antes da acidulação que foi a troca do material de desenho pela tinta de impressão para poder visualizar notoriamente a realidade da imagem. Isto porque, ocasionalmente, o pigmento do tusche não corresponde à quantidade de gordura absorvida, por isso é importante trocar a tinta para avaliar antes de processar a pedra com os ácidos. A partir do que essa nova configuração me mostra, posso pensar sobre cada área e suas possíveis composições de tratamento. Em áreas onde o desenho é muito delicado e leve, tendo a não usar ácidos num primeiro

processamento, aplico a goma arábica pura. Já em áreas de tons médios uso uma concentração mais alta de ácido na goma. Em áreas completamente negras é necessário acidular para que a gordura não contamine as áreas brancas próximas, mas deve ser feito com muita cautela para não desbotar a profundidade da cor. Essa é uma das partes mais experimentais do processo, e por isso não posso assegurar uma regra, dado que as variáveis são inúmeras. Por isso, para a acidulação, recomendo que seja feita aos poucos, observando cada sinal de resposta da imagem e, sempre que necessário, interromper a impressão, acidular novamente e deixar a pedra ‘descansar’ antes de retornar para a prensa.

Impressão

Após a acidulação, a pedra encaminha-se para a prensa para que sejam feitas suas primeiras provas. Esta etapa é determinante na construção da imagem, pois é neste momento que o desenho vai adensando seus tons até que se encontre a tonalidade desejada. Feito isto, interrompe-se a impressão, entinta-se a pedra, aplica-se breu e talco e uma nova acidulação é feita. É recomendável aguardar algumas horas antes de voltar a imprimir, no meu processo deixo a pedra em descanso por 1 dia. A partir daqui é possível fazer as impressões definitivas, sempre avaliando a resposta da pedra para suspender e acidular novamente se necessário.

a formação das imagens

Durante as experiências no ateliê, se colocou de forma evidente qual era o tipo de imagem que estava se formando como corpo de trabalho. Aqui procurarei descrever a formação das imagens. Desde quando iniciei meus trabalhos em litografia, o que me interessou foi a forma como a imagem era fixada na pedra sem necessariamente o meu comando. Isso acontece porque, no desenho, a minha ação é a de orientar os espaços delimitando onde serão criadas 'poças' de água e depois será depositado o tusche diluído. Nessas áreas a tinta se espalha de acordo com as concentrações dos fluidos, se deposita segundo seu tempo de secagem, estabelecendo as manchas e as linhas limítrofes, sem que eu tenha ação direta sobre os acontecimentos. A intenção é, justamente, que nos seus comportamentos físicos, água e tusche se organizem como a conjuntura ambiental lhes permitir. Abrindo, desta forma, a oportunidade do acaso se instaurar. Além disso, me interessa o resultado plástico da mancha que destaca o próprio processo de formação, de forma em formação. Logo, relacionei esse efeito visual ao próprio processo de formação das rochas e da pedra litográfica, sedimentar, formada através da deposição, e consequente consolidação de fragmentos provenientes de material mineral ou orgânico ao longo de milhões de anos.

o problema do método

“A pesquisa é a busca sistemática de soluções, com o fim de descobrir ou estabelecer fatos ou princípios relativos a qualquer área do conhecimento humano” (ZAMBONI, 2006, p. 51). Por se tratar de uma atividade sistemática, requer um método que, geralmente, está ligado ao tipo lógico e racional de pensamento. A pesquisa sempre implica premeditação, a clara vontade de se encontrar uma solução por meio de um percurso estruturado pela razão. A pesquisa prevê a escolha de um caminho para se buscar um fim estabelecido. No entanto, a pesquisa enquanto processo não é somente fruto do racional. O que é racional é a consciência do desejo, não o processo de pesquisa em si, que intercala o racional e o intuitivo na busca de solucionar algo. E isso é uma realidade tanto para a ciência quanto para a arte, pois pesquisa é a vontade e a consciência de se encontrar soluções.

Na pesquisa em artes visuais e, especificamente, em poéticas visuais, o método de pesquisa se coloca como um problema capital a ser pensado, pois esse perfil de trabalho possui características particulares que impedem a aplicação de uma metodologia adotada *a priori*. Esse problema, ao fim e ao cabo, suscita a própria reflexão sobre a pesquisa em artes e

suas especificidades. A resposta para essa questão é relativa a cada trabalho e a metodologia é construída concomitante à produção da pesquisa e das obras. Dito isto, podemos afirmar que o método é uma tentativa de sistematização da produção das obras.

A pesquisa em artes visuais fundamenta-se em um procedimento dialético que se desenvolve em dois sentidos: o pensamento estruturado da racionalidade e um afrouxamento das estruturas inconscientes (REY, 2002). Consciência e inconsciência produzem um processo dialético promovendo trocas na execução técnica, na manipulação de materiais e na produção textual. O sensível é reiteradamente balizado pelo racional, de modo que a obra não perca sua subjetividade, e o racional é atravessado continuamente pelo sensível para não delimitar o trabalho com conceitos exteriores a ele. Desta forma, a pesquisa em artes visuais demanda um fluxo constante entre teoria e prática. No início, parte-se de uma ideia, uma pergunta, uma hipótese que será colocada em teste. Passa-se às experimentações plásticas, materiais, visuais. A partir da realização desses procedimentos plásticos, extrai-se conceitos que são aprofundados pelo viés teórico e novamente originam outras hipóteses que serão testadas em novas experiências. A partir desse percurso é possível identificar um modelo circular de elaboração metodológica.

Outro atributo que particulariza a pesquisa em artes visuais diz respeito ao objeto de estudo, pois este não existe previamente, mas é desenvolvido simultaneamente a investigação.

Esse aspecto assinala a diferença da pesquisa em arte, pois o pesquisador irá produzir seu objeto de estudo durante a pesquisa e dele retirar as questões que serão aprofundadas. Desse modo, o objeto de estudo não se encontra fixado no tempo, como é o caso de obras finalizadas, mas em processo.

Na presente pesquisa, foi adotado o pressuposto de que toda obra contém em si mesma sua dimensão teórica. Assim, entendemos que a teoria não pode ser admitida como um dado prévio, pois é importante lembrar que o trabalho de arte não deve ajustar-se para ilustrar conceitos. O embate com a obra de arte produz como resultado novas formas de perceber e, a partir daí, elaboram-se questões de dimensão teórica para que se estabeleça interlocução com o campo da cultura que envolve o contexto da produção artística. Os conceitos também surgem dos procedimentos, por isso, a pesquisa em artes visuais parte, em princípio, da maneira como a obra é feita.

Então, afinal, como poderíamos estabelecer o método de pesquisa em poéticas visuais? A completa negação de métodos existentes faz com que ela não possua método? No entanto a pesquisa em artes é compreendida como produção acadêmica e por isso deveria ter um método, ainda que este seja único e específico. Sandra Rey afirma que “[...] o que está em questão na arte não é a comprovação da verdade – como é o caso da ciência – mas, sim, a instauração de uma verdade” (REY, 2002, p. 123-140). Para isso sugere como respaldo

teórico o conceito de *Poiética*¹, propondo, assim que a pesquisa se apoiará na instauração da obra, no modo de existência da obra se fazendo. Dito isto, concluímos que o método de pesquisa em artes deve ser aberto e que se constitui em conjunto com o fazer artístico e apenas possuindo relevância e aplicabilidade dentro daquele contexto.

Considerando o que foi colocado anteriormente, descreverei o método desenvolvido ao longo desta pesquisa. Primeiramente, foi tomado como base um caderno de notas que acompanhou as experimentações poéticas, com o objetivo de agrupar pensamentos e observações que emergiam da prática. Assim, descrições de procedimentos e observações foram entendidos como método. Como esta pesquisa procurou abarcar o aperfeiçoamento técnico na litografia, estabeleci o registro de experiências litográficas que simulavam o método científico de testar variáveis² para observar os acontecimentos plásticos produzidos pelas interações físico-químicas. A partir dos resultados, optei pelos procedimentos que apresentavam efeitos em que a matéria se evidenciava.

1 *Poiética* (de *poiétique*), termo cunhado por Paul Valéry em conferência do Collège de France para estudar a gênese de um poema. Rene Passeron ampliou a significação para o conjunto de estudos que tratam da criação na instauração da obra, notadamente da obra de arte. Ver PASSERON, R. *Pour une philosophie de la création* (1989, *apud* REY, 2002, p.7) e PASSERON, R. *La naissance d'œuvre: Éléments de poiétique générale* (1996, *apud* REY, 2002, p. 7).

2 O método científico é apenas uma aproximação, pois não foi realizado de forma realmente controlada, já que não foi possível, nas condições atuais da oficina utilizada, garantir as condições de umidade e temperatura ideais, bem como o pH dos produtos utilizados.

É importante assinalar que esses experimentos não tiveram como objetivo o resultado litográfico ideal, com uma tiragem habitual, numerosa e homogênea, porém conduzir o processo litográfico experimentalmente e, assim, encontrar respostas mais inesperadas e que fossem fruto do comportamento intrínseco aos materiais.

A partir dessas experiências e de uma leitura paralela passei a compreender com quais vertentes, artistas e teóricos eu estaria dialogando. Migrei a pesquisa para a um momento de mais leitura e reflexões, seguido do retorno ao ateliê já com as questões mais claras em mente. Um fator que gostaria de chamar atenção dentro da pesquisa é o acaso. Se por um lado é necessário um planejamento para se realizar a pesquisa, é também absolutamente imprescindível a abertura para o inesperado.

II. modos de fazer

Nesta parte apresento a documentação dos trabalhos que foram realizados para ter um controle sobre os processos litográficos aplicados e, assim, criar um material de consulta. Apresento aqui as fichas das litografias realizadas durante a pesquisa.



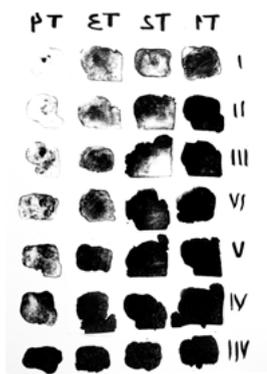
Teste de Tusche 1

Área do papel: 35x50cm

Nº de cópias: 5

Data: 23/09/17

Suporte: Pedra creme



Material de desenho: Tusche mexicano da marca La Ceiba Gráfica, tusche Americano da marca Stones Crayon, tusche francês da marca francês Charbonnel e o tusche do ateliê do Departamento de Artes Plásticas da USP.

Acidulação: Para as provas foi usado somente goma arábica. Entre as provas e a tiragem foi feita uma acidulação de 15cc de goma arábica; 3 gotas de ácido nítrico e 2 gotas de ácido fosfórico.

Procedimento: A ideia nesta experiência era visualizar as diferenças entre os tusches de diferentes marcas.

Granitei a pedra com grão 220.

Protegi as margens com goma arábica. Utilizei para o desenho os 4 tusches com variadas diluições em água. Aguardei pelo menos um dia antes de iniciar o processamento da pedra. Foram aplicados o breu e o talco seguido pela goma arábica. Após isso foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (entre 3 e 4 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – neste momento foi avaliado e concluído que havia a necessidade de acidular a pedra novamente. Após um dia da imagem em repouso, foram realizadas as impressões.

O objetivo era entender qual o resultado gerado na pedra por cada um dos tusches e observar as diferenças. A conclusão do teste foi que o Americano Stones Crayon obteve melhores resultados.

Tinta: tinta gráfica Cromos preta seca com carbonato de cálcio.

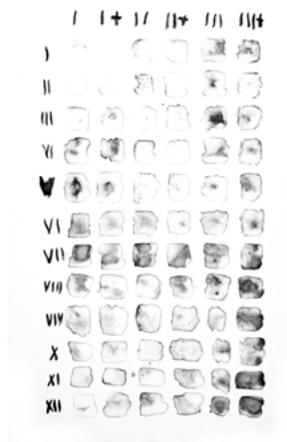
Teste de Tusche II

Área do papel: 42x59cm

Nº de cópias: 4

Data: 29/09/17

Suporte: Pedra Cinza escura



Material de desenho: Tusche americano Stones Crayon – diluições variadas em água.

Acidulação: Duas soluções com diluições diferentes para cada área da imagem. Nas áreas mais claras foi aplicada apenas a goma arábica. Nas áreas mais escuras foi aplicada a solução de 15cc de goma arábica, 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas de ácido fosfórico, por 3 segundos sobre a pedra.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com tusche americano Stones Crayon com diluições variadas em água. Esse material foi escolhido pelo teste anterior por oferecer o resultado mais satisfatório. Após a finalização do desenho esperei pelo menos um dia antes de iniciar o processamento da pedra. Foram aplicados o breu e o talco seguido pela goma arábica. Após isso foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (entre 3 e 4 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – neste momento foi avaliado que não era necessário acidular a pedra novamente – no mínimo um dia para iniciar impressão da tiragem. Após o período em repouso, foram realizadas as impressões.

O objetivo era entender qual o resultado visual gerado na imagem para as várias diluições do tusche Americano e testar se a acidulação funcionaria corretamente.

Tinta: tinta gráfica Cromos preta seca com carbonato de cálcio.

Ficha 1

Área do papel: 35x50cm

Nº de cópias: 5

Data: 01/10/17

Suporte:

Pedra metade creme clara metade cinza.



Material de desenho: Tusche americano Stones Crayon diluído em água e sal de cozinha adicionado ao final do desenho para mudra a concentração de água na superfície da pedra.

Acidulação: Uma única solução de acidulação foi aplicada em toda a superfície da pedra. Solução: 15cc de goma arábica; 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com tusche e ao final polvilhei sal de cozinha sobre o desenho para produzir aglomerações menos uniformes na concentração de água sobre a pedra, o que causou conseqüentemente o respectivo acúmulo de tusche nos pontos onde o sal se depositou. Esperei pelo menos 4 dias para o desenho secar porque o clima estava muito úmido e porque causa do sal – que segurou a umidade do ambiente retardando a secagem da água. No momento do processamento cometi um equívoco ao esquecer de aplicar o breu e o talco, que causou, ao acidular a imagem, o apagamento de parte do desenho. Na sequência retirei o material de

desenho com querosene e tinner e apliquei a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (entre 2 e 3 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – então foi avaliado que não era necessário acidular a pedra novamente, porque o desenho já estava demasiado sutil. A pedra descansou três dias para iniciar impressão da tiragem.

Tinta: tinta gráfica Cromos preta seca com carbonato de cálcio

Ficha 2

Área do papel: 50x65cm

Nº de cópias: 6

Data: 20/10/17

Suporte: Pedra creme

Material de desenho:

Tusche americano Stones Crayon diluído em água.

Acidulação: Antes de tirar das primeiras provas apliquei uma solução de acidulação na superfície completa da pedra: 15cc de goma arábica, 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas de ácido fosfórico. Antes da pedra descansar para a impressão da tiragem foi feita a acidulação dividida em duas áreas da imagem: Acidulação média: 15cc de goma arábica, 5 gotas de ácido nítrico e 3 gotas ácido fosfórico. Acidulação forte para apagar



fantasmas de imagens anteriores que permaneciam na superfície da pedra: 15cc de goma arábica, 7 gotas de ácido nítrico e 3 gotas ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o tusche. Após a finalização do desenho esperei mais ou menos 2 dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido pela acidulação.

Após a secagem completa da goma com ácido, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (2 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – foi avaliado que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Obs: imprimir as provas dividindo o rolo com outra pessoa, que por sua vez carregava com muita tinta, por isso o desenho escureceu e começou a fechar muito rápido o que gerou a necessidade de interromper a impressão e acidular novamente.

A segunda acidulação não teve sucesso, pois o desenho perdeu muitos detalhes, mas o resultado das tiragens foi satisfatório. Na entintagem para a tiragem carreguei o rolo de tinta 3 vezes para chegar ao tom mais escuro que eu queria.

Tinta: tinta gráfica Cromos preta seca com carbonato de cálcio (não preparada por mim).

Ficha 3

Área do papel: 33x48cm

Nº de cópias: 6

Data: 27/10/17

Suporte: Pedra creme

Material de desenho:

Tusche americano Stones Crayon diluído em água.

Acidulação: Somente goma arábica.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o tusche. Após a finalização do desenho esperei mais ou menos 2 dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido pela acidulação.

Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (2 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – foi avaliado que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de retornar à prensa para impressão da tiragem.

Tinta: tinta gráfica Cromos preta seca com carbonato de cálcio.



Ficha 4

Área do papel: 35x50cm

Nº de cópias: 5

Data: 29/10/17

Suporte:

Pedra metade creme metade cinza.



Material de desenho: Tusche americano Stones Crayon diluído em terebentina¹. Essa técnica se caracteriza pelo fato da preparação tusche+terebentina não se misturar com água depositada anteriormente na superfície da pedra porque é um preparado de natureza gordurosa, o que resulta em um aspecto “marmorizado” na imagem final.

Acidulação: Para as provas foi aplicada somente a goma arábica. Após as provas, antes de guardar a pedra para descanso e impressão, foi manipulada e aplicada a seguinte fórmula: 15cc de goma arábica, 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com a *tusche gordo*. Esperei o desenho secar por mais ou menos 2 dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da

¹ Esse tipo de preparação é chamado de *tusche gordo*, quando o tusche é diluído em solvente em substituição a água.

goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada da tinta de desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (2 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – foi avaliado que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

O tusche gordo é mais complicado de trabalhar, pois a solução fica mais gordurosa do que a diluída em água, o que promove um desenho já muito escuro desde o início. Isso porque o ideal na litografia é o desenho iniciar muito mais sutil do que espera-se que ele chegue ao final do processo e ao longo das primeiras impressões a imagem vai escurecendo de forma controlada.

Obs: A tinta funcionou muito bem, mantendo a pedra estável.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir² (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 5

Área do papel: 76x58cm

Nº de cópias: 5



² Valdir Flores – técnico do ateliê de litografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA USP.

Data: 05/11/17

Suporte: Pedra creme

Material de desenho Tusche americano Stones Crayon diluído em terebentina.

Acidulação: Antes das provas foi aplicada somente a goma arábica. Após as primeiras impressões foi feita a acidulação com a seguinte fórmula: 15cc de goma arábica, 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com *tusche gordo*. Após a finalização do desenho esperei 1 dia para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido pela goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (3 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – foi avaliado que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Obs: A tinta funcionou muito bem, mantendo a pedra estável durante a impressão.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Conclusões parciais

Quando se trabalha com o tusche é importante (se) atentar para o fato de que o desenho inicial, quando o tusche seca, se dá a ver pelo pigmento presente no material que, muitas vezes, não corresponde, necessariamente, à gordura que viabiliza a gravação. Isso acontece porque o depósito de gordura é um fenômeno que nem sempre acompanha o acúmulo de pigmento. Sendo assim, o mais indicado a se fazer é, quando for iniciar o processamento da pedra, não acidular antes de trocar o material de desenho pela tinta de impressão para que se possa enxergar exatamente qual é a situação da imagem.

Outra atitude indicada é, em um primeiro momento, não acidular a pedra quando estiver usando tusche, isso porque a imagem ainda está muito frágil antes de imprimir as primeiras cópias. Claro que há exceções, mas para o tipo de imagem que trabalho não é indicado acidular antes.

Ficha 6

Área do papel: 50x50

Nº de cópias: 3

Data: 20/11/17

Suporte: Duas chapas de alumínio de 50x50 e 1mm de espessura.

Material de desenho: Nas placas foi utilizado tusche diluído em água e *tusche gordo* diluído em terebintina. Em ambos os preparados foi usado o tusche americano Stones Crayon.

Acidulação: 20cc de goma e 6 gotas de ácido fosfórico. Em alumínio não se usa ácido nítrico.

Procedimentos

Granitagem: Granitei as duas chapas de alumínio manualmente com o disco, usando o carborundum (grão 220) e água com a chapa apoiada sobre uma pedra. Esse procedimento foi muito cansativo e demorado, além de não ter resultado em uma superfície com granulado homogêneo. Assim, que concluí que não é indicado fazer a granitagem manualmente para chapas de alumínio. No livro **The Tamarind Book of Lithography Art and Techniques**³

3 The Tamarind Book of Lithography Art and Techniques

eles explicam que a granitagem para chapas de metal deve ser feita por uma máquina que eles projetaram⁴.

Desenho: Fiz um desenho em cada chapa com tusche diluído em água e *tusche gordo*.

Processamento: Após a completa secagem do filme de água utilizado para o desenho e passado mais ou menos um dia, iniciou-se o processamento da chapa. Foi aplicado apenas talco seguido de goma arábica. Com a goma já seca foi feita a troca do material de desenho pela tinta de impressão, aplicado o talco novamente e as chapas foram aciduladas e armazenadas para estabilização. Um dia depois foi feita a impressão das chapas na prensa de gravura em metal.

Obs: Os resultados das impressões não ficaram muito bons, ficou com a marca da acidulação (listras). Imprimir carregando 3 vezes o rolo entintando 5 vezes cada. Não foi possível fazer mais de 3 cópias de cada chapa.

Conclusões parciais: Mesmo não sendo o resultado esperado, as cópias foram muito satisfatórias. Para uma próxima litografia em chapa de alumínio, testar imprimir sem acidular. Fazer desenhos com menos tusche e mais contraste. Utilizar placas de alumínio jateadas industrialmente para se obter mais homogeneidade nos grãos da superfície.

Tinta: Tinta gráfica Cromos seca com carbonato de cálcio.

4 Máquina de granitar do tamarindo – explicar



Ficha 7

Área do papel: 67x97cm

Nº de cópias: 1

Data: 21/02/18

Suporte: Chapa de alumínio naval de 100x70cm e 1mm de espessura.

Material de desenho: Nas placas foi utilizado tusche diluído em água e *tusche gordo* diluído com terebintina. Em ambos o material foi o tusche americano Stones Crayon.

Acidulação: 30cc de goma; 6 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos

Granitagem: Neste caso a chapa foi jateada industrialmente



com areia. O resultado foi uma superfície com grãos bem mais grossos do que eu estava utilizando, mas ficou homogêneo. Lavei a chapa com detergente e água e sequei com secador.

Desenho: Fiz o desenho sobre a chapa com tusche de água e *tusche gordo*.

Processamento: Após a completa secagem do filme de água utilizado para o desenho e passado alguns dias, iniciou-se o processamento da chapa. Foi aplicado apenas talco seguido de goma arábica. Com a goma já seca foi feita a troca do material de desenho pela tinta de impressão, aplicado o talco novamente e a chapa foi acidulada. Quando a goma com ácido secou foi feita novamente a troca da tinta seguida pelas primeiras provas de impressão. Após a impressão foi feita uma segunda acidulação igual à primeira para guardar a chapa.

Obs: Os resultados das impressões foram muito ruins. Na primeira prova a imagem já ficou muito escura. As cópias saíram todas com uma veladura na chapa inteira, como se não houvesse branco, apenas cinza. Fiz apenas três provas, mas nenhuma foi satisfatória. Dessa forma, passamos a nos questionar, eu e Valdir, que realizou esse processo junto comigo, em qual etapa poderíamos ter feito algo diferente. Levantamos algumas hipóteses para colocar em teste.

Tinta: Tinta gráfica Cromos seca com carbonato de cálcio.

Hipótese 1

A chapa teria algum tipo de material que a selava, dessa forma a experiência seria a aplicação de vinagre com o objetivo de sensibilizar a superfície da chapa para receber o desenho.



Área do papel: não se foi possível imprimir a chapa

Suporte: Chapa de alumínio naval de 50x70cm e 1mm de espessura.

Material de desenho: Nas placas foram utilizados todos os materiais que possuo para serem testados: dois tipos de crayon, dois tipos de lápis litográfico e cinco tipos de tusche.

Acidulação: Não acidulei, apenas aplicação de goma arábica.

Procedimentos

Granitagem: Neste caso a chapa foi jateada industrialmente. O resultado foi uma superfície de grãos mais grossos do que eu estava habituada a usar, mas ficou homogêneo. Lavei a chapa com vinagre, água e sequei com secador.

Desenho: Fiz um desenho sobre a chapa com uma amostra de cada um dos materiais que possuo para observar como eles se comportam sobre a chapa de alumínio.

Processamento: Após a completa secagem do filme de água utilizado para o desenho e passado alguns dias, iniciou-se o processamento da chapa. Foi aplicado apenas talco seguido de goma arábica. Com a goma já seca, foi feita a troca do material de desenho pela tinta de impressão e tirada as primeiras provas de impressão.

Obs: Os resultados das impressões foram muito ruins. As cópias saíram todas com uma veladura na chapa inteira, como se não houvesse branco, apenas cinza. Fiz apenas duas provas e as duas não tinham nenhum tipo de definição em relação ao que estava desenhado.

Tinta: Tinta gráfica Cromos seca com carbonato de cálcio.

Hipótese 2

O jateamento da chapa não foi suficiente para a espessura do grão, o ocasionou propouca absorção dos materiais pela chapa.

Ou a chapa possuía uma camada de material gorduroso resultante do processo de jateamento. A hipótese era que, se granitada com carborundum, ainda que manualmente, poderia ser removida essa camada de gordura da superfície da chapa e seus grãos ganhariam mais profundidade.

Área do papel: não se foi possível imprimir a chapa

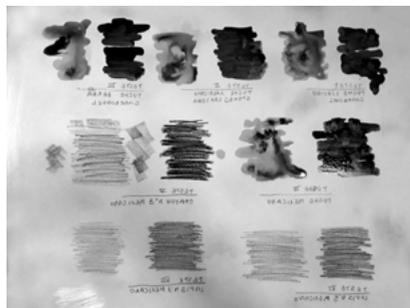
Suporte: Chapa de alumínio naval de 50x70cm e 1mm de espessura.

Material de desenho: Nas placas foram utilizados todos os materiais que possui: dois tipos de crayon, dois tipos de lápis litográfico e cinco tipos de tusche.

Acidulação: Não acidulei, apenas aplicação de goma arábica.

Procedimentos

Granitagem: Neste caso a chapa foi granitada manualmente no tanque do ateliê. Os grãos da superfície da chapa não ficaram homogêneos.



Desenho: Fiz um desenho sobre a chapa com uma amostra de cada um dos materiais para observar como eles se comportam sobre a chapa de alumínio.

Processamento: Após a completa secagem do filme de água utilizado para o desenho e passado alguns dias, iniciou-se o processamento da chapa. Foi aplicado apenas talco seguido de goma arábica. Com a goma já seca foi feita a troca do material de desenho pela tinta de impressão e tirada as primeiras provas de impressão.

Obs: O resultado das impressões foi muito ruim. Saiu um pouco melhor que o anterior, mas ainda insatisfatório. As cópias saíram todas com uma veladura na chapa inteira, como se não houvesse branco apenas cinza. Fiz apenas duas provas e as duas não tinham nenhum tipo de definição do que estava desenhado.

Tinta: Tinta gráfica Cromos seca com carbonato de cálcio.

Observação sobre as experiências em chapa de alumínio

após as tentativas em desenvolver a pesquisa da litografia em chapa de alumínio, percebi que precisaria de mais tempo e outros equipamentos para poder das continuidade. Por esse motive optei por retornar à pedra litográfica, que é um suporte que tenho mais controle e que já estava criando um vocabulário poético e técnico consistente. O desejo de desenvolver um trabalho em alumínio existe e é latente, pois trata-se de um suporte mais barato, mais leve e que possibilita tamanhos maiores de imagens, no entanto deixarei para uma pesquisa futura.

Ficha 8

Área do papel: 30x42cm

N° de cópias: 7

Data: 12/03/2018

Suporte: Pedra creme

Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.

Acidulação: Para as provas foi manipulado goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica, 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o tusche. Aguardei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido por goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (4 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – foi avaliado que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta gráfica Cromos seca com carbonato de cálcio.



Ficha 9

Área do papel: 50x65cm

Nº de cópias: 6

Data: 14/03/2018

Suporte: Pedra creme 53x43cm



Material de desenho:

Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.

Acidulação: Para as provas foi manipulada a goma arábica pura. Após as provas, aplicada a seguinte acidulação foi aplicada: 15cc de goma arábica; 3 gotas de ácido nítrico; 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o tusche. Aguardei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (4 provas) e a pedra armazenada para se estabilizar – foi avaliado que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 10

Área do papel: 30x42cm

Nº de cópias: 5

Data: 14/03/2018

Suporte: Pedra creme 35x25cm

Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.

Acidulação: Para as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica, 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido pela goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi avaliada a necessidade de se acidular. Após a secagem da goma com ácido foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Observou-se que a acidulação foi feita de forma equivocada resultando



no apagamento de parte do desenho. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado. Em seguida foi aplicado vinagre sensibilizar a pedra e desenhar novamente, em seguida a pedra foi armazenada. Após a secagem e passados alguns dias foram feitas novas provas, desta vez sem acidular. Ao se alcançar o tom desejado, a pedra foi armazenada novamente por mais alguns dias seguindo para a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 11

Área do papel: 30x42

Nº de cópias: 4

Data: 21/03/2018

Suporte: Pedra cinza 35x25cm

Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em terebentina.

Acidulação: Para as provas foi manipulado somente goma arábica. Após as provas foi aplicado a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica; 3 gotas de ácido nítrico; 3 gotas de ácido fosfórico.



Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (3 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – então avalisou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 12

Área do papel: 50x70cm

Nº de cópias: 5

Data: 23/03/2018

Suporte: Pedra creme 53x43cm

Material de desenho:

Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.



Acidulação: Para as provas foi manipulado goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica, 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (4 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – então avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 13

Área do papel: 50x70cm

Nº de cópias: 7

Data: 26/03/2018

Suporte: Pedra creme 53x43cm



Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.

Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica; 3 gotas de ácido nítrico; 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (4 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 14

Área do papel: 30x42cm

Nº de cópias: 5

Data: 29/03/2018

Suporte: Pedra creme 35x25cm

Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.

Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica, 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (3 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.



Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 15

Área do papel: 35x50cm

Nº de cópias: 5

Data: 02/04/2018

Suporte: Pedra cinza 35x25cm

Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.

Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica, 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado



(3 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 16

Área do papel: 42x59cm

Nº de cópias: 5

Data: 05/04/2018

Suporte: Pedra creme

Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.

Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica, 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o



talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (3 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 17

Área do papel: 42x59cm

Nº de cópias: 5

Data: 13/04/2018

Suporte: Pedra creme

Material de desenho:

Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.

Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica, 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas de ácido fosfórico.



Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (4 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 18

Área do papel: 35x50cm

Nº de cópias: 7

Data: 05/04/2018

Suporte: Pedra creme 35x25cm

Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.



Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica, 3 gotas de ácido nítrico e 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (3 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 19

Área do papel: 54x79cm

Nº de cópias: 7

Data: 09/04/2018

Suporte: Pedra creme 53x43cm



Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.

Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica; 3 gotas de ácido nítrico; 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (3 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 20

Área do papel: 58x76cm

Nº de cópias: 4

Data: 10/05/2018

Suporte: Pedra cinza escura

Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em terebentina.

Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica; 4 gotas de ácido nítrico; 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (4 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.



Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 21

Área do papel: 58x76cm

Nº de cópias: 5

Data: 11/07/18

Suporte: Pedra cinza escura

Material de desenho:

Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em terebentina.

Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica; 3 gotas de ácido nítrico; 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado



(2 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

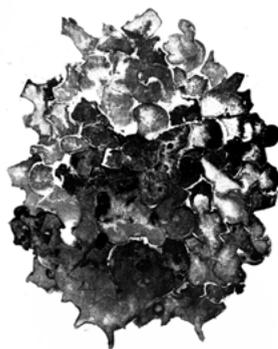
Ficha 22

Área do papel: 58x76cm

Nº de cópias: 3

Data: 18/07/18

Suporte: Pedra cinza escura



Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em terebentina.

Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 15cc de goma arábica; 4 gotas de ácido nítrico; 3 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias ara iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco

seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (3 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. Essa imagem não deu certo porque o desenho não foi protegido com beru e talco antes da aplicação dos ácidos, por isso perdeu muitos detalhes. Por isso não imprimi tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 23

Área do papel: 58x76cm

Nº de cópias: 5

Data: 24/07/2018

Suporte: Pedra cinza escura

Material de desenho:

Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em terebentina.

Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 10cc de goma arábica; 3 gotas de ácido nítrico; 2 gotas de ácido fosfórico.



Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias ara iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (3 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 24

Área do papel: 58x76cm

Nº de cópias: 5

Data: 19/10/18

Suporte: Pedra cinza escura

Material de desenho:

Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em terebentina.



Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 10cc de goma arábica; 3 gotas de ácido nítrico; 2 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (3 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 25

Área do papel: 58x76cm

Nº de cópias: 5

Data: 25/10/18

Suporte: Pedra cinza escura



Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.

Acidulação: Para as provas foi manipulada goma arábica pura. Após as provas foi aplicada a seguinte acidulação: 10cc de goma arábica; 3 gotas de ácido nítrico; 2 gotas de ácido fosfórico.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento foram feitas as provas para se chegar ao tom desejado (3 provas) e a pedra foi armazenada para se estabilizar – avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente antes de guardá-la. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 26

Área do papel: 58x76cm

Nº de cópias: 5

Data: 8/11/2018

Suporte: Pedra cinza escura



Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em terebentina.

Acidulação: Para as provas a acidulação composta por 20cc de goma arábica; 5 gotas de ácido nítrico; 3 gotas de ácido fosfórico e uma pitada de tânico. Para a tiragem repetiu-se a mesma fórmula.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias ara iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento percebi que a imagem já estava muito escura, então foi feita a acidulação e a pedra foi armazenada para se estabilizar. Passado um dia, foram feitas as provas e ao final avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 27

Área do papel: 58x76cm

Nº de cópias: 4

Data: 11/02/19

Suporte: Pedra cinza escura



Material de desenho:

Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em terebentina

Acidulação: Para as provas a acidulação composta por 20cc de goma arábica; 5 gotas de ácido nítrico; 3 gotas de ácido fosfórico e uma pitada de tânico. Para a tiragem repetiu-se a mesma fórmula.

Procedimentos: Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias ara iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Neste primeiro momento percebi que a imagem já estava muito escura,

então foi feita a acidulação e e a pedra foi armazenada para se estabilizar. Passado um dia, foram feitas as provas e ao final avaliou-se que era necessário acidular a pedra novamente. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 28

Área do papel: 58x76cm

Nº de cópias: 8

Data: 15/03/19

Suporte: Pedra cinza escura



Material de desenho:

Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em água.

Acidulação: Para as provas foi aplicada a goma pura. Segunda acidulação: 10cc de goma arábica; 5 gotas de ácido nítrico; 3 gotas de ácido fosfórico. A Terceira acidulação: 20cc de goma arábica; 15 gotas de ácido nítrico; 6 gotas de ácido fosfórico

Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após

a finalização do desenho esperei alguns dias ara iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Fiz as provas até subir ao tom desejado, apliquei ácido e guardei a pedra para se estabilizar. Quando passou-se para a impressão, ao trocar a tinta, o desenho já apresentou indícios de que estava muito escuro – o que gerou a necessidade de fazer o *banho sujo* – que consiste em aplicar a goma, retirar a tinta com querosene, lavar a goma e entintar – tudo com a pedra molhada. Esse processo limpa consideravelmente o excesso de gordura do desenho, o que resulta no reestabelecimento de áreas da imagem que estavam ‘fechadas’ (saturadas de gordura, muito escuras). Após os *banho sujo*, apliquei o preparado de ácidos novamente. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 29

Área do papel: 58x76cm

Nº de cópias: 6

Data: 20/03/19

Suporte: Pedra cinza escura



Material de desenho: Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.

Acidulação: Para as provas foi aplicada a goma pura. Segunda acidulação: 20cc de goma arábica; 15 gotas de ácido nítrico; 6 gotas de ácido fosfórico

Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias ara iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Fiz as provas até subir ao tom desejado, apliquei ácido e guardei a pedra para se estabilizar. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

Ficha 30

Área do papel: 58x76cm

Nº de cópias: 6

Data: 28/03/19

Suporte: Pedra cinza escura



Material de desenho:

Tusche mexicano La Ceiba Gráfica diluído em muita água.

Acidulação: Para as provas foi aplicada a goma pura.

Segunda acidulação: 20cc de goma arábica; 15 gotas de ácido nítrico; 5 gotas de ácido fosfórico

Granitei a pedra com grão 220. Protegi as margens com goma arábica. Desenhei com o preparado de tusche. Após a finalização do desenho esperei alguns dias para iniciar o processamento. Foram aplicados o breu e o talco seguido da goma arábica. Após a secagem completa da goma, foi feita a retirada do desenho com querosene e tinner e aplicada a tinta de impressão. Fiz as provas até subir ao tom desejado, apliquei ácido e guardei a pedra para se estabilizar. A pedra descansou alguns dias antes de iniciar a impressão da tiragem.

Tinta: Tinta preparada pelo Valdir (tinta gráfica Cromos + cera de carnaúba + cera de abelha + carbonato de cálcio).

III. modos de ver

Conforme explicitado na Introdução, aqui apresenta-se algumas narrativas que compõem a teia de referências pautando artistas, ideias e autores que de maneira mais ou menos evidente orbitaram a elaboração dos trabalhos apresentados.

1. Sobre litografia, aves, dinossauros, Darwin, banho romano e calçadas

Solnhofen, Alemanha, 1861.

Em uma pedreira, trabalhadores encontram a impressão de uma pena em um fragmento de calcário. Ela parece ser comum, exceto por sua idade: 145 milhões de anos, correspondente ao período Jurássico na escala de tempo geológica. A região de Solnhofen havia sido um lago superficial de águas quentes e salgadas dividido por recifes, cujas condições lembravam as encontradas hoje nas Bahamas. Esses recifes não eram compostos por corais, mas majoritariamente por algas e esponjas, que precipitaram carbonato de cálcio e ao longo de milhões de anos formaram grandes estruturas minerais. Neste lago poucas formas de vida conseguiam sobreviver, mas, eventualmente, alguns animais ficavam presos nesse ambiente. Crustáceos, insetos, dinossauros e pterodáctilos morreram ali e se transformaram em fósseis no fundo da lagoa. Igual àquela pena.

Langenaltheim, Alemanha, 1861.

O fóssil de um animal estranho foi encontrado nas redondezas da cidade de Langenaltheim, próximo a Solnhofen. Parecia ser tanto de uma ave quanto de um réptil. Tinha os membros adornados com penas, como as aves de hoje. Tais membros certamente poderiam ser descritos como asas, mas tinham os dedos separados, cada um equipado de uma garra. A cauda era longa e de ossos grossos, como a de um lagarto, exceto pelas penas que brotavam por todos os lados. Um lagarto com penas. Esse achado ligou a espécie à pena encontrada naquele mesmo ano. O crânio estava danificado, mas um pedaço da mandíbula inferior deixava claro que o animal possuía dentes. A espécie foi colocada no grupo dos terópodes (que inclui o *Tyrannosaurus rex* e o *Velociraptor*) e recebeu o nome de *Archæopteryx lithographica*, que significa *Asa antiga desenhada na pedra*. Dois anos antes, Charles Darwin havia publicado *A Origem das Espécies*, no qual afirmava que os organismos são descendentes de seres que viveram anteriormente. A descoberta do dinossauro emplumado movimentou a comunidade científica da época por sugerir que os répteis poderiam ter dado origem às aves.

Munique, Alemanha, 1796.

O dramaturgo alemão Alois Senefelder inventa a litografia a partir da matriz de pedra calcária proveniente da pedreira de Solnhofen, onde 68 anos depois o fóssil da pena primitiva seria encontrado.

O uso dos depósitos minerais de Solnhofen data do império romano, quando as placas de calcário serviram para o piso e o revestimento dos cômodos dos famosos banhos romanos. Entretanto, o verdadeiro grande estímulo de exploração dessas rochas deve seu mérito ao emprego na reprodução de imagens a partir do final do século XVIII, quando passaram a ser conhecidas como calcário litográfico. No século XX, com o surgimento de técnicas mais modernas e mais baratas utilizadas na indústria gráfica, o uso das rochas de Solnhofen se destinou ao revestimento na construção civil. As pedras que antes eram usadas na litografia, se reservaram a completar espaços para nivelar ruas e calçadas.



Figura 1: Fóssil da espécie *Archæopteryx lithographica* encontrado nas redondezas de Solenhofen. Estampado em calcário litográfico. • Foto do fóssil: H. Raab – Creative Commons

2. Sobre o Informe

INFORME. — Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. — G. BATAILLE.

Figura 2: BATAILLE, 1929, *apud* HOLLIER, 1991. Imagem da publicação original na revista Documents 1, p. 382, Paris, 1929 [página 511 do pdf da Gallica. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date#resultat-id-1>. Acesso em 05/07/2018.

Informe Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: tratar-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro. (BATAILLE, 2018, p. 147).

Paris, França, abril de 1929.

Georges Bataille e o etnólogo surrealista Michel Leiris publicam, junto a outros intelectuais, o primeiro número da revista *Documents* (MORAES, 2005, p. 111–112). O grupo responsável pela publicação se colocava em oposição a uma parte significativa das vanguardas modernistas, inclusive contra a parcela *bretoniana* do surrealismo. A crítica a estes movimentos se dava por anunciarem, em seus manifestos, “[...] uma ambição revolucionária de atribuir uma metodologia científica às suas atividades, tendo como finalidade a redenção social de modo totalizante (ou mesmo totalitário)” (PERROTA BOSCH, 2017, p. 20). Ou seja, o projeto da *Documents* fora criado justamente para se opor à maneira como essa parcela do modernismo, especialmente na sua vertente marcada pelo racionalismo, criava um sistema extremamente formalista fixado em regras rígidas do pensamento e acreditavam que através desses modelos seria possível promover uma revolução social. Valendo-se de uma justaposição violenta de textos e imagens, muitas vezes explícitas, ao lado de escritos intelectuais, a revista pretendia fornecer uma alternativa mais sombria, primitiva e escatológica ao surrealismo predominante. Impulsionando-o na direção de uma reviravolta de todas as hierarquias de arte e moralidade no sentido de uma radical democracia da forma. Mesclando antropologia, etnografia, ensaios sobre música, uma série de fotografias sobre o dedão do pé, uma edição inteira sobre Picasso e uma seção regular chamada de *Dicionário Crítico*, onde publicavam ensaios

curtos na forma de verbetes. É nesta seção que aparece pela primeira vez o verbete sobre o *Informe*.

O termo *informe*, no sentido batailliano, é usado para uma noção complexa que tem como intenção a ação de desclassificar, deformar e desordenar palavras, formas e significados. Vê na ordem do mundo e nas classificações um sistema fixo e totalitário das formas. O verbete é um ataque à taxonomia das coisas, ele propõe, justamente, o desordenamento das nomenclaturas associado à manutenção perpétua dos potenciais. Ou, como explica Georges Didi-Huberman (2015, p. 22), o *informe* de Bataille corresponderia a orientação de privilegiar as relações em detrimento dos termos.

Em um ensaio publicado em 2007, Suzanne Guerlac traça um panorama sobre a ideia de *Informe* de Bataille. No texto, a autora afirma que a tarefa do *informe* era diminuir o formalismo excessivo de um certo modernismo e que o verbete se caracterizaria por um prazer instintivo na destruição das superfícies ao seu redor. Bataille (2003) sugere, ao se referir a esculturas pré-históricas, que a deformação da forma humana nas figuras antropoides abstratas (as que ele chama de *informe*) pode ser atribuída à uma operação de alteração, caracterizada como um desejo insidioso de desfazer ou deformar materiais, superfícies ou objetos. Didi-Huberman sintetiza de outra forma: “O *informe* qualificaria assim certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22) e associa esse traço ao

engajamento do termo em relação a forma humana.

Assim, o *Informe*, para Bataille, pode ser pensado em dois amplos campos de sentido: como o que opera a dessemelhança em relação às medidas humanas, isto é, à concepção do homem como medida para todas as coisas e como o que evidencia o objeto sem forma da palavra ou da imagem, considerando que palavras e imagens não mais se ajustam e representam o mundo (ANGLADA, 2016).

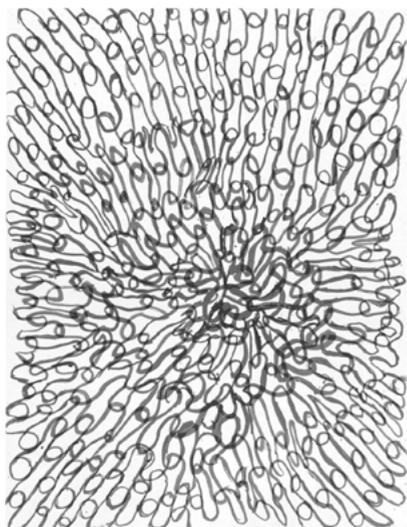
As diversas abordagens sobre o termo orientam minha prática como artista, pois carregam consigo a negação da classificação das formas. Uma atitude de associações mais livres, onde o acaso é incorporado e o material performa sua força própria. A ideia de desestabilizar toda e qualquer hierarquia, diminuindo as distâncias entre alta e baixa cultura, origem e destino, modelo e cópia, também me parecem próximos ao que me instiga como produção de imagens. Me interessam os fluxos com o inconsciente e com as formas indefinidas. A ideia de *informe* me ajuda a pensar sobre a racionalização dos desejos que, para mim, está intrinsecamente ligado ao trabalho do artista.

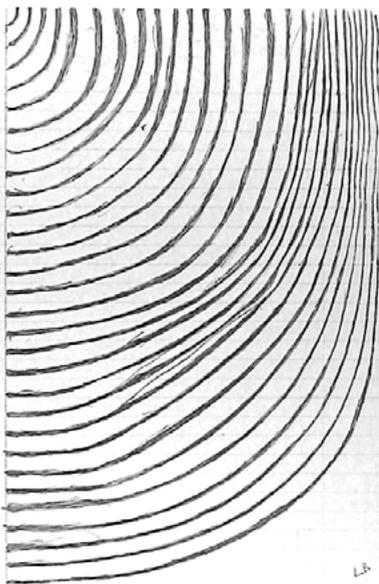
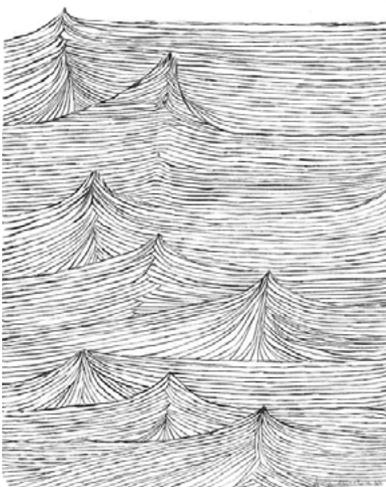
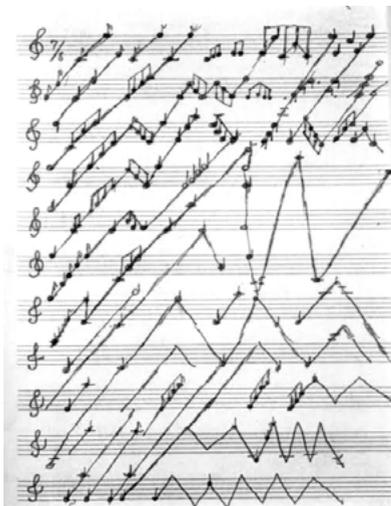
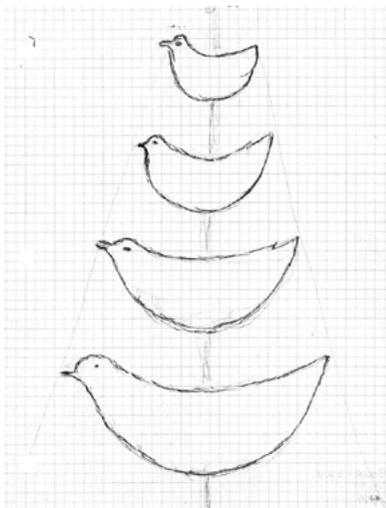
3. *Desenhos da insônia*

Nova Iorque, EUA, 1994–95.

Durante as noites de insônia, a artista Louise Bourgeois desenha e escreve em qualquer papel que encontra. Entre dezembro de 1994 e maio de 1995 a artista fez mais de duzentos desenhos, muitos dos quais têm vários tipos de texto escritos no verso; textos poéticos, listas, notas cotidianas, lembranças da infância, tudo escrito com uma sensação de urgência e compulsão (BOURGEOIS, BERNADAC, OBRIST, 2000, p. 337). Esse extenso grupo de trabalhos se transformou em um livro publicado em 2001, *Insomnia*.

Essa série de trabalhos me interessa pelo fato de performar uma forma de automatismo psíquico no desenho, numa tentativa de materializar o fluxo obscuro entre consciente e inconsciente durante os momentos de insônia.





Figuras 3–8: Desenhos de Louise Bourgeois no livro *"The Insomnia Drawings"*, 2001.

A seguir, trechos de entrevistas nos quais a artista comenta sobre a produção desses desenhos e a insônia, destacados de Bourgeois, Bernadac e Obrist (2000, *passim*).

Entrevista a Douglas Maxwell

**Publicada no verão de 1993 em *Modern Painters*,
v. 6, n. 2, p. 38–43.**

Douglas Maxwell Como é seu dia típico?

LB Minha vida tem sido regulada pela insônia. É uma coisa que jamais consegui compreender, mas aceito. O ritmo do meu trabalho segue o ritmo do meu dia (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 239).

Entrevista a Hans-Ulrich Obrist

Janeiro de 1995.

Louise Bourgeois: De todos os elementos, a água é o que mais me fascina. Tudo está sempre ligado à água. Os aspectos perigosos da água são o gelo e a inundação, e o benefício da água é a própria vida. Toda a arquitetura depende do fluxo de água: telhados, calhas, gárgulas, todos se relacionam à canalização de água. O gelo é muito importante. Vou lhe mostrar desenhos de um livro que vamos publicar, chamado *Insomnia*. Ele contém mais de duzentos desenhos, e muitos se referem à água e ao medo dos danos que a água pode causar, inundações, congelamento, e a saciedade que pode fazê-lo morrer de sede (*Ibid*, p. 291).

Transcendência: entrevista para Gary Koepke
Publicada em 1995 por SoHo Parthnership em SoHo Journal, 1995–96.

Gary Koepke *Você tem insônia. Fica acordada à noite fazendo associações livres e desenhando, como se estivesse anotando o processo de pensamento enquanto ocorre. Poderia comentar como faz isso?*

Louise Bourgeois *Disciplina. Acredito na disciplina. Como você pode se tornar um músico se não for disciplinado? A disciplina também é uma questão de compreender a si mesmo. E resistir à tentação, resistir aos demônios.*

GK *Recentemente falei com o escritor peruano Mario Vargas Llosa e ele também falou em demônios. De onde você acha que vêm os demônios?*

LB *Do medo. Os demônios vêm do medo. Isso traz a ideia de *le Toi et le Moi*. À noite ocorre essa experiência de *le Toi et le Moi* – “o Você e o Eu”. Então voltemos ao que eu disse antes – “Não gosto do cortar”. E considere isto: não gosto do assunto, gosto do professor. É o professor, e não o assunto, que determina sua escolha do curso. Você está com demônios.*

GK *E no meio da noite, nessa hora de paz e sonhos, quando você está desenhando... como caracterizaria esse mistério que acontece dentro da cabeça?*

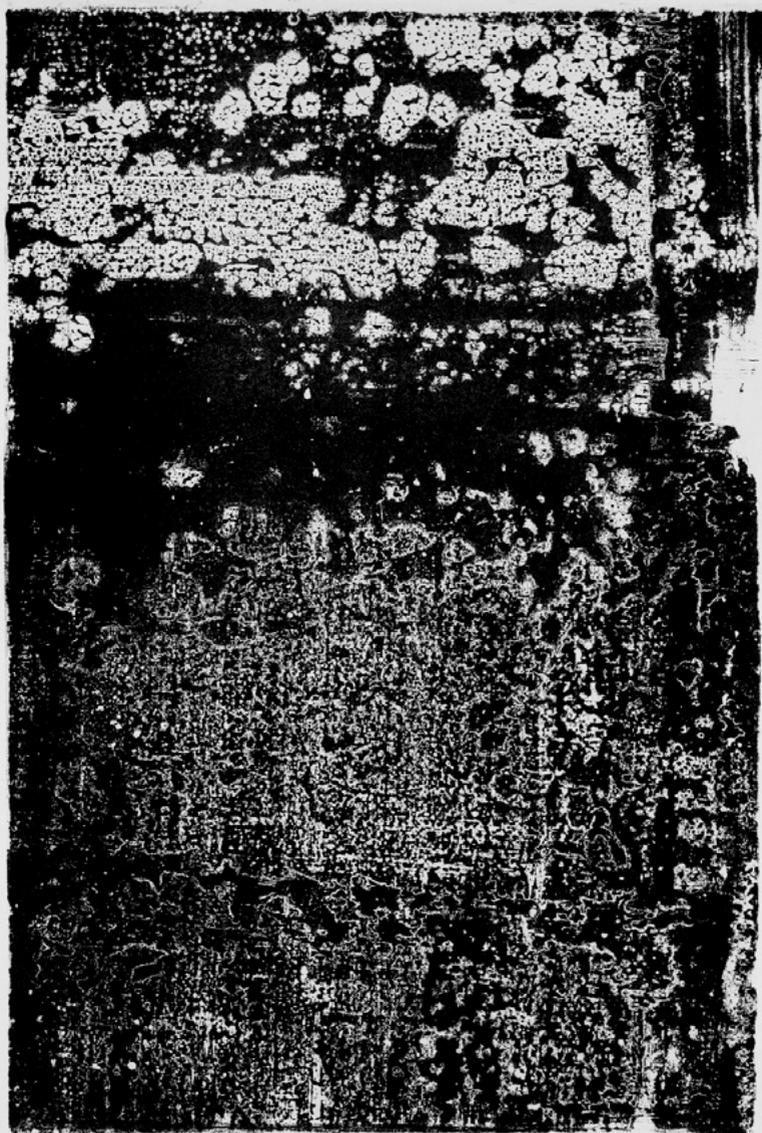
LB *O mistério para mim se limita a por que não posso transcender o sono. Isso é um mistério que nunca resolvi.*

GK Você não dorme nunca?

LB Sim, durmo. Não estou falando da ausência do sono. Não tenho problemas com isso. Estou falando da falta de transcendência sobre o sono. Se o sono fosse considerado um refúgio, você precisaria saber manipulá-lo. É um completo mistério para mim por que não posso transcendê-lo.

GK Você sonha?

LB Nunca (*Ibid*, p. 308)



Jean Dubuffet, Muralha Chinesa
(Mur chinois) do portfólio Suite
d'inventaire de Les Phénomènes,
1958 - Litografia

IV. considerações finais

A pedra litográfica guarda memórias. Uma única matriz pode ser utilizada um número indefinido de vezes, pois uma vez que se esgota a impressão de uma imagem, esta é apagada e um novo desenho ocupará sua face. Porém, essas imagens passadas podem voltar a superfície, emergindo durante o processo de impressão acidentalmente. E isso não é uma imagem poética para se referir a ideia de memória, é um evento literal, que acontece fisicamente e que foge ao controle.

[Chinese Wall (Mur chinois) from the portfolio Continuation of Inventory (Suite d'inventaire) from Phenomena (Les O artista suíço Jean Dubuffet produziu um número grande de trabalhos em litografia. Tais imagens se assemelhavam à sua produção pictórica pela forma como ele tratava o material, evidenciando seus aspectos físicos (LOREAU, 1964, p. 7). Neste sentido, suas litografias assumem um sólido teor experimental que é reiterado nos escritos do artista. Ao comentar suas experiências com a litografia, considera que estratégias de trabalho vistas como acaso, e aleatoriedade, são as que mais caracterizam a técnica (KANAAN, 2011, p. 40). Como expressa a seguir, ele busca pelo que o meio específico pode lhe oferecer: “Eu, então, tinha a impressão de colher um fruto espontâneo e não forçado, que não havia obrigado a litografia a falar um idioma

que não fora o seu mas que, ao contrário, descobria sua autêntica e própria linguagem” (DUBUFFET, 1975, p. 199).

A produção de Dubuffet é marcada por uma materialidade dramática, e Giulio Carlo Argan comenta esse aspecto do trabalho do artista:

A matéria é o fluxo contínuo da realidade ou da existência: quando o que não é – o futuro – faz-se matéria, transforma-se no que foi – o passado. Pode-se dizer que a matéria é puro presente; mas o que é o presente senão o instante inapreensível, inexistente, em que a espera (ou a expectativa) do futuro torna-se memória (ou saudade) do passado? Em outras palavras a matéria é memória, como Bergson afirma; no entanto, é também o aqui-agora da existência, e de uma existência que jamais chega a tomar consciência de si, a se reconhecer, a se situar num espaço definido, num tempo histórico (ARGAN, 1992, p. 617).

Para Dubuffet, a matéria é manifestação profunda de todas as coisas reais, ela é o objeto de um interesse intelectual, que se manifesta no desenho e este atua como estímulo para constringer a matéria a revelar seus significados. Evidentemente, a matéria, para Dubuffet, tampouco é natural; é feita de humanidade vivida, assim como certos aglomerados rochosos são feitos de conchas. Mas, exatamente por isso, é a matéria que deve dizer a verdadeira história das coisas.

referências bibliográficas

ANGLADA, Carolina.

Forma, informe, formação: considerações sobre o saber morfológico em Georges Didi-Huberman. In: **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 9, n. 3, p. 85–103, set./dez. 2016.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734824666>.

Acesso em: 28/06/2019.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottmann, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BATAILLE, Georges. **Documents: Georges Bataille**. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Morães. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BATAILLE, Georges. **Lascaux o El Nascimento del Arte**. Córdoba: Alción Editora, 2003.

BOURGEOIS, Louise;

BERNADAC, Marie-Laure;

BRONFEN, Elisabeth. **Louise**

Bourgeois: The Insomnia

Drawings. Special Edition.

Zurich: Scalo Verlag Ac, 2001.

BOURGEOIS, Louise;

BERNADAC, Marie-Laure;

OBRIST, Hans Ulrich. **Louise**

Bourgeois – destruição do pai

reconstrução do pai: escritos e

entrevistas 1923–97. Trad. Alvaro

Machado, Luiz Roberto Mender

Gonçalves. São Paulo, Cosac &

Naify, 2000.

DEVON, Marjorie. **Tamarind**

Techniques for Fine Art

Lithography. New York: Harry

N. Abrams, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A**

Semelhança Informe: ou o gaio

saber visual segundo Georges

Bataille. Trad. Caio Meira,

Fernando Scheib. Rio de Janeiro:

Ed. Contraponto, 2015.

DUBUFFET, Jean. **Escritos sobre arte**. Barcelona: Barral Editores, 1975.

GUERLAC, Suzanne. The Useless Image: Bataille, Bergson, Magritte. In: **Representations**, University of California Press, v. 97, n. 1, p. 28–56, Winter, 2007.

HOLLIER, Denis (Org.). **Documents**. Paris: Jean–Michel Place, 1991. 2 v.

(os números referentes a 1929 encontram-se no volume 1 e a 1930, no volume 2).
Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date#resultat-id-1>. Acesso em: 03/07/2019.

KANAAN, Helena. **Impressões, Acúmulos e Rasgos**: procedimentos litográficos e seus desvios. 2011. Tese (Doutorado) – Programa de Pós–Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

LOCHE, Renée. **La litografia**. Barcelona: Torres, 1975.

LOREAU, Max. **Catalogue des travaux de Jean Dubuffet**: Fascicule XVI: les Phénomènes. Lausanne: J.J. Pauvert, 1964.

MORÆS, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as formações do abjeto. In: **Revista Outra travessia**. Ilha de Santa Catarina, n. 5, p. 111–112, 2º semestre de 2005.

MORENO, Adriana. **Zoólitos**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OWEN, Richard. On the fóssil remains of a long-tailed Bird (*Archeopteryx macrurus* Ow.) from the lithographuc slate of Solenhofen. In: **Proceedings of the Royal Society of London**, v. 12, p. 272–273, 1863.

PASSERON, René. **La naissance d'icare**: éléments de poétique générale. S.l.: Ae2cg Éditions, 1996.

_____. **Pour une**

philosophie de la création. Paris:
Klincksieck Éditions, 1989.

PERROTA BOSCH, Francesco
Bruno. **Informes.** Dissertação
(Mestrado) – Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo,
Universidade de São Paulo, São
Paulo, 2017.

SENEFELDER, Alois. **A complete
course of lithography.** Reprint
of the 1819 ed. New York: Da
Capo Press, 1977.

REY, Sandra. Por uma abordagem
metodológica da pesquisa
em artes. In: BRITES, Blanca;
TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio
como ponto zero:** metodologia
da pesquisa em artes plásticas.
Porto Alegre: Editora
Universidade/UFRGS, 2002.

_____. **Lithography.**
London: Thames and Hudson,
1976.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa
em arte:** um paralelo entre arte
e ciência. 3. ed. rev. Campinas,
SP: Autores Associados, 2006.
(Coleção Polêmicas do nosso
tempo, 59).

bibliografia consultada

- ADES, Dawn; BAKER, Simon. **Undercover Surrealism:** Georges Bataille and Documents. Cambridge: The MIT Press, 2006.
- ANTREASIAN, Garo; ADAMS, Clinton. **The Tamarind book of lithography:** art & techniques. New York: Harry N. Abrams, 1971.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória:** Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).
- CASTLEMAN, Riva. **Technics and Creativity:** Gemini G.E.L. New York: Museum of Modern Art, 1971.
- BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind E. **Formless:** a user's guide. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- CRIMP, Douglas; KRAUSS, Rosalind; MICHELSON, Annette (Orgs.). Georges Bataille. In: **October**, Cambridge (The MIT Press), n. 36, Spring 1986.
- DEXTER, Emma. **Vitamin D:** New perspectives in drawing. London: Phaidon, 2005.
- EICHENBERG, Fritz. **The art of the print:** masterpieces, history, techniques. New York: Van Nostrand Reinhold, 1976.
- FABBRINI, Ricardo N. Imagem e enigma. In: **Viso:** Cadernos de estética aplicada, Rio de Janeiro, v. X, n. 19, p. 241–262, jul–dez. 2016.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70.** Trad. Pedro Sussekind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

FINE, Ruth. **Gemini G.E.L.:** art and collaboration. Washington: National Gallery of Art, 1984.

IVINS Jr., William M. **Imagen Impresa y Conocimiento:** análisis de la imagen pre-fotográfica. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

LOREAU, Max. **Jean Dubuffet:** délits, déportements, lieux de haut jeu. Paris: Weber, 1971.

ROSENTHAL, Mark. **Artists at Gemini G.E.L.:** celebrating the 25th year. New York: Abrams, 1993.

SPARKS, Esther. **Universal Limited Art Editions – A History and Catalogue:** The First Twenty-Five Years. New York: The Art Institute of Chicago; Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1989.

TWYMAN, Michæel. **Lithography 1800–1850.** London: Oxford University Press, 1970.

VICARY, Richard. **Advanced lithography.** London: Thames and Hudson, 1977.

WEBER, W. **A history of lithography.** New York: Da Capo, 1977.

