



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)

FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL (PPGACV)

AUGUSTO CESAR MOREIRA SANTOS

**FORMAÇÕES CRÔNICAS:** o ofício e o pensamento  
gráfico-operário no ensino da gravura

V.01

GOIÂNIA

2025

Processo:

Documento:

23070.043181/2025-05 5667193

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem resarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Augusto Cesar Moreira Santos

#### 3. Título do trabalho

FORMAÇÕES CRÔNICAS: o ofício e o pensamento gráfico-operário no ensino da gravura

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Processo:

23070.043181/2025-05 5667193

Documento:

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

**2. Nome completo do autor**

Augusto Cesar Moreira Santos

**3. Título do trabalho**

FORMAÇÕES CRÔNICAS: o ofício e o pensamento gráfico-operário no ensino da gravura

**4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)**

Concorda com a liberação total do documento [  ] SIM [  ] NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Leda Maria De Barros Guimaraes, Usuária Externa**, em 22/09/2025, às 11:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Augusto César Moreira Santos, Discente**, em 22/09/2025, às 18:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5667193** e o código CRC **7A97A208**.

AUGUSTO CESAR MOREIRA SANTOS

**FORMAÇÕES CRÔNICAS:** o ofício e o pensamento gráfico-operário no ensino da  
gravura

V.01

Dissertação apresentada à Banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado/Doutorado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, na linha de pesquisa Educação, Arte e Cultura Visual, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL sob a orientação da Prof. Dra. Leda Maria de Barros Guimarães e co-orientação da Prof. Dra. Adriana Aparecida Mendonça.

GOIÂNIA  
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

**Formações Crônicas: o ofício e o pensamento gráfico-operário no ensino da gravura**

AUGUSTO CESAR MOREIRA SANTOS

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Leda Maria de Barros Guimarães

**Orientadora e Presidente da banca (FAV/UFG)**

Prof. Dra. Adriana Aparecida Mendonça

**Co-orientadora (FAV/UFG)**

Prof. Dra. Lilian Ucker

**Suplente interno (FAV/UFG)**

Prof. Dr. Alexandre José Guimarães

**Membro externo (IFG/GO)**

Prof. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel

**Suplente externo (EBA/UFMG)**

Prof. Dr. Luiz Henrique Arantes Araújo Olivieri

**Membro interno (FAV/UFG)**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos, Augsuto Cesar Moreira

Formações Cronicas [manuscrito] : o ofício e o pensamento gráfico operário no ensino da gravura / Augsuto Cesar Moreira Santos. - 2025.

CLXXXIII, 183 f.

Orientador: Prof. Dr. Leda Maria de Barros Guimarães; co orientador Adriana Aparecida Mendonça.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2025.

Anexos. Apêndice.

1. formação docente. 2. ensino/ofício da gravura. 3. pensamento gráfico-operário; 4. pesquisa poética. I. Guimarães, Leda Maria de Barros , orient. II. Título.

CDU 7:37



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº31/2025 da sessão de Defesa de Dissertação de **Augusto Cesar Moreira Santos**, que confere o título de Mestre em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Ao primeiro dia do mês de setembro de dois mil e vinte e cinco, a partir das quatorze horas e trinta minutos, realizou-se por videoconferência, a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “FORMAÇÕES CRÔNICAS: o ofício e o pensamento gráfico-operário no ensino da gravura”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Dra. Leda Maria de Barros Guimarães (PPGACV/FAV/UFG) e pela Professora Dra. Adriana Aparecida Mendonça- FAV/UFG (co-orientadora) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Dr. Alexandre José Guimarães (Profartes/IFG) membro titular externo; Professor Dr. Luiz Henrique Arantes Araújo Olivier (PPGACV/FAV/UFG), membro titular interno e Dra. Lúcia Gouvêa Pimentel (PPGArtes/UFMG) membra suplente externa. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. A banca ressalta a qualidade e originalidade do trabalho bem como a sua aderência e contribuição para a linha de Arte, Educação e Cultura Visual e o indica para publicação. Proclamados os resultados pela Professora Dra. Leda Maria de Barros Guimarães, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao primeiro dia do mês de setembro de dois mil e vinte e cinco

## TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Leda Maria De Barros Guimaraes, Professora do Magistério Superior**, em 01/09/2025, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Henrique Arantes Araujo Olivieri, Professor do Magistério Superior**, em 01/09/2025, às 17:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriana Aparecida Mendonca, Professor do Magistério Superior**, em 02/09/2025, às 10:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **LUCIA GOUVEA PIMENTEL, Usuário Externo**, em 08/09/2025, às 16:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

## **RESUMO**

A pesquisa desenvolvida nesta dissertação teve como objetivo elaborar o ofício do pensamento gráfico-operário no ensino da gravura para compor o professor-operário, indagando sobre o potencial desta composição na formação docente para esta linguagem. A narrativa está enredada sob a perspectiva poética da trindade metafórica contida nos versos de João Cabral de Melo e Neto, o relógio, a faca e a bala (NETO, 2009). A dissertação percorre os objetos poéticos da formação gráfica-operária, considerando os termos da técnica manual e técnica vivida (BUTI, 1996, p. 109), postos em contraste com a experiência do trabalho fabril, da Soberania (MBEMBE, 2023, p. 17) e dos modos de resistências operárias. A materialização do pensamento gráfico-operário é constituída no caderno de pesquisa em gravura, entendido na investigação como hypomnemata (FOUCAULT, 1992, p. 131). Trata-se de uma pesquisa onde a própria escrita faz parte do processo investigativo: explora a práxis da construção escrita do pensamento como trânsito entre a poesia do ofício gráfico, a resistência do trabalho fabril e a formação docente em feitura rizomática. A dissertação busca uma proposição poética, ampliando possibilidades para pensar a formação docente, desde a prática da escrita de si, em vista a contribuir com professores/as em formação no campo da gravura e no sentido das suas pesquisas poéticas. Considero que a pesquisa alcançou seu intento ao elucidar os processos de construção do pensamento gráfico-operário, criando modos de trabalho para professores/ras em formação, ocupando posição que aproxima a prática e a teoria, posicionando a pesquisa como potencial formativo para o campo da docência da gravura.

**Palavras-chave:** formação docente; ensino/ofício da gravura; pensamento gráfico-operário; pesquisa poética.

## **ABSTRACT**

The research developed in this dissertation has the objective of elaborating the craft of the graphic-factory worker thought in the teaching of engraving/printmaking for composing the teacher-factory worker, indicating about the potential of that composition in the teaching formation for that artistic language. The narrative is entangled around the poetic perspective of the trinity metaphor contained in the verses of João Cabral de Melo e Neto, the clock, the knife and the bullet. The dissertation run around the poetic objects of graphic-factory worker formation, considering the terms of manual technique and lived technique (BUTI, 1996, p. 109), put in contrast with factory labor experience, of Sovereignty (MBEMBE, 2023, p. 17) and the behaviors of resistance of factory workers. The materialization of graphic-factory worker thought is constituted of an engraving/printmaking research notebook, understood in the investigation as hypomnemata (FOUCAULT, 1992, p. 131). It's about a research where the writing is part of the investigation process: explore the praxis of construction of the writing though has a way between the poetry of the graphic craft, and the resistance of factory labor in relation with teacher formation, in rhizomatic making. The dissertation searches for poetic proposition, expanding possibilities for the thinking of a teacher formation though, since a self writing practice, proposes a contribution for teachers in the process of formation in the engraving/printmaking field, and in our poetic research. I consider the investigation to have achieved our objective in elucidating the construction process of graphic-factory worker thought, creating ways of labor, for teachers in formative process, occupying the position who approach theory and practice, positioning the research to have formative potential in the engraving/printmaking teaching field.

**Keywords:** teacher formation; teaching/craft of engraving/printmaking; graphic-factory worker thought; poetic research.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1: Caderno de anotações e pesquisa	27
Figura 2: Caderno de anotações e pesquisa	43
Figura 3: Capa e sobrecapa do livro CSC-38 SPL.	46
Figura 4: Primeira página do livro cSc-38 SPL	47
Figura 5: Faca de desossa de quartos (feita de chumbo)	64
Figura 6: Mapa dos processos (pesquisa e gravura)	74
Figura 7: Mapa dos processos (pesquisa e gravura)	78
Figura 8: Bala calibre 38, presente do meu avô	80
Figura 9: Água forte	89
Figura 10: Água tinta	90
Figura 11: Água tinta II	91
Figura 12: Processo do açúcar	92
Figura 13: Sobreposição de cores I	93
Figura 14: Água tinta II	94
Figura 15: Sobreposição de cores II	95
Figura 16: Água tinta II	96
Figura 17: Resultado final	97
Figura 18: Página do livro cSc-38-SPL	166

Figura 19: Página do livro cSc-38-SPL	167
Figura 20: Página do livro cSc-38-SPL	168
Figura 21 Página do livro cSc-38-SPL	169
Figura 22: Página do livro cSc-38-SPL	170
Figura 23: Página do livro cSc-38-SPL	171
Figura 24: Página do livro cSc-38-SPL	172
Figura 25: Página do livro cSc-38-SPL	173
Figura 26: Página do livro cSc-38-SPL	174
Figura 27: Página do livro cSc-38-SPL	175
Figura 28: Página do livro cSc-38-SPL	176
Figura 29: Página do livro cSc-38-SPL	177
Figura 30: Página do livro cSc-38-SPL	178
Figura 31: Página do livro cSc-38-SPL	179
Figura 32: Página do livro cSc-38-SPL	180
Figura 33: Página do livro cSc-38-SPL	181

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (ou uma missiva direta ao leitor)	10
Formação Crônica (ou um prólogo do preto no branco)	13
O segurar a goiva	18
O bico de pena e a aguada de nanquim	19
O manual que não dá conta	19
Formação Crônica (ou um relógio encerrado no corpo)	31
Adendo (ou uma primeira missiva ao leitor)	31
Formação crônica (ou uma faca para o seu vocabulário)	43
Adendo (ou uma segunda missiva ao leitor)	43
Sangue Preto	51
Do boi só se perde o berro	56
Potencial hidrogeniônico	60
A faca que desossa e a mão morta	62
O bater das caixas	66
Boi que sobe a rampa não da ré	69
Formação crônica (ou uma bala do vivo mecanismo de coração ativo)	79
Adendo (ou uma terceira missiva ao leitor)	80
Adendo (ou um posfácio, última missiva ao leitor)	162

APÊNDICE

165

REFERÊNCIAS

181

## INTRODUÇÃO (ou uma missiva direta ao leitor)

Esta escrita teve como objetivo construir um processo de pesquisa em nível de mestrado elaborando o pensamento formativo de um professor-operário, na linha C – Arte, Educação e Cultura Visual - do Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Faculdade de Artes Visuais situada na Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG).

A pesquisa abarcou a problematização das seguintes questões: **Como o pensamento gráfico-operário forma o professor-operário da gravura?** Com essa pergunta, quero problematizar os caminhos formativos que me conduziram ao exercício e ofício de professor-operário da gravura. A segunda questão que norteia a investigação é: **Quais são os possíveis impactos do pensamento gráfico-operário para o ensino da gravura?**

No decorrer da pesquisa, empreguei mapas de processo de produção que foram elaborados a partir de um caderno de anotações, caderno de professor-operário que teve início durante a minha graduação em Artes Visuais - Licenciatura. Um material de pesquisa que continua a ser alimentado com inscrições sobre processos de produção, procedimentos técnicos, *insights* poéticos, processo de obras, bem como registros de pesquisa para estruturação do trabalho em ateliê e prática pedagógica, assim como descobertas que acontecem comumente em diálogos com estudantes no ateliê de gravura da FAV-UFG e no decurso da minha prática docente no ensino das técnicas e poesia da gravura.

Como estratégia narrativa, para organizar a escrita, escolhi conceitos emprestados de um poema de João Cabral de Melo e Neto (1955) “Uma Faca Só Lâmina” (ou a serventia das ideias fixas), de onde me aproprio das três metáforas utilizadas pelo poeta: O relógio, a faca e a bala. Nessa trindade metafórica, o relógio é tempo ou um início, a faca é meio e a bala é fim, sendo partes de uma estrutura que eu proponho como meio investigativo da escrita. Poemas foram parte do arranjo, também, imagens da minha produção em gravura e registros dos processos de gravação, sendo relevantes para exposição dos conceitos abordados. Imagens

dos livros de poesia “Morte e vida severina” (NETO, 2009), “Melhores Poemas” (BANDEIRA, 1994) e “cSc-38-SPL” (SANTOS, 2024) são citadas como texto para grifar a linguagem poética durante o decorrer da estrutura escrita da dissertação.

A narrativa que busquei para a escrita constitui o professor-operário que investe na construção de um pensamento. Se faz no limiar da análise teórica, relatos experenciais, rigor acadêmico e expressão poética, escritas e imagens, características do próprio pensamento gráfico-operário. Reforço que trato da formação do professor e artista que sou. Com suas metáforas, são recortes migrantes dos almoxarifados de palavras extintas em forma dos autores/acadêmicos e dos poetas que referenciai, das experiências formativas pelas quais passei e vivencio constantemente. Isso se chama de formações crônicas. Ressalto também que a própria escrita faz parte do processo investigativo, com sua estrutura singular, lotada de imagens escritas.

A pesquisa foi estruturada em quatro partes: **Formação Crônica (ou um prólogo do preto no branco)**, onde formulei a estrutura pela qual dou substância à pesquisa, à experiência operária traduzida em pensamento operário. Foi desenvolvida no segundo capítulo a experiência da produção gráfica e docente em ateliê, sua *técnica de manual* e *técnica vivida* (BUTI, 2002), para dar fundamento ao pensamento gráfico da gravura. Exalto que a forma poética escolhida para compor a pesquisa vem da estratégia da adoção de livro de poesias, hábito desenvolvido desde o início da minha formação artística, como parte da minha formação docente. A partir da poesia “Uma Faca só Lâmina (ou: a serventia das idéias fixas)” (NETO, 2009), desenvolvi a estrutura e pensamento da investigação. Os fundamentos para a compreensão do leitor foram apresentados inicialmente para dar corpo às elaborações dos capítulos subsequentes.

Para um primeiro meandro da **Formação Crônica (ou um relógio encerrado no corpo)**, neste primeiro entrave falo do relógio encerrado no corpo, uma metáfora para a construção de mapas, como método, ferramenta de formação e ensino da gravura e sua poesia. Produzo desde 2017 meu caderno de professor-operário, *Hypomnemata Foucault* (1992), como trabalho

artístico e caminho da minha pesquisa pedagógica. Também é registro da formação do meu pensamento gráfico, idéia que é a figura central da articulação e dessa primeira parte da escrita.

As bases para a articulação das metáforas estão em leituras da filosofia de Flusser (1998), pela qual eu elaboro argumentos sobre imagens, conceituadas como mapas de transparência e opacidade, além da natureza do seu espelhar, para obter o pensamento gráfico como ideação do capítulo.

Em um segundo meandro da **Formação Crônica (ou uma faca para o seu vocabulário)**, procurei trazer um relato operário para costurar o pensamento operário, singular, uma certa maneira de resistência em forma de crônicas do trabalho no matadouro frigorífico que vivenciei entre os anos de 2012 e 2016. Este veio a culminar na produção de um livro intitulado cSc-38-SPL (SANTOS, 2024), uma publicação de poesias e imagens impressas à mão utilizando técnicas de gravura e tipografia. Em palavras e imagens, conta um conto das andanças pelos processos da gravura, dispondo em contraste o meu pensamento gráfico como professor-operário da gravura e o meu pensamento operário, ladeado pelo conceito de soberania em Mbembe (2023), aglutinante do meu eu professor-operário da gravura. Retomo a discussão sobre imagens estimulada no capítulo anterior, transparência e opacidade, através dos pensamentos de Alloa (2015) e Han (2007), para ainda falar dos mapas da formação e ensino da gravura com enfoque na ideação de um pensamento operário e, ainda, como meio de aglutinar o pensamento operário ao pensamento gráfico. O pensamento operário é a ideação desenvolvida no capítulo.

No terceiro capítulo, chego à **Formação Crônica (ou um vivo mecanismo de coração ativo)**, onde busquei trazer em totalidade o corpo dos pensamentos gráfico-operários em forma do caderno de pesquisa em gravura para a leitura do músculo da pesquisa, que projeto como texto, não apenas imagem. O quê essa escrita de mim mesmo me ensina sobre formação e a minha atuação como professor da gravura? Para esse questionamento, retomo o conceito recuperado da constituição dos primeiros capítulos, concretado como materialização do pensamento gráfico-operário, *hypomnemata* Foucault (1992), para, assim, juntar a constituição das ideias empregadas, trabalhar a noção de jogos em Flusser (1967), uma breve análise dos escritos do pensamento

gráfico-operário, como meio de contribuir com a leitura crítica do capítulo, pesquisa escrita, até esse ponto da narrativa. Uma organização desorganizada pelo caminho poético. O pensamento gráfico-operário foi a corporificação descortinada no capítulo.

### **Formação Crônica (ou um prólogo do preto no branco)**

Tenho muito o que contar sobre o tanto que um gravador, também professor, estudante e operário tem que se lembrar. É que:

**— Trabalhando nessa terra,  
tu sozinho tudo empreitas:  
serás semente, adubo, colheita.**

(NETO, 2009, p. 119)

*Sei...  
a deslocos -  
calheira*

Nos primeiros passos da minha formação, tudo era diferente do que tinha vivido até aquele momento. De onde eu vinha, sim, “tu sozinho tudo empreitas”. Lá no chão de fábrica onde fiquei entre os anos de 2012 e 2016, andei atrelado ao trabalho operário em uma indústria de abate e processamento de carne bovina, localizada em Várzea Grande no estado do Mato Grosso.

Durante esses cinco anos, por necessidade, me adaptei a uma rotina e vida operária, com seus desafios diários e impactos formativos.

O que está fincado na experiência fabril configura o trabalhador para a melhor eficiência dos processos, o que deve definir os diversos perfis de trabalho, um alto grau de disciplina e adaptação à cultura empresarial ali imposta. Essa cultura, partindo do ponto de vista de quem a experienciou, são mecanismos análogos e estruturantes de um perfil operário específico, considerando as particularidades do processo da matança, diretamente afetados por suas imagens únicas. Os atravesos dessas fortes figuras acabam guardadas como imagens formativas. O boi, a carne e seu sangue, indiscutivelmente, são os professores que ensinam sobre a cultura distinta, a qual forma o operário do chão da fábrica de um matadouro.

Ressalto tratar desse recorte operário específico. Outras experiências operárias têm suas singularidades, uma cultura própria, formas crônicas da sua construção do conhecimento arraigadas às imagens definidoras dos processos formativos indispensáveis para sobrevivência no trabalho.

Do chão da fábrica, ingressei no chão da escola, em uma graduação de licenciatura em artes visuais carregada da formação crônica de um operário, no ano de 2017, aqui em Goiânia, na Faculdade de Artes Visuais (FAV). Isso me propiciou um novo aparato formativo, também crônico, mas em grande medida diferente. Porém, suas especificidades abarcam semelhanças com o já experienciado.

Escolhi a gravura como eixo da minha formação, objeto de trabalho e pesquisa e, hoje, da minha prática como professor. Por que optei por ela e não por percorrer outros caminhos formativos? Nela estão os ambientes de cheiros fortes e ferramentas cortantes, lugares dos altos contrastes, preto no branco.

A resposta pode estar relacionada à minha ligação com o desenho e sua importância como exercício de pensamento. Primordial para o meu eu professor-operário, é base para o meu entendimento de mundo. “O desenho não cabe num traço, mas pode ser o próprio traço em mil configurações, arranjos, negociações. Penso no desenho como uma operação de vida...” (GUIMARÃES, 2024, p. 02).

Minha relação com o desenho é como pensa a autora Leda Guimarães, operação de vida, construção de mundo, poesia que tem um início comum. Na infância, toda criança desenha. É crônico na formação. Para mim, continuou sendo, mesmo adulto que trabalhava, já que, mesmo após as extenuantes jornadas de trabalho, encontrava o tempo necessário para o desenhar, construir pensamento.

as pessoas cantam  
sem ser cantoras,  
dançam sem pertencer  
a nenhum corpo de baile,  
mas quanto a desenhar  
a maioria afirma:  
- "eu não sei desenhar"!

por que isto acontece,  
a criança que desenha  
e o adulto que "emudece"?  
por não saber desenhar!

(GUIMARÃES, 1995, p. 02)

O arrimo do pensamento gráfico-operário, já adianto, está no seu valor de resistir, pode ensinar. Quando elaboro essa forma de pensar com intencionalidade formativa, o desenho é a primeira pista, aquele algo sempre presente. A frase “eu não sei desenhar” é bastante comum, já ouvi muitas vezes como professor de gravura. Porém, em contexto de aula, opto por deixar clara a máxima: Gravura não é desenho, é, sim, matriz de movimento capaz de multiplicar os seus desígnios, tornando um sussurro (rabiscos) em um berro gigante (preto no branco). Essa competência da gravura a torna fascinante, por vezes acionada pelo desenho como meio de resistência, articulação de pensamentos criadores de mundos:

Desenho como espaço do erro, do não sabido, da experimentação, da busca contínua que quando encontra o seu objeto este já não é mais. Já é outra coisa, que se presentifica com a rebeldia, vontade própria, mas deixando margem para negociações. Estar em processo desenhativo: sem receituários, sem certo e sem errado, correndo risco, relações provisórias, encantamento e desencantamento, (GUIMARÃES, 2024, p. 03).

*desenhar  
articula o mundo  
da nossa experiência  
vísivel não visível,  
em re-apresentações  
por imagens*

*gestos que marcam  
marcas que (im)pressionam  
gestos extensão de corpos,  
lúdicos, soltos, vivos...  
risco extensão do braço  
braço extensão do corpo,  
corpo que se movimenta  
risco que vai e vem...*

(GUIMARÃES, 1995, p. 03)

Do desenho, vou para a gravura, que carrega a intenção do processo desenhativo. Ela foi apresentada a mim ainda na escola, por uma professora de artes que me mostrou um catálogo das obras de Goya, grande mestre gravador. A partir dessa mediação, pude dar início, anos depois, à minha caminhada como gravador, tendo sempre o desenho como ativador do processo da gravura e seu pensamento gráfico, esse preto no branco, alto contraste.

Entre o contraste do chão de fábrica e o chão da escola, encontrei a gravura ainda na graduação. O ateliê de gravura da FAV, “Sala 10”, é motivador das observações, de certas similaridades entre as minhas formações, constituição do pensamento operário e gráfico. A principal semelhança é esse ponto de conexão, pois a gravura é processo da mesma forma que matar um boi. É um conjunto de processos quase lineares, os quais já estava habituado. O ateliê que de longe lembra a fábrica, mas é o suficiente. O entendo como um reflexo do *espelho virado* da fábrica.

No ateliê, me tornei gravador por ser operário. Neste lugar, pude me tornar um gravador por ter sido um trabalhador do chão da fábrica que resistiu a ponto de se tornar um professor-operário. O que descobri na prática característica do ateliê acentuou o que esse lugar é para mim: A “sala 10”, na minha experiência durante a graduação e, posteriormente, como mestrando e colaborador do espaço, é um ateliê coletivo de processos e pesquisa em gravura para as técnicas tradicionais, xilogravura, gravura em metal, litografia e serigrafia, assim como para experimentações em técnicas inovadoras.

Um exemplo é a *lito a seco*, processo baseado na técnica da litografia tradicional, porém, feito com chapas de offset para substituir a pedra calcária silicone que substitui a goma arábica. Essa técnica foi introduzida pelo professor Zé César:

“Nascido em Volta Redonda, Rio de Janeiro, em 1950, José Cézar - ZéCézar - é graduado em artes visuais com habilitação em gravura pelo Instituto de artes da UFG. Especializou-se em litografia avançada pela Universidade de São Paulo (USP), em 1985. É doutor em belas artes, gravura, pela Universidad Complutense de Madrid, desde 1994.” (GOYA, 2020, p. 177). Também é

idealizador do grupo de pesquisa “Ateliê livre de gravura”, hoje coordenado pela professora Adriana Mendonça, do qual faço parte desde de 2019 como pesquisador e colaborador.

O coletivo constituído por gravadores goianos exemplifica o que me é mais caro na experiência do gravar, a coletividade do trabalho, onde as trocas de experiências práticas e conceituais são frequentes, enriquecendo a formação. Para falar dessas formações do ateliê, quero contar três histórias para exemplificar a relevância desse lugar da pesquisa nas práticas formativas em gravura:

### **O segurar a goiva**

A primeira história, de um início, me carrega para uma comemoração de quase dez anos. Estava nos meus planos aprender gravura, foi para isso que vim para cá fazer uma graduação em artes - licenciatura, um meio de fuga do matadouro, mas, também, a desculpa perfeita para conhecer a técnica da gravura.

No ateliê “Sala 10”, tive os primeiros contatos com o meu objetivo, a gravura. Primeiro aprendi xilo. Quem me ensinou a segurar uma goiana, para qual meio de gravar a madeira serve cada ferramenta, considerando o sentido do fio da madeira, foi o professor Zé César. Conseguí gravar uma imagem simples, uma matriz que não tenho mais, perdida pelos anos. Essa memória se confunde com uma do matadouro, quando aprendi a segurar uma faca de desossa do fio mais afiado e gelado, a cortar a carne morta. As memórias são simples, mas reverberam até hoje. Já professor, quando ensino meus estudantes a segurar uma goiana, lembro dessa primeira aula no ateliê. São nas memórias grafadas que a formação se torna crônica.

## O bico de pena e a aguada de nanquim

A segunda história, um meio, é a lembrança da gravura em metal, ainda hoje a minha técnica favorita das muitas possibilidades da gráfica. É possível gravar com mordentes linhas finas cedendo volume a uma imagem plana, água forte, ainda é plausível fixar manchas delicadas para ressaltar luzes provendo dramaticidade à figura, água tinta, em outras palavras a água forte está para a linha desenhada por uma caneta bico de pena assim como a água tinta está para uma aguada de nanquim. Deste modo me foi descrita a diferença entre as duas técnicas básicas da gravura em metal, também pelo professor Zé César.

Apesar da explicação, não consegui entender, pois, sem a prática, quase nada se entende e é durante a prática que cometemos erros. Isso foi gravando uma das minhas primeiras chapas de ferro. Depois de já preparada, desenho transferido para a superfície do metal, levei ao mordente, gravei as linhas da água forte em morsura única. O passo seguinte foi gravar os meios tons. Planejei manchas delicadas aplicando uma camada fina de breu. Durante o último banho, esqueceu a matriz por mais de uma hora imersa no mordente, um erro que me custou todo o trabalho.

São os percalços nos processos os que mais ensinam sobre a técnica, sendo esses erros o que de mais valioso tento ensinar como professor das práticas da gravura. Também no matadouro, cometi erros da prática operária, como levar uma meia carcaça para uma câmara de resfriamento, o que pode desabilitar toda uma produção, levando à perda de alguns milhões de reais em valor de mercado. São nas memórias grafadas que a formação se torna crônica.

## O manual que não dá conta

A terceira história, um fim encerrado em um recorte desse tempo, está em vista do aprender litografia, a última técnica que formei conhecimento no ateliê “Sala 10”. Isso foi fora do currículo formal da graduação. Nesse ponto da formação, eu já buscava

conhecimento e a poesia da gravura com certa autonomia, desobedecendo a ordem da composição acadêmica. Aprendi a técnica através de leituras dos manuais de litografia sobre pedra, disponíveis na pequena biblioteca do ateliê, e com as dicas do próprio autor de um dos manuais, Zé César. Durante os encontros do grupo de pesquisa Ateliê Livre de Gravura, nas conversas, perguntava sobre pequenos detalhes do processo, qual a melhor diluição da goma arábica, qual o ponto de preparação da tinta para impressão, como fazer registro para impressão em cores. Ensinamentos valiosos que só um professor pode ensinar o que o manual não dá conta.

Estudar através da experiência concreta é ter como mestres o próprio lugar onde se trabalha, cada metro quadrado do ateliê me ensinou a ser gravador, a mediar os conhecimentos coletados para aqueles que hoje ensino, da mesma forma o matadouro me ensinou autonomia, sua resistência operária. Quando cito que o trabalhador “serás semente, adubo, colheita” (NETO, 2009, p. 119) ou início, meio e fim, tenha a ciência formativa que são nas memórias grafadas que a formação se torna crônica.

As histórias do ateliê “Sala 10” são termos, imagens possíveis para destaque como meio de cartografar, registrar caminhos percorridos, desenhos dos processos e suas ferramentas. O corte pode ser em essência o que existe em comum artéria entre os processos da gráfica e os processos da matança. Corta-se para obter a forma da matriz de xilo e o uso de ácidos para conseguir linhas em uma chapa de metal da mesma forma que se sangra um boi para obter as peças de carne, coxão mole, filé mignon, contra filé, entre várias outras. Mas não apenas o corte é ponto de intersecção, os processos também são.

Em um ambiente de produção tudo é processo, tudo é documentado. Um mapa de produção é elaborado para fins de qualidade e, desta mesma forma, na gravura, que é por fim processo envolto em cortes no músculo dos processos. O cortar é comum à gráfica e ao abate. Está presente no cerne do fazer pesquisador, que pode ser entendido como uma maneira de se contar uma história com seus rigores próprios, mais elaborado em essência. Esse não passa de ser mais um engenhoso formato narrativo.

Para se fazer pesquisa é preciso operar recortes do tema proposto para melhor abordar qualitativamente. Isso pode nos levar a um entendimento de uma peculiaridade própria do pesquisador, um caráter fabril de incisões na carne da pesquisa e mais do processo que forma ao ser atribuído a um ambiente em que sucede, seja chão de fábrica ou chão de escola. Contudo, podem ser entendidos como parte de um mapa da formação, movimento da cartografia de si. Espero que, ao entender os substanciais impactos formativos da produção, onde e como sucedem, seja possível atribuir um sentido à mediação do professor lançada a formação dos estudantes.

Como ensinar sem entender o seu próprio processo formativo? Tentar compreender a formação, os caminhos que carregam as complexidades do aprender de um ofício, seja professor ou artista, presume um olhar cuidadoso e um movimento pesquisador. Porém, deve se tratar do trabalho de codificar o pensamento sobre o próprio ato de pensar uma prática formativa.

“Epistemologia” pode ser descrita como o estudo do conhecimento, investigando questões como “Como nós sabemos o que sabemos?” (CAMARGO-BORGES, 2020, p. 03). Diante da episteme, é relevante indagar sobre a natureza do trabalho docente: Qual é o trabalho do professor de artes? Talvez essa seja a pergunta fundamental que o processo formativo fomenta e, quem sabe, a única de real importância para professores e artistas mergulhados nesse pensar da formação em arte.

A ilusória separação entre artistas e professores nos afasta da compreensão de uma resposta? Para Tatiana Fernández e Rosana de Castro (2025) a cisão é clara:

Nesse panorama podemos observar que há uma história de incompatibilidade e estranhamento entre artistas e professores de arte devido às políticas da sua formação que hoje podem confluir a partir da concepção do artista como pesquisador [...]. Inclusive é possível afirmar que a formação do artista hoje é incompleta sem as discussões da sua educação e que a formação do professor de arte é incompleta sem as discussões da arte. No Brasil e na América Latina a formação conjunta de artistas e professores de arte é rara, mas quando existe tende a fazer aparecer as marcas políticas da sua história e a sua dependência das ideias modernas de Ocidente. O encontro dos estudantes de

bacharelado e licenciatura (*licenciatura e professorado* em alguns países latinos-americanos) enfrenta questionamentos sobre o papel do artista e da arte na sociedade que interessa tanto a professores com artistas. (p. 17-18)

Afinal, a matriz do nosso trabalho não é a mesma, a poesia? São as epistemologias das nossas formações geradoras dessa separação que passa a ser constitutiva de nossas práticas artísticas e docentes. Considero a poética, os modos como construímos poesia, práticas artísticas e docentes, sempre acompanhadas da *angústia*, a poética sempre vai presumir esse sentimento de desorientação que orienta o trabalho artístico e, enfatizo, dirige o trabalho docente. Contudo, o marco da *angústia* atua para o artista como motriz de criação encarnada em imagem, concepção de universos em talhe da sua poesia, uma maneira difícil de dizer que artistas criam universos a partir das histórias que nos contam. E os professores de artes, quais são as suas relações com a *angústia* poética?

A contação de histórias, criação de universo poético, é prática docente, mas o trabalho vai além, enveredando para a orientação por meio de conhecimentos formados por feitos criadores provenientes da poesia própria do professor. É assim, ensinar modos de criação dos mundos particulares das poesias. Os pensamentos que constituem essas histórias, saliento, são crônicos das experiências poéticas que as formam. A minha história, crônica, é contada pelo pensamento gráfico da gravura e o meu pensamento operário do matadouro, constituído das experiências do trabalho no chão de fábrica.

Nesta pesquisa, esses pensamentos são articulados nas primeiras pistas percebidas nos contatos com as técnicas, contados em pequenas histórias, experiências decerto formativas. A gráfica, o conjunto dos processos de reprodução de imagens de forma técnica, semi industriais, tem em suas similaridades com processos fabris modernos e contemporâneos o cerne dos desafios de sua docência.

Como tentativa de codificar essas figuras e, também, como ato de pesquisa, mapear é necessário, não apenas como método, mas conjuntamente como prática docente que busca um pensamento também epistemológico do pensamento gráfico-operário. As formações podem possuir esse caráter crônico, pois não se pode, ao meu ver, ignorar mapeamentos já feitos, caminhos já percorridos pelo andarilho e, mais, por aquele que almeja mediar formações.

Para vagar do encontro da agudeza da poesia que corta à eletricidade de uma poética que faz ver a forma para perceber como o ambiente está intimamente ligado à constituição do professor, conto com as imagens contidas nos meus *hypomnemata*, registros e compilações do pensamento gráfico provenientes do trabalho no ateliê de gravura da FAV, onde me formei como gravador, professor e artista.

Partindo do relógio, um começo, algumas poucas memórias opacas sobre o ensinar gravura, onde posso, talvez, partir a formação em dois aparatos distintos mas, já digo, complementares: O saber da poesia e a capacidade que o saber técnico proporciona durante o início da formação de um professor de gravura.

A técnica contida nos processos eram lineares. Havia o certo ocasional e o errado como quase regra. Não é desse jeito quando aprendemos? Certamente são os dias em que tudo não acontece como pretendemos no ateliê aqueles que lembramos quando ensinamos. Seriam os erros a matéria prima do professor, adquiridos durante a formação? Entre lembranças, as dos erros me são as mais preciosas, pois me formei professor de gravura também por conta delas.

A poesia da gravura não me foi ensinada diretamente. Foi, sim, mediada por ensinamentos dos processos técnicos, em outras palavras, pela *técnica de manual*:

[...] procura apresentar o mais amplo leque de possibilidades, a fim de oferecer um apoio adequado às necessidades de um usuário anônimo. Está solidamente baseada nas propriedades físicas e químicas de materiais e instrumentos,

procurando garantir a segurança de qualquer resultado. Leva sempre em conta um leitor sem experiência em gravura, começando a orientação pelos níveis mais elementares, Embora procure ser exaustiva, não é, já que os manuais são escritos com base na experiência do autor. É uma técnica adequada à iniciação, pois, em princípio, permite a realização correta de qualquer trabalho. Mas falta algo: quando se chega à práxis artística, as coisas mudam de figura. (BUCCI, 1996, p. 108)

Marco Buti defende a técnica da gravura como processo intelectual, entendendo o processo de ensino da gravura como uma medição guiada pelo professor-operário da gravura entre a *técnica de manual* e o que ele chama de *técnica vivida*: “[...] serve unicamente para a realização daquele trabalho, em cuja busca poderá inclusive subverter a técnica do manual. Ao contrário desta, é uma atividade de risco, que opera sempre no limite das possibilidades, na linha divisória entre realização plena e o fracasso.” (1996, p. 109).

O aprendizado da gravura com o tempo e mediação leva à apropriação das técnicas em um projeto pessoal de poesia. Essa *técnica vivida* se torna processo intelectual contido em conjunção com os modos de fazer das materialidades da gráfica. A partir dos conceitos de *técnica de manual* e *técnica vivida* é possível entender a base do pensamento gráfico que, por meio de um processo intelectual, é formado por mediação dos conhecimentos da gráfica.

O pensamento gráfico é a gravura associada a um projeto poético e crítico, processo intelectual, intimamente ligado a um fazer de atelier. Para Buti, “[...] o atelier do artista torna-se uma extensão de sua mente e de seu corpo.” (1996, p. 109), e essa relação entre ambiente de trabalho e o gravador é característica do pensamento gráfico. A sua formação fluente requer o processo intelectual em Buti, o que destaco a mais como aspecto importante para construção do pensamento gráfico. Seria o papel da mediação do professor-operário da gravura, que possui, mediante competências específicas, o ferramental pedagógico para ensinar as faculdades do pensamento gráfico.

A partir desse entendimento do pensamento gráfico, percebo o que me foi ensinado pelos professores/artistas da gravura que fizeram parte da minha formação. Para codificar o pensamento singular da gravura, do qual imagens fazem parte, o método de escrever no caderno do professor-operário, [...] “a escrita constitui uma prova e como que uma pedra de toque: ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipar a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo.” (FOUCAULT, 1992, p. 129).

O pensamento gráfico está registrado por movimento mapeador em forma de *hypomnemata*. “Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registos notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado” (FOUCAULT, 1992, p. 131). O caderno de anotações para um professor-operário tem características dos *hypomnemata* quando servem a um propósito simples: Ser quase um diário para registros processuais. Porém, encontram sentido mais profundo ao serem empregados como ferramenta didática.

Os processos acabam pela fronteira da didática. Entre o diálogo dos pensamentos gráficos e operários, o que me é precioso é o processo da poesia, construção de uma obra poética ou, ainda, obra didática, entendida por mim como a medição dos conhecimentos da gravura para estudantes. A fronteira desses processos é o que caracteriza o professor da gravura, suas especificidades docentes. Construir uma pesquisa tendo como método cadernos de pesquisa em processos de gravação faz parte do desenvolvimento do meu eu professor, constituído de desenhos, conjecturas sobre técnica e poesia:

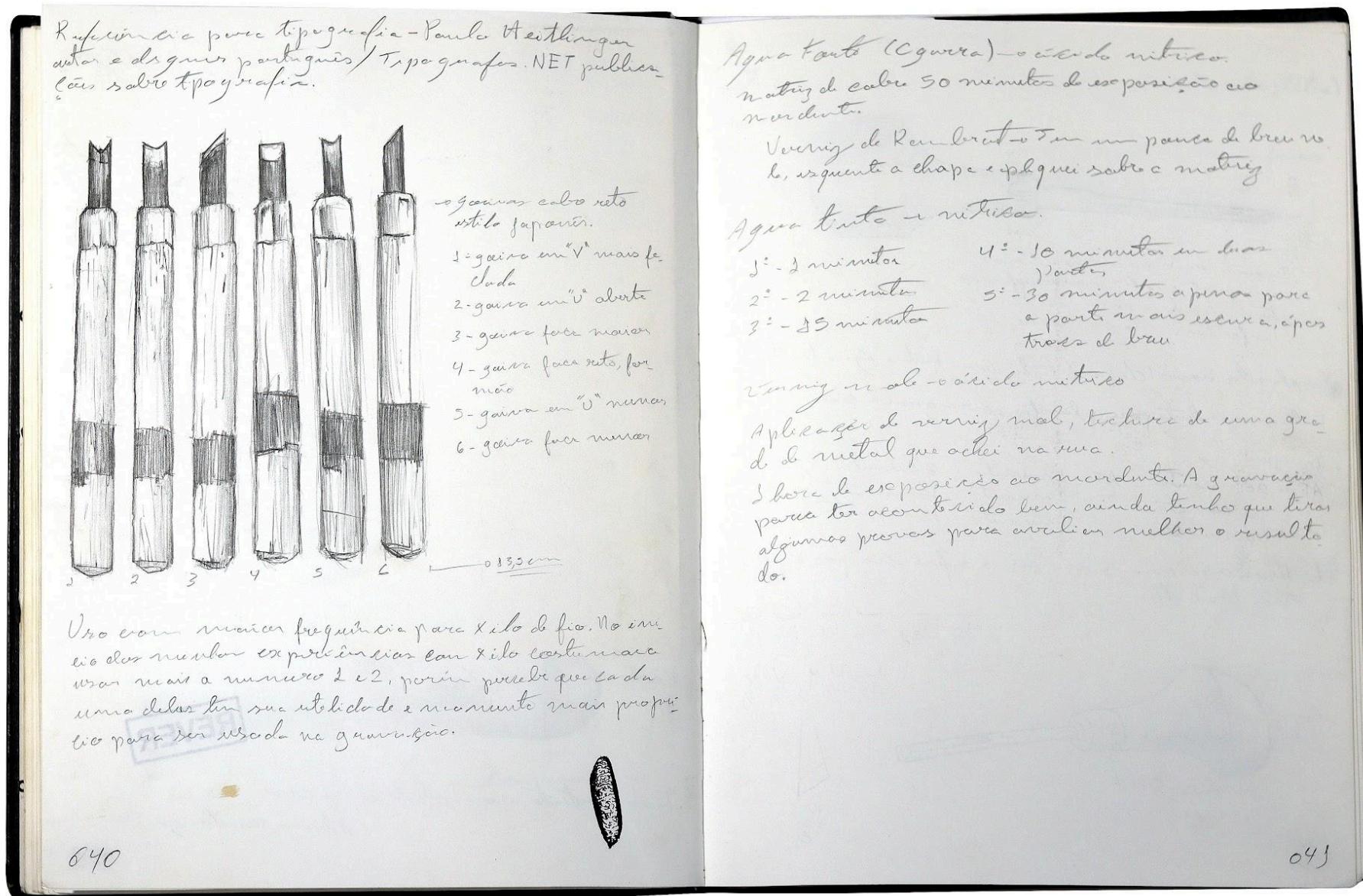


Figura 1: Caderno de anotações e pesquisa  
Foto: Jhony Aguiar

As anotações em forma de *hypomnemata* carregam registros dos processos de gravação, pesquisas dos conceitos de *técnica de manual*, desenhos, projetos de obras artísticas, ideias pessoais sobre a gravura e sua poesia, *técnica vivida*, sendo esses os princípios para uma correspondência com o que Foucault diz sobre “os cadernos de notas, que, em si mesmos, constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria prima para textos que se enviam aos outros. Em contrapartida, a missiva, texto por definição destinado a outrem, dá também lugar a exercício pessoal.” (1992, p. 134).

A relação entre os *hypomnemata*, anotações pessoais que estabelecem uma relação entre o seu autor e as diversas atribuições formativas do mundo que o ensina, ganham sentido de correspondências, cartas a serem transmitidas, enviadas a outros. A maneira de transmitir para um professor-operário da gravura é usar da matéria prima seus *hypomnemata* para constituir suas cartas, entendidas, nessa interpretação, como aulas ou, ainda, uma contação de histórias que mediam as atribuições pessoais construídas pelo professor, também dando espaço para um aprendizado recíproco.

Em outras palavras, a relação está em “recolher-se em si mesmo tanto quanto é possível; dedicar-se àqueles que são susceptíveis de ter sobre si um efeito benéfico; abrir a sua porta àqueles a quem se tem esperança de tornar melhores; são “préstimos recíprocos”. Quem ensina instrui-se”. (FOUCAULT, 1992, p. 135). Logo, posso voltar à definição do pensamento gráfico instaurado nos registros do professor-operário como *hypomnemata*, esses escritos formativos documentados em de mapas, onde a forma de escrever é cartográfica, esse método, contribui para o entendimento do meu pensamento gráfico, ou seja, onde me formei como professor-operário. Sou instruído a escrever minhas cartas, aulas, também cartografando intenções do meu real intento mediador, o processo intelectual, não para formar gravadores, e sim voltado a mostrar o pensamento gráfico, o como pensar graficamente imagens de poesia.

## BOI MORTO

Como em turvas águas de enchente,  
Me sinto a meio submerso  
Entre destroços do presente  
Dividido, subdividido,  
Onde rola, enorme, o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Arvores da paisagem calma,  
Convosco — altas, tão marginais! —  
Fica a alma, a atômica alma,  
Atônita para jamais.  
Que o corpo, esse vai com o boi morto.

Boi morto, boi morto, boi morto.

Boi morto, boi descomedido,  
Boi espantosamente, boi  
Morto, sem forma ou sentido  
Ou significado. O que foi.  
Ninguém sabe. Agora é boi morto.

Boi morto, boi morto, boi morto!

De palavras o pensamento gráfico também é constituído. Porém, onde quero chegar através das palavras, quando, mesmo grafadas em mapas, ainda é possível se perder em meio às formações, em suas crônicas? Como estratégia, acabei por encontrar a poesia para me manter nas andanças, no caminho das palavras. Ouvir a poesia na voz do vento me chamando, essa peça importante da formação se faz como método. A adoção de livros de poesia foi um aparato co-criador dos processos de ensino registrados em cartografias dos meus mapas de processos formativos. Em mapeamentos, são cortes feitos e, desta forma, fazemos histórias de começos, meios e fins, recortes na temporalidade.

Um começo, um dos primeiros livros que adotei, foi do poeta, Manuel Bandeira (1994, p. 129), uma coletânea de seus melhores poemas onde está explícita a condição humana e operária em alguns poucos versos:

Poemas em livros estavam como companhia nas madrugadas de insônia do operário. Eu havia adotado essa lírica de outros tempos como forma de resistir à loucura fornecida pelos arrastos violentos próprios do homem. Continuo com o cantado hábito da escuta dos falares lançados na referida voz do vento em forma de relógio encerrado no corpo, faca para meu vocabulário e bala que pode pesar mais para um lado corpo.

Meu companheiro atual está na trindade metafórica de João Cabral de Melo e Neto (2009, p. 164) no seu poema “Uma Faca só Lâmina (ou: a serventia das idéias fixas)”, escrito em 1955 para Vinicius de Moraes. A ele recorro como guia das palavras que escrevo. Nele, o poeta aborda o seu ofício de lidar com materialidade das palavras, referidas metáforas, três objetos no qual ao final se lê:

*por fim à realidade,  
prima, e tão violenta  
que ao tentar apreendê-la  
toda imagem rebenta.*

*Imagem  
na.*

(NETO, 2009, p. 164)

Da conclusão de João Cabral, sendo o seu trabalho a poesia que cai por findar em imagens rebentadas, pretendo fazer ver minha escolha pelos dizeres montados em versos, redondilhas, aqui como caminho que as palavras apontam, e voltar ao preto no branco da gráfica, à gravura e seu pensamento gráfico, bem como o meu pensamento operário, influenciados em muito pela crônica formação da poesia para lumiar por fim o engenho dessa contação referente na direta relação ao citado poema, de certo, um esqueleto do processo da escrita que, por meio de estratégias, metáforas, atuo para envolver com músculo, carne e sangue.

Por fim de um início, convém um endereçamento de minha parte. Minhas palavras da formação crônica são endereçadas àqueles que conduzem mediando formações, professores de gravura, especificamente, e mais para estudantes que perpassam uma formação docente da gravura, podendo ser lida como carta aberta ao estudante da gráfica. Um convite a aprender a criar mundos e ensinar a moldá-los através do movimento de conceber pensamentos poéticos.

Como exemplo, estruturar o pensamento gráfico e o pensamento operário carregados de imagens, uma estrada difícil, como toda poesia pretende ser. Volto à *angústia* para inferir o seu propósito, motor de criação. Espero uma conexão, mostrando possibilidades de uma docência da gravura emancipadora para os processos da prática do fazer e sua teorização baseada mais na poesia e menos pautada em construtos teóricos e seus aspectos científicas que já pouco contribuem para a docência em artes.

Ainda é necessária mais uma nota sobre essa leitura além da já explicada *angústia* poética. Ela está presente na formação do professor e do artista, formação que é a obra do construir em si e para outros pensamentos, mundos, histórias, poesia e além. Em essência, é se fazer “apesar” dela, tendo sua angustiante crônica como professora.

## **Formação Crônica (ou um relógio encerrado no corpo)**

### **Adendo (ou uma primeira missiva ao leitor)**

Nesta primeira parte da dissertação, quero construir a grafia dos mapas de produção com ênfase na composição do pensamento gráfico, da gravura, diálogo com o conceito de espelhos virados articulado por Vilém Flusser (1998) e também com o conceito de obra como processo de Sandra Rey (2002), além da ideia relacionada ao saber da experiência e o seu *princípio de reflexividade* articulado por Jorge Larrosa (2002). Ideias que, em diálogo com o relógio de João Cabral de Melo e Neto, além da concepção definidora dos *hypomnemata* em Foucault, providenciam um método de construção dos mapas formativos e um entendimento do pensamento gráfico que, em princípio, é imagem:

*igual ao de um relógio  
submerso em algum corpo,  
ao de um relógio vivo  
e também revoltoso,*

(NETO, 2009, p. 149)

No corpo desse primeiro pedaço amarelado de escritos, essa breve carta ao leitor, quero iluminar em ideias acerca do ato da pesquisa. Embora aparentemente enclausurada em rodeios da papelocracia, está, mesmo assim, em figura como personagem imprescindível para o professor e o artista, portanto, para o professor-operário. Percebo que, pela forma que decorreu a minha formação como professor de artes, acabei por me tornar pesquisador. Partindo de uma análise resumida do percurso formativo, noto que acabei por ser formado para a pesquisa.

Ainda como artista, tenho a criação ou o aumentar dos universos (FLUSSER, 1967) da poesia como meu ofício. Poesia é esse nome difícil que damos para a ação de criar uma realidade onde imaginar mundos que contam histórias não está em dualidade, oposição. É a maneira que encontramos para entender e traduzir nossas criações. Desta maneira, a “imaginação rigorosa é a mola mestra da atividade criadora. O mundo da “realidade” não passa de uma criação da imaginação imperfeitamente rigorosa” (FLUSSER, 1964, p. 02). A noção da poesia, imaginação e criatividade, são como uma procura, como ajustar o constructo professor-operário para pensar um olhar sobre a educação, esse mediar conhecimento, junção do fazer e pensar a arte da gravura.

Ainda falando da ideação dessa escritura/dissertação, não pretendo desprezar a obra que é ensinar a arte e poesia da gravura ou qualquer outro saber humano ao tencionar a formação e ensino a partir dessa perspectiva criativa “[...] no contexto da pesquisa se refere à capacidade de ser curioso e ter uma mente aberta a fim de explorar e investigar para além do que está dado (os dados), com o objetivo de criar um futuro ainda inimaginável.” (CAMARGO-BORGES, 2020, p. 07). Pesquisar, mesmo que por meio da perspectiva de mim mesmo, pode ser sentido como obra educativa.

Ao buscar no meu almoxarifado de palavras extintas lugar onde estão os sons da poesia, me deparo com os processos dessa escritura/dissertação, uma certa confabulação de ideias e atuações intrinsecamente criativas do avançar pesquisador. “[...] Criatividade pode ser definida como um ato de reunir ideias e perspectivas que parecem paradoxais, no sentido de que elas

mantêm características que normalmente não são mantidas juntas ou pelo menos não foram pensadas juntas” (CAMARGO-BORGES, 2020, p. 07). Procuro aqui conferir o caráter da poesia criativa para essa escrita. A duras penas, devo dizer: Escrever é difícil, é *angústia*. Destarte, poesia angustiante e também pesquisa dotada da abordagem criativa, “[...] essa abordagem de pesquisa nos convida não apenas a um entendimento desta criação, mas também para a recriação de novas formas de conhecimento, com foco no que Gergen chama de “pesquisa formadora de futuro”, que se diferencia da pesquisa tradicional, em que a pesquisa é compreendida como espelho da realidade.” (CAMARGO-BORGES, 2020, p. 08).

De forma alguma essa pesquisa fundada em poesia se assemelha aos termos da pesquisa tradicional. Não é um espelho, vou falar deles mais à frente. É confabulação de pensamento educacional gráfico-operário envolto na audaz qualidade possível da imaginação, convite a semeadura de ideias.

Início: Trago a figura do relógio encerrado no corpo, que me carrega a uma rememoração, fragmentos da formação e atuação docente e um pouco além, para este momento inicial da escritura.

## Relógio

Tenho muito o que contar sobre o tanto que um professor de gravura tem que lembrar. É que:

O que um relógio implica  
por indôcil e inseto  
encerrado no corpo  
faz este mais desperto.

X *Princípios e  
Parte*

(NETO, 2009, p. 159)

Tenho um relógio encerrado no corpo que é movimento que me movimenta como professor-operário, o que não devo esquecer. Esse relógio está como passagem de tempo e como aquele que registra uma história, este peso das palavras. De vago princípio, tenho para contar um fragmento da trajetória de formação, o que me traz até cá, esse início.

Em que lugar acabei por enveredar no espectro do professor-operário? Foi lá, durante os labirintos do trabalho de conclusão de curso, onde questionei as reverberações da formação docente na formação do artista e, consequentemente, como elas dialogam para a formação dos "aumentadores de universos". [...] Os aumentadores do repertório chamam-se "poetas". Todo jogo

aberto tem sua poesia, [...] Pela poesia aumentar a competência e consequentemente, o universo do jogo. Poetas são aumentadores de universo." (FLUSSER, 1967, p. 4).

Usando esse conceito no contexto do TCC, pude entender o professor-operário como aumentador de universos no jogo aberto do ensino de artes, isso ao abordar minha formação durante os períodos de composição do professor-operário. Como "poeta", sendo sua poesia processos. Deste modo, me deparei inúmeras vezes com essa palavra.

Desafiei-me ao iniciar um processo de análise da minha formação como licenciado e talvez como artista. Assim, o ponto central das minhas indagações é a formação - esse pensar os processos que constroem um artista-professor, e como este influencia a formação. A palavra *processo* tem importância vital nesse texto, pois além de ser, em minha opinião, o real significado de pesquisar, está ligada ao meu fazer, seja na gravura ou no desenho. (Santos, 2019, p. 10)

Isso vem me instigando por esse tempo a pensar nas reverberações dos meus processos de ensino nos meus processos de produção em arte. Penso em processos por ser um gravador imbuído do pensamento gráfico. Trabalho por meio dos processos para gravar e imprimir, daí, como vontade, surge esse desejo narrativo de contar processos de produção em campos limítrofes para o professor-operário como esforço investigativo e olhar intencional para processos de ensinar artes visuais e produzir arte com ênfase no pensamento gráfico da gravura. Para Rey (2002), a instauração da obra de arte:

[...] o modo de fazê-la, não é conhecido *a priori* com evidência, mas é preciso descobri-lo e encontrá-lo, e para descobrir como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, por tateamento, inventando várias possibilidades, testando-as e selecionando-as de tal maneira que, de tentativa em tentativa, a cada operação, se consiga inventar a possibilidade que se deseja, isto é, o surgimento da obra. (p. 128)

O desígnio, então, é relacionar as possíveis interlocuções nas práticas do gravador artista que sou, tateando para inventar possibilidades de uma obra, uma certa ficção. "Se digo "ficção é realidade", afirmo a relatividade e equivalência de todos os pontos de vista possíveis" (FLUSSER, 1966, p. 2) para o encontro de outros olhares voltados aos aparatos culturais, aqueles que

contribuam para construção de sentido de práticas didáticas e artísticas. Mostro o mapear como ficção, portanto, realidade a partir de Flusser, um fazer formativo diário, de importância cada vez mais emergente na arte contemporânea por sua natureza fundamentalmente processual.

Minha metáfora nada mais é que um nome elegante que damos para imagens postas em alto contraste, preto no branco, e, assim, encerrar o relógio no corpo. É justo a semelhança da poesia sobre o que um relógio tem como trabalho seja o tempo, nosso governante, fonte de esperança findável e temor eterno. Desta maneira sobre o tempo, a palavra, segundo a norma culta da língua portuguesa, é substantivo, descreve a noção abstrata das mudanças das coisas, sendo, talvez, a ideia mais humana que, por vivência empírica e arquitetura conceitual, construímos e transformamos em escalas que podem ser medidas.

A partir dessa noção e fugindo à norma, quero entender o tempo como verbo, ou seja, uma ação. Esse pode ser um exercício que gera estranheza, porém é válido escavar na suspensão da descrença própria das ficções para colaborar com meu raciocínio.

Podemos elaborar, em conjugação ficcional, um mundo em que o tempo é verbo, é ação concreta de mudança. Isso significa obter controle sobre o que entendemos como passado, presente e futuro. A compreensão do ato de controlar é conceito chave para essa elaboração, considerando que nessa realidade inconcreta não há passagem de tempo, mas, sim, um embaraço na noção do transcurso das realidades humanas, o que leva à elaboração de ferramentas de controle sofisticadas. Um exemplo podem ser as linguagens, mais especificamente, as imagens, entendidas como comunicantes, aplicadas a fim de modificar concretamente essas verdades. Esse entendimento em forma e substância pode agir como vestígio para a elaboração do papel das imagens no entender dos mundos a ponto de nublar quase que completamente as noções dos aparatos ficcionais empiricamente estabelecidos, ou seja, aquilo que antes era inegável, uma realidade do mundo natural. Para esse mundo humano, as definições das realidades não dependem do que é observável e/ou mensurável, são definidas por ações de controle de um tempo que é verbo. Nessa leitura, as imagens exercem poder absoluto sobre as coisas.

O olhar se torna radicalmente artificial, cuidadoso em ignorar o mundo natural, se volta a narrativas de controle daquilo que foi, daquilo que é e, logicamente, do que vai ser. Nas imagens, há uma busca de construir o passado, estabelecer o presente e definir o futuro em feitura hermenêutica. Onde o tempo é verbo não há a linearidade do transcurso de tempo, as narrativas constituem realidades transparentes, embaralhadas ao olhar. A transparência nada mais é que a forma da concretude desse mundo onde o controle sobre o tempo é imperativo. Nele se constitui um estado de perturbação do olhar, em termos simples, cegueira seletiva, operando normas que governam as experiências humanas nesse cenário.

Logo, para um mundo onde tempo é verbo, não apenas as imagens são transparentes. Os atos de controle do tempo tornam as realidades na mesma medida translúcidas e difíceis de serem navegadas sem mapas. Em realidade, esse é um mundo onde mapas porventura não existam, mas como seriam possíveis? Por quê seriam necessários? É interessante pensar na possível impossibilidade de algo tão essencial como um mapa para uma realidade como a nossa, onde o tempo é mero substantivo. Embora substantivo seja, não são raras nossas tentativas de controlar o tempo, transformá-lo em verbo mesmo que em pequena essência.

Por fim, para esse mundo sem mapas, pode haver a impossibilidade da “poesia”, se tratando de um mundo onde o repertório do jogo foi esgotado se tratando de jogo fechado, seu repertório e estrutura estão imutáveis (FLUSSER, 1967). Inertes, os aumentadores de universos do jogo não são necessários, assim como suas imagens se tratando de transparências desprovidas da substância do tempo substantivo.

Distante de divagações, ficções, da incômoda visão do jogo transparente e inerte, voltamos ao nosso mundo. Aqui fundamos um firmamento onde mapas são possíveis, pois o tempo é substantivo. Não podemos controlar inteiramente a passagem do tempo a fim de constituir uma condição humana como a que idealmente descrevi. Essa impossibilidade é o que torna a feitura de mapas necessária. O tempo que é verbo não é o que nos governa, tornando o mundo transparente, as coisas uma

totalidade amorfa. Dessa dicotomia, podemos perceber um potencial de criação em forma das tentativas de controle dos tempos, podendo significar um meio de criação de poesias, a própria materialidade a ser concretada em forma e ideação. O talhe dos tempos em nossa realidade é hora substantivo hora verbo, tornando o ver presente, por vezes, inteiro de sentido.

O que eu pude articular ao contar sobre o mundo onde o tempo é verbo, onde mapas não são possíveis, é um simples contraste, pois não há qualidade neste mundo que não seja pelo contraste e por fazer ver como eu entendo a poesia formativa que intento. O relógio encerrado no corpo é na formação do artista tempo substantivo e tempo verbo, o que evoca à feroz qualidade certa eletricidade das imagens de feituras opacas. Porém, é indispensável uma pitada de transparência, ou seja, o tempo, mesmo quando brevemente verbo, é figura de criação de mapas poéticos do professor-operário da gravura. O fazer poesias é o fazer do artista, e aqui entendo poesias como palavras e imagens, formas sensíveis de codificar o mundo. A poesia também é o fazer do professor. Como ser professor de arte sem a prática da poesia?

Ficam agora um pouco mais claras a alegoria do relógio encerrado no corpo e as perguntas que me levo a fazer, mas espero que não luminosas em demasia, pois não há sentido em escrever e deixar o leitor certo do que está lendo, semelhante a nós, professores, que não devemos dar todas as respostas aos nossos estudantes.

Voltamos para o meu fascínio primordial, a palavra processo. Ela é um enigma que comentei ser meu desde o labirinto da graduação. Voltamos para mostrar a materialidade do relógio que é tempo, que é início dos tempos, que fazem mapas. Esses mapas enveredam por processos, vazantes para a poesia, sejam imagens ou mesmo palavras, afinal, as formações são crônicas. As descrições dos processos de gravação são, para um gravador de ofício, registros de uma poesia. O processo formativo que foi e ainda está em transcurso é relógio encerrado no corpo, na sua carne.

O que está a seguir é a formação escrita, como caderno de anotações de processos, *hypomnematas*, passando, também, como caderno de receitas, livro de mapas e, agora, relógio encerrado no corpo, sendo, por enquanto, o contar da minha trajetória

formativa. O que me traz até aqui, o que é movimento que me movimenta, é o que me permite ser professor de artes, é essa pesquisa de oito anos que continua avançando de forma crônica para correspondências de um professor. É, em essência, um mapa de caminhos, tendo como guia a poética dos processos de produção que contribuem para a formulação do professor que possui a gravura como ofício.

Nesse ponto da fronteira um pouco além do tema proposto, me parece interessante mais uma metáfora a partir da questão do espelho em Flusser, visto que a inversão da imagem é qualidade da gravura e parte dos seus conceitos da *técnica de manual* constituinte do pensamento gráfico. Em Flusser se considerando o âmago do ser, “O espelho é por definição, um instrumento que reflete, que especula (*de speculum* = espelho)” (1998, p. 01). O espelho reflete por consequência do nitrato de prata, é um ser que tem como natureza negar. Em Flusser o espelho é um ser em oposição. E é como tal que funciona. É um ser que assumiu uma posição que é oposição: uma posição negativa.” (1998, p. 02).

Logo, um encadeamento possível se faz na relação entre processo e obra acabada. Considerar o processo como nitrato de prata da imagem é adensar minha intenção em virar o espelho, um olhar cuidadoso para o que gera a poesia e qual é a importância do aprender a virar o espelho para o professor-operário e seu papel na construção do pensamento gráfico.

Desta maneira, no sentido de fundamentar o meu raciocínio, implica estratégias para fazer soar a palavra processo o traçar de um caminho ou vários caminhos, não apenas como mero meio findado na obra acabada, mas de forma a pensar os processos do professor-operário por meio da natureza do ser espelho que nega. Aqui, entendo negação como o que proporciona a criação, mas o que isso quer dizer? Cá o exemplo da poesia de Flusser: “Poesia é o nome elegante que se dá a sentenças originais que se projetam do nada. Aparecem onde não havia nada. A descoberta de que todo pensamento tem origem poética e de que os poetas são os criadores do pensamento [...]” (1998, p. 03).

Dessa forma, entende-se processo como poesia, um ato instaurador da obra acabada, ouvida nessa interpretação como pensamento. Segundo Rey, "pensar a obra como processo, implica pensá-lo não como meio para atingir um determinado fim - a obra acabada - mas como devir. Implica pensar que a obra não avança segundo este *a priori*: a obra está constantemente em processo com ela mesma. (REY, 1996, p. 87), está implicada em uma origem que é uma poesia. O espelho está virado.

Para falar de experiência, preenchendo uma lacuna conceitual dentre a análise dos processos e virar o espelho novamente, vamos ao encontro de Larrosa, entre o princípio de reflexividade que coloca nas seguintes palavras: "Se lhe chamo "princípio de reflexividade" é por esse me de "o que me passa" é um pronome reflexivo. Poderíamos dizer, portanto, que a experiência é um movimento de ida e volta." (2002, p. 06).

Experiência é um processo de caráter, também do espelhar. Ao caminhar em rodeios, há talvez uma intenção de negar, assim como o espelho de Flusser. Digo talvez porque existe uma aparente contradição conceitual aqui. Se a experiência é o que me passa, a natureza do espelho é negar, nada passa por ele. Há uma certa permeabilidade entranhada no ser que adota a experiência e o saber que dela divaga. Igualmente, existem atos de apropriação e elaboração de sentido e, daí, movimentos de ida e volta.

Deste modo, posso pensar não através da contradição e sim por meio de uma visão consonante onde a experiência é o nitrato de prata do processo. O artista como "*aumentador de universos*" é poeta. A poesia, por sua vez, dá origem às suas obras, pensamento instaurado por meio dos processos/experiências de um ser que assume o que lhe passa bem como a qualidade de criação do espelhar. O espelho está virado.

Para o gravador, quem sabe, o espelho sempre esteve virado. Nos acostumamos a olhar imagens invertidas e até a *impronta*, termo da língua espanhola para marca, que a pressão deixa no verso do papel gravado. Virar o espelho é um meio de gravar, certamente o meu caminho nos processos de produção da gravura e constituição de um pensamento gráfico.

Um meio singular de formar pensamento é buscar e, por essa perspectiva, pode ser curioso para a intenção de procurar a gravura e, digo mais, a arte em suas diversas linguagens nos processos de poesia e no ensino dos seus ofícios. Coloco essa dúvida embaraçosa sobre a presença da poesia e seu fazer no ensino de artes justamente para tencionar. No entanto, esclareço que sou professor e que tenho na minha prática de ensino a poesia na forma do entendimento sobre o que é ensinar arte e, mais especificamente, gravura. Ao mediar o entendimento do pensamento gráfico, a intenção não é formar gravadores de ofício, e sim formar pensamento intelectual a partir da *técnica de manual* e *técnica vivida*.

Dito isso, o que me ensinou a ser professor-operário da gravura foi o gravar, o entender o pensamento gráfico. Isso que intento mediar para meus estudantes, no meu dia a dia de professor, onde o fazer e pesquisar são indispensáveis para ensinar. Sem o fazer do pensamento gráfico, o ensino da gravura não me é possível. O pensamento gráfico por fazer é um meio de ensino, ato de mediação advindo da extensa pesquisa da sua técnica concatenada na poesia. A base conceitualmente poética do meu pensamento gráfico é o *hypomnemata*, integrando a técnica do gravar atravessada pela experiência que a modifica e também coexiste com a dureza da técnica. Palavras de poesia confabuladas pela docência, afinal, ensinar traz o ofício do real, torna a poesia substância concreta. Para o leitor dessa carta, ouvintes da minha contação miúda da *angústia* da formação, dirijo no traço das imagens da poesia escrita a variabilidade das suas formações, sempre crônicas, traço poético se fazendo na tessitura dos tempos substantivos e verbos, no espelhar de seu nitrato de prata, argenta, sobre a ânsia do espelho virado para a cronicidade do relógio, caminhos documentados em mapas, um início perpétuo da sua formação como gravador e ensinador desse ofício tão abarrotado da poesia.

- Ácido muratico - encontrou em lajes de pedra  
investigar se age no alumínio de limpeza)

\*obs Passivelmente o ácido muratico limpa  
superfície (sedimentos restos da gemação  
no sal procedente do ferro) investigar a possi-  
bilidade

- Rejeitado\*

- Recusado

- Negado



gema em sabote F.999 salvo made Pfad

048

Gemação em metal (Santo Tomé)  
Matax irregular latero-fino

Água Forte (Perclorato de ferro)

1 hora dividida em três banhos

1º 40 min 2º 15 min 3º 10 min

\*Variação de temperatura 30 mm

água Tinto (Perclorato e nitroso)

1º 5:30 min	5:9 min
2º 3 min	6:6 min
3º 9 min	
4º 16 min	

] nitroso

\*Têm por baseador na gemação descrito na  
pagina 291 (santo Tomé)

botão extra para remover a ponta superior  
e ponta lateral da matax

→ 5 minutos no ácido nitroso.

\*A areia que foi estabilizada tirei uma  
próva, a gemação este picante para impressão  
de Tipogar.

Tipogar: 3 copias

049

Figura 2: Caderno de anotações e pesquisa  
Foto: Paulo Rezende

### **Formação crônica (ou uma faca para o seu vocabulário)**

### **Adendo (ou uma segunda missiva ao leitor)**

Nesta segunda parte, quero, a princípio, articular o conceito de soberania em Mbembe (2023) com o exército filosófico do cubo em Flusser (1964) para traçar um paralelo entre o trabalhador do chão de fábrica e o boi de corte. Ainda, quero grafar um mapa dos processos da cadeia produtiva da carne em formato narrativo para melhor elaborar o cenário do matadouro, seus vocabulários e imagens que formam o pensamento operário em relação à narrativa do livro de poesias cSc-38-SPL. Por fim, desenvolver os aspectos da transparência e positividade em Han (2017), relacionando os conceitos da opacidade e transparência das imagens articulados por Alloa (2015) para retomar a reflexão do bocado de texto anterior sobre mapas, imagens visuais engendradas por tempo verbo e tempo substantivo para:

*assim como uma faca  
que sem bolso ou bainha  
se transformasse em parte  
de vossa anatomia;*

(NETO, 2009, p. 150)

A cargo de breve esclarecimento sobre essa anatomia, tenho o trato de elucidar o motivo das palavras que venho a escrever na passagem a seguir. As formações, sim, são crônicas, não têm princípio claro em apenas um recorte da temporalidade. Portanto, quero estabelecer uma contação para uma possível volta às memórias da matança que vivenciei como operário de chão de fábrica, não sem a intencionalidade da poesia, movimento que também me motiva como professor-operário.

Já com intencionalidade, é a partir do rumo do relógio encerrado no corpo para forjar os mapas da poesia que procuro mostrar insumo da prática artística e pedagógica para um pensamento gráfico. O relógio está para a manipulação do tempo, verbo e substantivo, uma construção dos mapas de produção da poesia e ensino de artes visuais. Aqui jaz a alegoria da faca para construção de um pensamento operário, materializado na forma de um livro de poesia.

Formado das minhas palavras e imagens, o cSc-38-SPL foi um processo análogo à colagem de memórias e gravações nas diferentes arquiteturas do gravar, um certo disparo poético no rumo da faca só lâmina que grava esse vocabulário para formar outro. Em seu título está contida a bala, o relógio e mais a faca, uma referência à citada obra de João Cabral de Melo Neto e, mais especificamente, seu poema “Uma faca só lâmina (ou: serventia das idéias fixas)”, de 1955, que trata do ofício do poeta ao proceder com palavras extintas a sua poesia.

No código da bala, CBC-38-SPL, está o fazer mais espeço, um dos lados do morto, o operário de chão de fábrica, para, assim, maturar um pensamento operário, certa maneira de resistência. A resistência é a faca cristalizada do mesmo sal que o boi come no pasto, sal contido no título do livro, quando substituo o “B” do código por “S” de sal, lá encerra a faca, sua lâmina, a o exemplo de seu dente, para obter do material doente, ao estilo das facas na direção do pensamento operário, que também é do professor-operário da gravura.



Figura 3: Capa e sobrecapa do livro cSc-38 SPL.  
Foto: Paulo Rezende

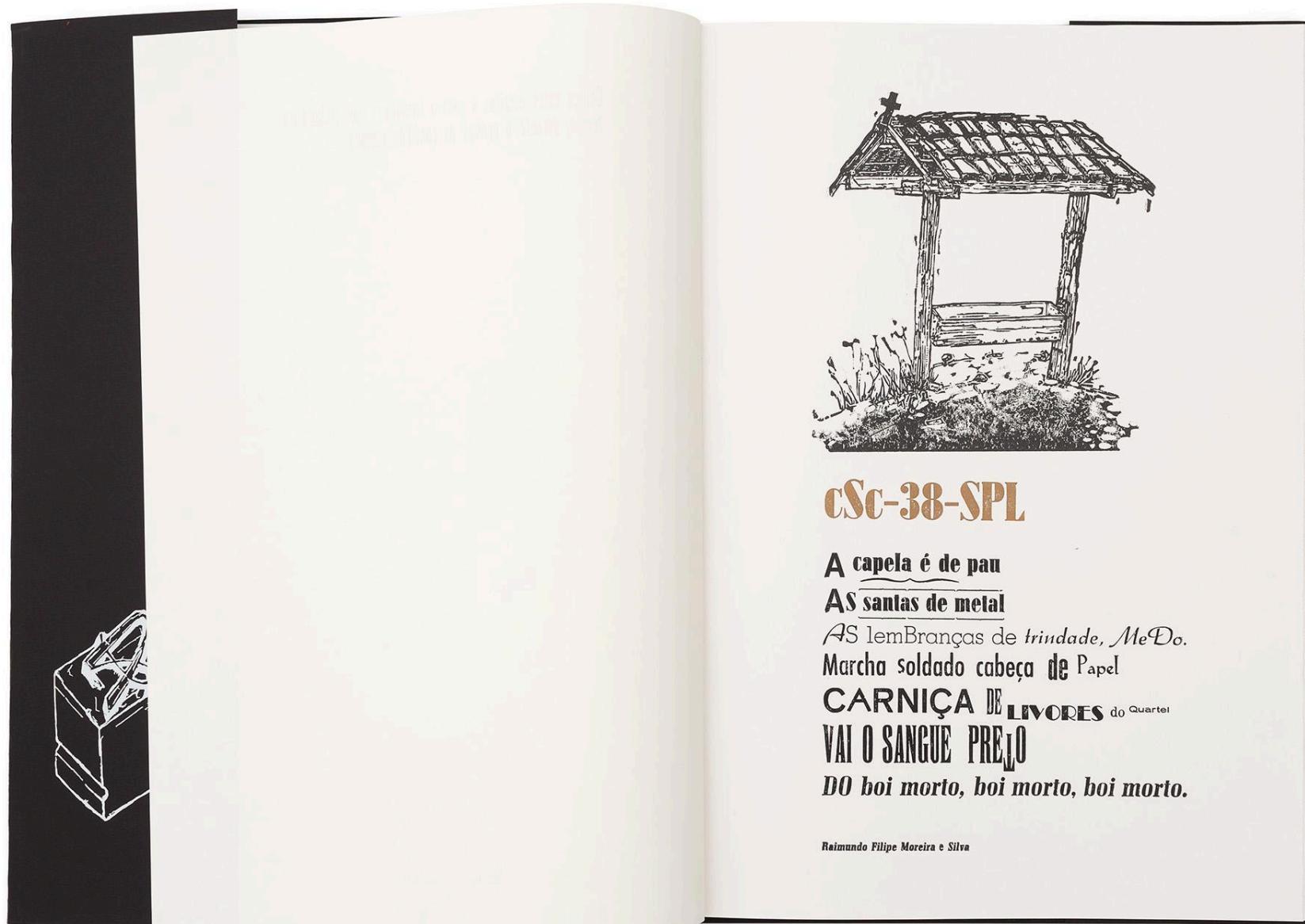


Figura 4: Primeira página do livro cSc-38 SPL

Foto: Paulo Rezende

Desse ponto, em rota mais direta e para costurar o conceito do cubo, quero adensar a pista para o sal de cozinha na filosofia de Flusser (1964) ao propor uma caricatura crítica: “É próprio da caricatura exagerar certos traços da “realidade” a ser retratada e suprimir outros. Essa simplificação tem por finalidade ressaltar aquilo que o caricaturista considera mais característico e servir, neste sentido restrito, de “explicação” da realidade. Essa “explicação” é válida na medida em que é como tal reconhecida pelos espectadores.” (p. 06). A caricatura da existência salina que Flusser estrutura me é interessante como fragmento da formação que venho contar. O sal é ponto centralizador. Partindo da ciência, ao ser consumo pelo boi, como já comentei, o sal é usado para nutrir e estimular o animal a comer mais pasto.

A construção do mito do cubo para Flusser é, em suas palavras, [...] “uma caricatura brutal da nossa existência como seres humanos e dos nossos mitos. É ainda uma caricatura da nossa existência como ocidentais e dos mitos do cristianismo.” (1964, p. 05), portanto, aqui entendida como ato de adestramento do boi, como estímulo à engorda, e para controle do vocabulário do operário quando o sal é cristalizado em faca, entendendo vocabulário como ação do seu pensamento.

Para Flusser, “o cubo é a forma ideal e perfeita da nossa existência, é portanto “belo”, outras formas como o dodecahexaedro são formas imperfeitas, e outras, como a esfera, portanto anticristalina, são “feias”. (1964, p. 03). O cubo em que a forma cristalizada do sal é, para o operário, a forma perfeita que atende à sagrada figura da eficiência. Se aquele que trabalha se comporta em forma de cubo, é “belo”, serve bem ao projeto que decide sobre sua morte. Mas, se foge do projeto estando fora do “padrão”, é anticristalino, é “feio”.

Aqui o conceito da necropolítica de Achille Mbembe está para elucidar o paralelo que traço entre o boi e o operário, sendo pertinente para conceituar seu pensamento, “Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico - do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros.” (2023, p. 17).

Operário é boi e boi é operário nessa relação quase profana em que comparo a sacra condição humana à existência de um animal de abate. O “poder sobre a vida do outro assume a forma de comércio: a humanidade de uma pessoa é dissolvida até o ponto em que se torna possível dizer que a vida do escravo é propriedade de seu senhor.” (2023, p. 29-30), reduzindo a humanidade do operário à do ser escravizado que é boi. A existência “bela” do animal é serviente ao mundo que opera sua morte, onde se faz possível um embaralhamento entre as funções de quem mata e de quem morre.

Ainda articulando Mbembe: “Nesse caso, a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é.” (2023, p. 41). Saber que o exercício da soberania não é primazia operária é confirmar a relação horizontal entre boi e operário. O pensamento operário obedece às condições impostas pela soberania do ambiente, a qual acontece em um movimento da necropolítica atribuída ao indivíduo operário.

O pensamento operário, da mesma forma que o pensamento gráfico, serve a uma proposição formativa. O segundo é construído a partir de ações críticas, pautadas por elaborações emancipatórias, ou seja, pela mediação do professor, técnicas da gráfica e pela poética construída a partir das subjetividades do estudante. Já o pensamento operário é pautado por relações próprias da violência empregada no seu processo formativo. Enquanto o ambiente fabril é voltado a um enclausuramento que proporciona isolamento das subjetividades. Em parte, há uma abertura maior para movimentos de resistência, sejam em atos do cotidiano da produção, sejam nos escritos, como peças da poesia operária.

Cristalizar como sal de cozinha, segundo o cenário de Flusser colocado aqui, nada mais é que o embate definidor do pensamento operário, é se adequar a um modelo pré definido pela soberania da matança. No entanto, não podemos esquecer que movimentos de opressão proporcionam, em oposição, caminhos para resistir. O pensamento do operário é alimentado com sal, qualidade formativa das opressões mantidas pela estrutura da morte imperante no processo. Quem trabalha acaba cristalizado quase por completo em sal.

Meio: Trago a figura da faca para contar do vocabulário operário. Pensar nela me carrega à uma rememoração dos tempos da matança e um pouco além, para este momento, metade da escritura.

### Faca

Tenho muito o que contar sobre o tanto que um operário do matadouro tem que lembrar. É que:

**Pois somente essa faca  
dará a tal operário  
olhos mais frescos para  
o seu vocabulário**

*operário  
de seu vo-  
cabulário.  
Segunda part*

Para o seu vocabulário, de certo, e mais para o seu pensamento. Nesse ponto da pesquisa, quero construir um mapa do matadouro através dos procedimentos técnicos arraigados nas áreas da produção. A descrição dos processos, complemento, advém dos cinco anos de experiência que adquiri tendo contato com todo o processo produtivo. O mapa/relato descreve a área quente: curral (**Boi que sobe a rampa não dá ré**); abate (**Sangue preto**); triparia e bucharia (**Do boi só se perde o berro**); corte (**Potencial hidrogeniônico**); desossa (**A faca que desossa e a mão morta**) e expedição (**O bater das caixas**), além dos procedimentos da rastreabilidade em cada uma das áreas.

A forma que escolhi para mapear/contar essa experiência é técnica e poética. Para as descrições técnicas, empreguei um estilo narrativo mais direto, intercalando comentários em forma de poesia, com inserções de imagens do livro cSc-38-SPL, carregando poesias/imagens relacionadas ao processo do matadouro descrito. Reforço o carácter não ilustrativo das imagens. Elas são parte do texto, integradas, fazem parte do encadeamento da leitura.

Sangue Preto

## Sangue PRETO

Na CANALETA DE  
VAI o Sangue PReTO  
Sangria  
ESCURO, SOTurno.

Sangue preto

SANGUE PERTO

SANGUE PRETO



Boi com sode bebe lama

(SANTOS, 2024)

“Sangue Preto”, poesia gravada por maneira da tipografia, faz referência ao abate, tema dessa primeira parte da crônica operária. Conta sobre a caleta onde cai o sangue do boi recém degolado. Esse coagula, fica preto nos olhos do operário.

A faca que faz correr esse sangue é toda lâmina para o vocabulário do operário. Aqui logo dou início, pois, em princípios, sou de cautela. Não que o bravo leitor dessas crônicas me regale um olhar de ameaça. Tenho na providência a mais sincera aliada. O que venho contar tem arrimo no chão de fábrica, de som e fúria, de sangue e merda, no tanto que um operário pode se recordar da labuta do matadouro. Da matança, veja a degola de milhares de bois em um frigorífico como mera paisagem, lona de fundo de um espetáculo. Os atores vêm gritar em primeiro plano.

A gente acorda às 4 da manhã, às vezes mais cedo, pra chegar na fábrica às 6 e ir pro refeitório tomar café e comer pão com manteiga. Vai pro vestiário vestir o uniforme. Antes, tem que pegar na rouparia um que sirva na gente. Tem que usar bota, touca e capacete com abafador. Não se pode esquecer de fazer a barba e cortar as unhas. Na barreira sanitária, as mãos têm que ser lavadas e as botas também. Em dias de inspeção, um colaborador fica na porta fiscalizando essa parte de higiene pessoal, já que não se pode entrar na produção com unhas grandes e barba sem fazer.

Os animais começam a subir a rampa do abate às 6h30, de acordo com o plano de abate. Uma lista de lotes determina a ordem da matança de acordo com o mercado consumidor. Os animais habilitados à exportação para União Europeia são abatidos primeiro. Em seguida, os habilitados para mercados comuns. O mercado interno vem por último. Essa ordem é obedecida e garante que as carcaças não se misturem após o abate.

A degola começa mais ou menos às 7 da manhã na canaleta de sangria. Daqui é sempre o mesmo o animal que sobe a rampa do curral e fica preso em uma baia. O marreteiro dá um tiro com uma pistola de pressão no meio da testa, a baia abre e ele cai inconsciente. Isso se chama insensibilização. O animal tem que ser degolado vivo, exigência da União Europeia (UE). Daí, o

animal é levantado por um gancho fincado manualmente no tendão da pata direita até a nória, que vai carregar as carcaças por todo o abate até as câmaras de resfriamento. Aí que vem a degola.

As facas de degola são grandes e afiadas, e quem degola tem que cortar até a traqueia pro sangue cair na canaleta, que lembra um rio preto. Sangue em grande quantidade coagula, fica escuro, quase preto. Daqui o animal é aberto, as vísceras, que são o bucho, tripas, rins, coração, fígado etc, são retiradas e caem em bandejas. Parte delas vão por uma rampa que cai em direção à bucharia e triparia. Em seguida, o couro é separado da carne por colaboradores usando facas e arrancado por correntes amarradas no couro. Os chifres são cortados por um tipo de tesoura, um decornador. Já limpa, a carcaça é dividida em duas meias carcaças por uma serra fita industrial, em um corte longitudinal que atravessa a coluna, expondo a medula espinhal, que é coletada para análise e também é vendida.

Divididas em duas, banda A e B da carcaça seguem para o primeiro refile, onde parte da gordura, hematomas e abscessos são retirados. As carcaças podem ser desviadas para a área da inspeção federal para análise, feita por servidores do Ministério da Agricultura e Pecuária (Mapa). Caso haja suspeita de doença ou inconformidade, as carcaças correspondentes ao animal abatido podem ser desclassificadas para um mercado menor ou destinadas à graxaria, o que significa serem incineradas na caldeira. Depois de passarem pela inspeção, as meias carcaças vão para a balança serem pesadas.

O pecuarista só recebe pelo peso das carcaças, os miúdos saem de graça para o matadouro. É só depois da balança que as carcaças recebem etiquetas numeradas para controle da rastreabilidade, passam por banho de aspersão, seguindo para as câmaras de resfriamento do abate.

A rastreabilidade é um conjunto de procedimentos para garantir o rastreio do produto, da fazenda ao consumidor final. Está presente em todo processo fabril por meio de registros documentais, verificações e controles em pontos estratégicos. No abate, um exemplo são etiquetas de identificação aplicadas nas meias carcaças para garantir a procedência da carne. Os processos da

rastreabilidade seguem legislações específicas do Ministério da Agricultura e exigências dos mercados maiores, o principal sendo a União Europeia.

A UE faz verificações regulares em plantas frigoríficas habilitadas a exportar para países do bloco. Isso significa avaliar as instalações, os procedimentos de qualidade e a rastreabilidade por meio de registros documentais e relatórios. Eles têm que estar organizados e claros, senão o frigorífico corre o risco de perder a habilitação, o que inviabiliza a produção. Uma operação em larga escala como a da matança não vale a pena sem o mercado consumidor europeu pagando altas somas pela carne brasileira.

O abate é onde tudo acontece, a área do matadouro mais interessante, devo dizer. Lembro da primeira vez que entrei, o odor de sangue, fezes e bile invade as narinas, criando morada por dias. Ainda assim, a tudo o homem se habitua. Depois de alguns poucos meses, os cheiros já não eram inquilinos no meu nariz, tampouco não mais me atormentavam as gráficas imagens de um boi degolado.

Entrando em diálogo com o ato de matar de Mbembe, o autor nos fala de outro contexto, o da guerra humana. Em palavras, “Matar é portanto, reduzir o outro e a si mesmo ao estatuto de pedaços de carne inertes, dispersos e reunidos com dificuldade antes do enterro.” (2023, pg. 64). Aqui na contação, a degola, esse ato de matar, deixa nublado em toda cadeia de desmonte quem mata e quem vive. Quando os pedaços são reunidos para o “enterro”, já não se sabe se era homem ou animal.

Matar é esse ponto crítico, como descrevi no abate. Para o contexto das palavras que fabriquei, se torna um começo complexo, onde: “Nessa situação, o ser se identifica como o animal à beira da morte. Desse modo ele morre, vendo-se morrer e ainda, em algum sentido, por meio de sua própria vontade, em harmonia com a arma do sacrifício, mas é uma comédia!” (MBEMBE apud Georges Bataille, p. 67). O operário pode se ver nos olhos do boi, se sentindo prestes a morrer. Contudo, esse sentimento o tempo anestesia, retira a substância humana para inferir um pensamento maquinal.

Mais da complexidade da simples ação que é matar, há uma possível confirmação quando nos identificamos com o animal a ser abatido, mesmo que por pouco tempo, já que a rotineira morte esmaga a alma do operário, nos tornamos uma verdadeira comédia,

uma certa loucura insustentável. “Em outras palavras: na morte, o futuro é colapsado no presente.” (MBEMBE, p.65), ou seja, a morte é o princípio já caído por terra do conhecimento operário no matadouro. Isso nos diz muito das qualidades do pensamento de quem trabalha nesse contexto da insalubridade, onde se adaptar é uma postura que se aproxima à qualidade do animal prestes a ser abatido.

**Do boi só se perde o berro**



## CARNIÇA

**CARNIÇA** repugnante

Seu FEDOR, esplêndida CARNAGEM

Em aromas de LIVORES...

**urubu** *dos vermes* AMANTE

*Suste em PRAZER apodrecida*

**LIBERTINAGEM.**

(SANTOS, 2024)

A poesia “Carniça” faz registro do que sobra da matança e do que é aproveitado pelo carniceiro. O processo fabril é amante do que é podre. Nada se perde, tudo é transformado em lucro. O urubu é metáfora para a carnagem do matadouro.

Na cadeia da carne, matadouro frigorífico, estávamos no abate, parte da área quente. Todavia e intencionalmente, não passei pelo curral. Vou deixar o boi vivo para o final. Daqui vamos descer depressa para a bucharia e triparia, decerto uma das áreas mais repugnantes do processo fabril de um matadouro, lugar de podridão, da carniça, das pragas ali contidas nos processos. A insalubridade é algo sempre presente em calor e sujeira, imposta àquele que trabalha sobre a figura da eficiência.

Parte dos miúdos são processados perto do abate. O processamento, embalagem e resfriamento têm que ser feitos rapidamente, já que alguns órgãos podem estragar mais facilmente. Na bucharia acontece o processo de cozimento do bucho, dividido em partes. Omaso, abomaso, rúmen e retículo são cozidos seguindo um procedimento rigoroso para torná-los próprios para o consumo e, é claro, a exportação. No caso dos miúdos, muito é exportado para mercados asiáticos, mas boa parte é destinada ao mercado interno. O cheiro mais forte é, sem dúvida, o do cozimento do bucho, processo que obedece a temperaturas e tempo de cozimento para evitar bactérias nocivas à saúde, como salmonella.

Já ouviu aquele jargão “Do boi só se perde a berro”? É bem verdade. Os chifres e cascos podem ser exportados. Às vezes, as cerdas do rabo viram pincéis. O couro vai para os curtumes, onde é beneficiado como matéria prima para diversas outras indústrias. Alguns miúdos e seus subprodutos servem à indústria farmacêutica e cosmética. Até o vergalho pode se tornar aqueles mordedores para cachorros. Já as tripas são lavadas com água em abundância para exportação ou destinadas a outras indústrias de alimentos.

Em uma planta frigorífica se usa água em grande quantidade, estando presente em todo o processo, do curral à expedição. Frigoríficos de grande porte como esse que descrevo têm capacidade de abater 1200 animais por dia e têm sua própria estação de tratamento de água dedicada à fábrica, assim como uma caldeira alimentada com lenha de eucalipto por todo o ano, já que ela não

pode apagar. O processo para acender a caldeira leva dias, o que atrasaria a produção. O calor da caldeira esquenta a água usada para esterilizar facas e lavar as áreas de trabalho entre os turnos de produção. Os miúdos na área quente tem cheiros sufocantes, vapores de água, sangue e fezes estão no ar, esses não saem facilmente.

De ditado em ditado se faz a cadeia da carne. Tudo é aproveitado em uma insana dança de vida e morte do boi e dos operários. Se fala boi ou animal, operário ou colaborador?

É boi, pelo menos de início. Ainda assim, passamos abate após abate construindo o imaginário da linha de desmontagem, desfazendo o que era vivo. O boi é diluído, primeiro em animal, depois em carcaças e miúdos, quartos e peças, produtos a serem exportados por rota atlântica. A rota de escoamento da grande produção agropecuária brasileira se faz via porto de Santos, em São Paulo. Os destinos são os mais variados pelo mundo.

É operário, pelo menos de início. Ainda assim, passamos abate após abate construindo o imaginário da linha de desmontagem. O operário acostuma-se a ver a morte, dilui o boi, reparte a carne ao passo que reparte a própria alma, vira colaborador da fábrica, obedece à função que lhe foi dada. Nem sei o que se torna, mas conheço um pouco de seu pensamento de sobrevivência. Força de resistência para defender-se das imagens?

Insistir sobre o fato de que a imagem que aparece é *sempre menos* que aquilo que ela torna visível, é insistir sobre sua autonomia irredutível e sua materialidade insuperável; insistir sobre o fato de que aquilo que vemos em uma imagem é *sempre mais* que seu objeto físico, é concordar com uma legitimidade que vem de fora ao objeto ao qual fornecemos o sentido. Trata-se, portanto, de negar a eficácia das imagens ou, ao contrário, de defender sua função significante, se está diante de uma busca pela *univocidade* das imagens, permitindo arranjá-las ou bem na ordem das coisas ou bem na ordem dos significantes. (ALLOA, 2015, p. 12)

Ver as imagens sobre o foco da transparência ou do tempo substantivo pode significar meio de resistir, meio educativo quando aliado ao ver opaco, tempo verbo das imagens. O operário escolhe ver sempre o menos do significante, das imagens de horror, as arranjando na ordem das coisas, procurando não dar significados, estar necessariamente cego ao processo. É ser boi morto e só morto.

Potencial hidrogeniônico



# VERMELHO

**FIBRA** na trama da CARNE  
Faz em rota ATLÂNTICA  
**OURO NOBRE**

Padrão *vermillio* da peça  
PARA os outros da metrópole  
**ROTA** da Coônia

## Ouro VERMELHO

Do boi vivo, boi vivo boi vivo.

(SANTOS, 2024)

Sobre esse terceiro poema, “Vermelho” refere-se à rota de exportação da carne bovina, o caminho atlântico percorrido pela carne no padrão vermelho, exigido pelos europeus, um ouro da cor carmim, da colônia para a metrópole.

Narrar é um tanto quanto solitário, uma complicação para o falatório, não tenho sua reação. Um gosto de nojo, um escutar de repulsa, nem mesmo um olhar de audível incômodo. Portanto, minha percepção como narrador é cheia de conjecturas, ao passo que imagino seu sentimento ao andar pelo matadouro e ver as centenas de bois sendo degolados, sentindo suas entranhas nos palatos. Espero que não tenha desmaiado como alguns que vi caindo ao ver sangue, pois isso significaria um atraso em nossa visita. Ainda tenho muito o que mostrar.

O corte aqui já é área fria. A temperatura dessa área de produção deve estar entre 10 e 12 graus, assim como as áreas da desossa e expedição que vamos conhecer daqui a pouco. O quarteio acontece depois das meias carcaças passarem por um período mínimo de maturação pós abate em câmaras de resfriamento de capacidades variadas. O quarteio é o trabalho de cortar as meias carcaças em partes, o traseiro, o dianteiro e a ponta de agulha, que correspondem às linhas de conformação das peças na desossa.

Na área da rastreabilidade do corte, o potencial hidrogeniônico (pH) é verificado por colaboradores da rastreabilidade munidos de medidores. Isso é interessante, pois aqui se afere o grau de acidez da carne. Níveis altos são causados por uma viagem longa da fazenda para o frigorífico e, também, por um possível manejo inadequado nos currais. Isso pode estressar o animal, levando o pH a níveis altos fora dos padrões exigidos pela UE.

Carcaças fora de padrão são destinadas para mercado interno, o que reduz muito seu valor de mercado. Isso enfurece a gerência do matadouro, pois prejudica seus preciosos balanços trimestrais de lucro. Como essa é uma etapa anterior à desossa, o corte é fase importante que atesta a qualidade dos processos anteriores. A rastreabilidade está presente na área para assegurar a qualidade dos processos e fazer o controle e coleta de dados para gerar documentações auditáveis, posteriormente.

A faca que desossa e a mão morta



(SANTOS, 2024)

# Mão Morta

Mão Direita, Mão vazia

Mão Morta

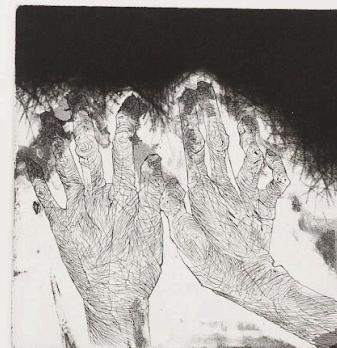
Mão Esquerda, mão Vazia

Mão morta

Mão que quer tocar o cheio

mão morta

Mão morta, mão morta, mão morta.



A “Mão Morta” tem sua substância na relação do operário com seu trabalho. As mãos são ferramentas de trabalho, manuseiam as facas. Acidentes são comuns, os cortes profundos às vezes invalidam a força de trabalho do operário. A mão vazia para a labuta é mão morta para a fábrica e facilmente substituível.

A desossa é onde está o dinheiro da fábrica, era isso que costumávamos dizer. As linhas de produção conformam a carne no padrão vermelho, o padrão União Europeia. Uma boa centena de operários conformam a carne nesse padrão. Cortam, refilam, etiquetam, embalam tudo em caixas para atravessar o mundo e, ainda assim, nunca sentem o gosto do seu trabalho.



Figura 5: Faca de desossa de quartos (feita de chumbo)  
Foto: Paulo Rezende

Após o corte, os quartos podem subir direto para a desossa ou serem armazenados nas câmaras baixas até a hora de serem desossados. A desossa é estruturada em três linhas: Ponta de agulha ou P.A, dianteiro e traseiro. Primeiro vem a desossa pesada, onde os desossadores separam a carne do osso. Para esse trabalho é necessário habilidade e prática, mesmo assim acidentes são comuns. Na linha da P.A, o principal produto é o corte de costela, mais direcionada ao mercado interno, e refiles para outras indústrias alimentícias, como hambúrguer e carne cozida.

Já a linha do dianteiro produz em maioria o que chamamos de carne de pescoço, corte de segunda para o mercado interno. Porém, alguns cortes são exportados para mercados comuns ou denominados lista geral, mercados menos exigentes, ainda assim, exportação.

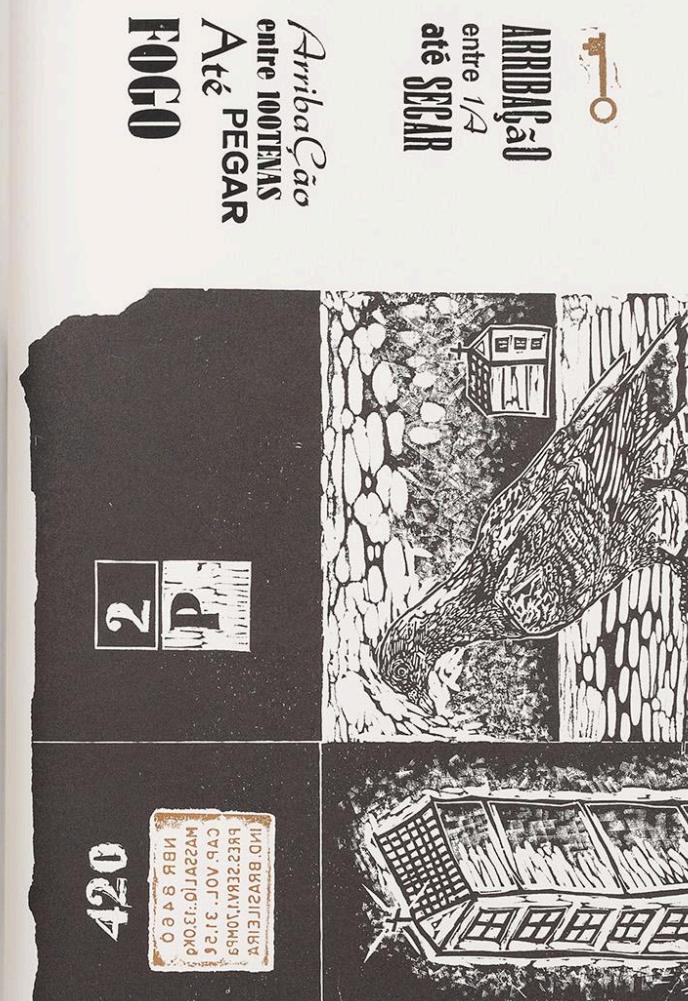
A linha do traseiro rende os cortes nobres, entre eles, o filé mignon, coxão duro, coxão mole e contra filé, esses alcançam os maiores valores de mercado, sendo conformados no padrão vermelho exportação para UE. Esse padrão, sua conformação, tem especificidades de peso e capa de gordura exigentes, que os mercados europeus determinam através de legislações próprias, obedecidas na linha de produção.

O volume de carne processada é grande, o que exige um número maior de colaboradores na área, desossadores, equipe da qualidade para assegurar os procedimentos sanitários corretos, além da presença constante e cuidado da inspeção federal na área para fins, também, de assegurar a qualidade e rastreabilidade dos produtos, já que a separação dos quartos na entrada da desossa é passo sensível do processo. Um procedimento incorreto pode acarretar em desabilitação ou até mesmo a condenação de parte da produção, acarretando em prejuízos grandes para a fábrica, como devolução de mercadorias, re-processos e até mesmo a desabilitação da planta frigorífica para União Europeia, significando o encerramento da produção até que a habilitação seja novamente concedida.

Até então, o operário tem em seu parco salário e condições de trabalho insalubres o sabor amargo do expediente e, como efeito, as sequelas no corpo. Feridas profundas nas mãos cortam tendões. A lida do chão de fábrica traça fins de servidão do trabalho, se aproveita pouco, só o suficiente para não passar fome, mesmo cercados de carne.

## O bater das caixas

(SANTOS, 2024)



Em Vidas Secas, romance escrito por Graciliano Ramos, publicado originalmente em 1938, Sinhá Vitória diz a Fabiano que “as arribações matam o gado”, chegam em revoada, catireiros de penas, secam o açude, única fonte de água do boi e vão embora. A poesia “Arribação” trata também das relações de trabalho no matadouro, fazendo referência à literatura de Ramos. O movimento de secar tudo do boi e do operário, dentre 1 ou mais de 100, mata tudo para todos.

Como era que sinha Vitória tinha dito? A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu. As arribações bebiam a água. Bem. O gado curta sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas sinha Vitória largava tiradas embaracosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha ideias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída. Então! Descobrir que as arribações matavam o gado! E matavam. Aquela hora o mulungu do bebedouro, sem folhas e sem flores, uma garrancharia pelada, enfeitava-se de penas.

(RAMOS, 2012, p. 110)

A exportação mata o operário em movimentos predatórios, levam o trabalho além mar, devolvendo muito pouco para quem realmente trabalha nessa indústria insana. O trabalho na expedição é pesado, a área é fria e seca e as caixas, essas têm o peso do que foi morto.

Na expedição, o produto é carregado em containers para exportação. Milhares de toneladas são carregadas por dia, com valores de mercado que ultrapassam as dezenas de milhares de reais. A União Europeia dita as regras, os outros mercados seguem os ditames europeus, mesmo que muito seja exportado para mercados asiáticos, Oriente Médio e até mesmo nossos vizinhos do sul americano. Aqui se bate caixas nos caminhões, produtos para o mercado interno e em containers destinados à União Europeia. O bater de caixas é o preencher até a capacidade máxima o mais rápido possível.

Tempo é dinheiro, já que os containers têm prazos às vezes curtos para sair do frigorífico indo em direção ao Porto de Santos, quase sempre, onde são carregados em navios com destinos a portos em todo o mundo. E um detalhe, os lugares nos navios são alugados. Se o carregamento não chegar a tempo de pegar o seu lugar no navio, a empresa paga uma multa considerável, o que bagunça os balanços trimestrais de lucro da corporação.

Como especialista da área fria, responsável por parte da rastreabilidade da desossa e expedição, é possível usar esse sistema para atrasar, em tese propositalmente, a saída de containers para a UE, um bom prejuízo para o frigorífico. Talvez esse seja um ato fútil, próprio da juventude, mas pode ser “divertido” e um ato de resistência de um operário esmagado pelo trabalho. Da expedição, não tenho mais a dizer e mostrar. Vamos em direção ao curral ver o boi vivo.

## Boi que sobe a rampa não da ré

*Boi Morto*

Boi Morto  
Boi Morto  
Boi Morto  
**Boi que vi MORTO**

Boi Vivo  
Boi Vivo  
Boi Vivo  
**Boi que VIVO**

Boi Morto  
Boi Vivo  
Boi Morto  
Boi Vivo  
**BOI MORTO**  
**BOI VIVO**  
Boi morto  
**BOI VIVO**  
Boi MorTo  
Boi Vivo



May 2024/2019

(SANTOS, 2024)

Boi que sobe a rampa do abate não dá ré, por isso o operário não pode perder a fé sob o olhar do boi, que gostaria de trazer para o relato em meio a esse documento. Um traço de história de vida, o mesmo do olho, quando lembro do motivo do terror de ver o que o boi olhava, o eu que o matava. Como imagem, essa do curral, do boi vivo, é a mais importante. No olho do bicho via o meu olhar, o vazio inconfundível do espelho, reflexo de todas as madrugadas que antecedem a ida para a empreitada. O curral é onde eu não ia, era penoso ver a subida da rampa, ver medo e sentir medo, onde me via como boi, onde era operário.

Da expedição para o curral, essa vai ser uma caminhada por fora da área de produção. Podemos ver os caminhões, as carretas e containers já carregados, prontos pra partir, carregando toneladas de carne. Além disso, você pode observar o tamanho desse complexo frigorífico, uma operação gigante para processar os produtos que acabou de ver. A arquitetura é 100% utilitária, tanto para as áreas de produção como para as áreas dos operários.

Os refeitórios, vestiários e banheiros são feitos para acomodar centenas de trabalhadores. Tudo é muito frio e impessoal, inclusive as áreas administrativas, como você pode ver. O curral é para baixo, uma área grande feita para acomodar os animais antes do abate, com capacidade para mais de 1200 cabeças de gado. Esse número, aliás, é a capacidade diária máxima de abate para um frigorífico de grande porte como esse.

Os animais chegam horas antes do bate, cumprindo um tempo de viagem máximo de 8 horas. Isso é necessário para evitar que o estresse do traslado entre a propriedade e o abatedouro afete a qualidade da carne. Se essa exigência não for cumprida, o lote passa por dieta hídrica por 24 horas, sendo abatido no dia seguinte. As baías do curral servem para separar os animais por pecuarista e mercado consumidor. Não se pode misturar, se isso acontecer, os lotes são desabilitados para mercado interno, gerando um enorme prejuízo.

Aqui têm início os processos de qualidade e rastreabilidade, que expliquei a pouco, pela avaliação documental das DIA's, os documentos de identificação animal. Esses são verificados pela rastreabilidade e SIF (Sistema de Inspeção Federal), sua

autenticidade é importante, é como um CPF contendo as informações cruciais para rastreio animal, a idade, as fazendas pelas quais passou, as vacinas que tomou, entre outras informações importantes para os processos do abate e demais verificações documentais posteriores. Essas documentações são exigidas por autoridades europeias em missão oficial da UE.

Verificações feitas, os animais sobem a rampa de abate, tocados por operários responsáveis pelo curral. Se o boi se recusa a subir, pode-se dar um choque com um bastão elétrico próprio para tocar o gado, mas isso é feito em último caso, já que a subida já é muito estressante para o animal. O uso do bastão aumenta o estresse, sendo refletido na desabilitação durante a averiguação de pH na área do corte.

Como a área do curral é o início da produção, é um ponto importante para assegurar a qualidade e rastreabilidade, assim como o bem estar animal e segurança alimentar, sendo a última barreira para doenças que afetam a continuidade da produção. Para entendimento, a simples suspeita de febre aftosa em um animal acarreta o comprometimento de toda a produção. Caso isso aconteça, o animal é abatido em área separada, o Abate de Emergência, onde colaboradores do SIF e médicos veterinários fazem um escrutínio da carcaça para posteriores testes laboratoriais. Se confirmada a suspeita, toda a cultura de criação de gado e processos de produção para exportação são afetados severamente, podendo interromper toda a cadeia produtiva. A subida é tocada pelos colaboradores do curral, gritando e fazendo o animal subir sem demora para a mareta.

Vez por outra, posso elaborar hoje como parte da episteme operária além dos conhecimentos técnicos acerca do processo de produção. O próprio meio constitui suas figuras formativas, sendo violentas ou não. No caso operário, trata-se sempre da torrente constante de abusos, mas, com sorte, há resistência, apesar dos medos. Embora a tudo se habitue, ainda é boi, ainda é homem. Passamos por todas as áreas do matadouro, te expliquei um pouco sobre os processos. A sua visita termina aqui, onde você pode ver o animal vivo depois de ver ele morto e em pedaços. Esse é o nosso cotidiano, músculo, carne e sangue torneado em dinheiro, muito dinheiro. A produção não pára até que o último berro seja ouvido.



Figura 6: Mapa dos processos (pesquisa e gravura)  
Foto: Jhony Aguiar

O relato operário em forma de mapa dos processos da cadeia da carne elabora as áreas da produção com detalhes técnicos, próprios do vocabulário operário. Intencionalmente, nas sessões onde conto o processo da matança, escolhi mudar o estilo narrativo, usando palavras e jargões do matadouro. Boi se torna animal, operário se torna colaborador, com o intuito de mostrar a impessoalidade e frieza da matança. As sessões do texto onde descrevo os procedimentos carregam as terminologias e modos de falar de uma formação específica, são carregadas de um corporativismo constante no ambiente do operário.

As imagens do pensamento operário se comportam como seres da positividade/transparente, em meus termos, são formadas por tempo substantivo. Todavia, são ferramentas para o pensamento da *Soberania*. O estado de super conformação do operário, de seu pensamento, pode ser percebido a partir da simples constatação de que tudo no matadouro é tenebroso, imagens em demasia. Porém, esse absurdo terror é reduzido à normalidade do mais inofensivo para um ser humano, ao simples natural.

Somente fazendo transparente o ver de um operário do matadouro é que se aplaca os danos feitos pelo trabalho, contudo, esses operam em paralelo mesmo diante da quase totalidade da positividade/transparente. Há resistências pequenas, como as que constituem o meu relato, onde operários desobedecem e até sabotam. Somente essa faca dará ao operário o ver mais apurado para sua realidade, fazendo a resistência mais audaz.

Vocabulários, sejam eles o operário ou gráfico, suscitam códigos imagéticos, imagens visuais, importantes para as formações dos seus respectivos pensamentos. O mapeamento está constituído em imagens, sejam elas, a degola promovida pela faca no abate ou mesmo a visão de si mesmo no olhar do animal boi. Para a formação do pensamento operário, as imagens procuram o protagonismo a elas forçado pelo “[...] espaço entre a imagem e o olhar que ela provoca, uma atmosfera pensativa se forma, um meio pensativo. Tal meio e tal espaço potencial, indeterminado ainda nas suas atualizações singulares, um meio de pensatividade precedendo todo pensamento e que, assim “encerra o pensamento não pensado” (ALLOA apud Rancière, 2015, p.

09).

As imagens que formam o pensamento operário criam um potencial sobre essa análise, não são mais formativas, são, sim, conformativas, são meios para o exercício da *soberania*, essa forma do exercício de poder sobre o outro quando considerado seu caráter da transparência quase total. Abordei esse estado de transparência no primeiro capítulo da pesquisa como forma de exercício para um meio pensativo, onde concluí que mapas, mesmo que imagens, são apenas possíveis pela transitividade do tempo verbo e tempo substantivo. Em outras palavras, entre opacidades e transparências.

Os mapas imagéticos do pensamento operário possuem apenas transparência, que em Han (2017) encontramos a princípio: “O tempo transparente é um tempo sem destino e sem evento. As imagens tornam-se transparentes quando, despojadas de qualquer dramaturgia, coreografia e cenografia, de toda profundidade hermenêutica, de todo sentido, tornam-se pornográficas, que é o contato imediato entre imagem e olho.” (p. 10). São, deste modo, imagens desprovidas da organização sistemada por um pensamento crítico. O olhar sobre as imagens fabris da matança é positivado em um sistema da transparência, subserviente à uma noção soberana de conformação da substância do ser operário.

Byung-Chul Han (2017) estabelece esse vínculo dicotômico entre negatividade e positividade, defendendo um pensamento sobre a sociedade ocidentalizada, onde se vê uma desconstrução da negatividade em prol da positividade, o que se traduz em uma *sociedade positiva* a serviço de um sistema da transparência: “O sistema da transparência elimina toda negatividade para acelerar a si mesmo; o demorar-se junto ao negativo se desvia e evita o precipitar-se vertiginoso no positivo” (p. 18). Portanto, um sistema de controle que impossibilita o ver, fazendo ver apenas a positividade.

Emmanuel Alloa também trata das imagens por meio da transparência e da opacidade, caracterizando a imagem como uma sucessiva transitividade entre opacidade e transparência: “A polarização da imagem que se opera através do duplo paradigma da

transparência e da opacidade permite um exorcismo quase perfeito da inquietude sucinta pelas imagens, assim, dissociada em dois terrenos separados, a imagem não coloca tanto um problema teórico, mas formará um objeto a mais para um pensamento já constituído.” (2015, p. 15), sendo esse pensamento também procedimento de controle massificante. No caso do matadouro, o sistema de pensamento que as imagens servem é à cultura empresarial, operante em função da produtividade.



Figura 7: Mapa dos processos (pesquisa e gravura)

Foto: Jhony Aguiar

Já disse ser possível a construção de mapas apenas pela transitividade entre tempo substantivo e tempo verbo, opacidade e transparência. O relato operário é o exercício de uma poesia, serve a uma construção poética artística que pode se notar em produções gráficas, frutos do pensamento gráfico, portanto, o construto de pensamentos é proveniente de formações crônicas.

Posso acentuar a elaboração da característica pedagógica proveniente do entendimento da qualidade poética do pensamento gráfico, bem como de outros meios de pensamento artístico voltados para a educação. O *pensamento intelectual* é intrínseco à produção artística, portanto, meio educativo emancipatório para o professor-operário. Por fim, as ferramentas que apresentei por meio das metáforas recorrentes durante a pesquisa, até esse ponto, são partes concretas do meu pensamento gráfico-operário que me trazem para uma prática educativa diária fundada na emancipação e resistência crítica, próprias da poesia.

**Formação crônica (ou uma bala do vivo mecanismo de coração ativo)**



Figura 8: Bala calibre 38, presente do meu avô  
Foto: Paulo Rezende

### Adendo (ou uma terceira missiva ao leitor)

Essa terceira peça encerra a remessa, essa dita trindade poética matizada em relógio, faca e bala. A bala é o disparo vivo no corpo materializado dessa pesquisa, seu fim. A articulação do capítulo está encerrada no caderno de pesquisa em gravura. Para os devidos termos dessa contação, é texto, deve ser lido como tal, corporificação do pensamento gráfico-operário. É pesquisa, portanto se trata do instrumento da formação e ensino que serve à minha prática. O que essa escrita de mim mesmo me ensina sobre formação e minha atuação como professor da gravura?

Sendo em essência entendido pela ótica dos *hypomnemata* (Foucault, 1992), e as experiências nele contidas, técnica manual e vivida (Buti, 1996), ainda trazendo os termos das amarras do matadouro à soberania dos processos (Mbembe, 2023) e sua vontade de resistir. Certamente, respostas podem ser construídas por diversos meios, mas, quando sintetizadas em termos hábeis da poesia, problematizações surgem advindas de sua natureza, pois poesias criam problemas, isso faz parte das regras do jogo, e é através do entendimento sobre “Jogos” em Flusser (1967) que quero levantar a análise dos escritos formativos do caderno, o que me ensinou a ser professor de gravura:

*Assim como uma bala  
enterrada no corpo,  
fazendo mais espesso  
um dos lados do morto;*

X *Torreiro e jacto*

(NETO, 2009, p. 149)

Antes de partir para a análise do “jogo” do pensamento gráfico-operário, quero fazer mais espesso um dos lados dessa pesquisa, enterrar uma bala nas fibras da carne do seu aspecto central, a prática docente da gravura. Desejo falar sobre o gravar uma produção artística como via educativa, o caderno de anotações que regista e fundamenta o meu pensamento gráfico, ressignificando o meu pensamento operário em poesia e potência educativa. Dessa maneira, pude encontrar um sentido na minha produção artística para entender melhor o significado profissional e político do ser educador.

Nesse ponto da minha formação, em contexto de *correspondência*, aula, uma das minhas alunas me indagou sobre os limites da mediação do professor com um simples questionamento: “Professor, você esconde alguma coisa?”. Ela se referia à técnica da gravura em metal. Na ocasião, eu ensinava os primeiros passos dessa feitura complexa do campo da gráfica. Ao elaborar em pensamento minha resposta, me restou recorrer às memórias da pesquisa contidas nas experiências grafadas no caderno: “Como professor eu tenho que obedecer um limite, não devo ensinar tudo que eu sei de uma só vez, e nem tudo que eu aprendi devo ensinar”.

Minha resposta foi baseada no caminho pesquisador na *técnica manual*, porém fundamentada na minha *técnica vivida*, que me foram passadas pelas minhas professoras e professores, por experiências formativas. O desafio do professor da gravura é, ao meu ver, ter a ciência dos limites da medição, até que ponto minha intervenção no processo formativo da pessoa que está aprendendo comigo é benéfica para ele/ela, na direção real de contribuir com a construção de um projeto poético que seja da autoria do estudante.

Esses ensejos, nos quais nós professores nos encontramos com a experiência docente, são orientados pelas formações pelas quais passamos e as que passaram por nós. Quando grafados, materializados em palavras e principalmente em imagens,

tornam o potencial formativo emancipador ao tornar claro o papel mediador do educador.

Durante a minha prática docente cronicamente formativa, por ser professor das práticas da gravura, o ofício se faz peça do ensino. É preciso fazer gravura para mediar o ensino de sua técnica e, principalmente, de sua poesia. Na aula, na correspondência com o estudante, a formação vem à superfície: No contexto das aulas que mediei, trago a gravura como meio didático, onde o trabalho técnico também é maturado para ensinar, portanto, reforço que o meu trabalho artístico, ao contrário das leituras superficiais que possam ser feitas, não é direcionado pelo caráter extremista da poesia contemporânea.

A arte da contemporaneidade é, sim, extremista, mas essa é uma discussão que suscita uma série enorme de problemas. Esse é o propósito dos poetas, criar problemas, então, sou um poeta. Os elementos voltados ao extremo da dicotomia não são ignorados por mim nas obras poéticas que formam o meu pensamento docente-operário. Um exemplo que pode elucidar o que conto é uma série de impressões que realizei para ensinar a gravura em metal chamada “Arribação”. Nela, há vontade de ensinar, o que vem da necessidade prática, que mencionei há pouco, de praticar o ofício da gravura para ser capaz de ensinar.

A gravura, por dispor dos processos manuais, é difícil de ser explicada. Deste modo, mostrar os modos de se gravar pode ser a abordagem mais direta e efetiva para o entendimento do estudante. Ao construir séries como “Arribação”, minha intenção é auxiliar a aprendizagem dissecando os métodos da gravação. As imagens a seguir desse livro didático, juntamente com as citações do manual “A Gravura”, escrito pelo gravador e professor Iberê Camargo (1992), demonstram os procedimentos de gravação e impressão de uma gravura em metal em cores, duas chapas de latão, gravadas por meio das técnicas da água forte, água tinta, processo do açúcar e verniz mole, impressas uma sobre a outra, com esmero, para assegurar uma sobreposição quase perfeita.

## Água-forte

(p. 35)

A preparação de uma chapa para a execução de água-forte — e isso se refere a todos os métodos em que intervêm vernizes e ácidos — tem a maior importância e, por esta razão, exige o maior cuidado e prática.

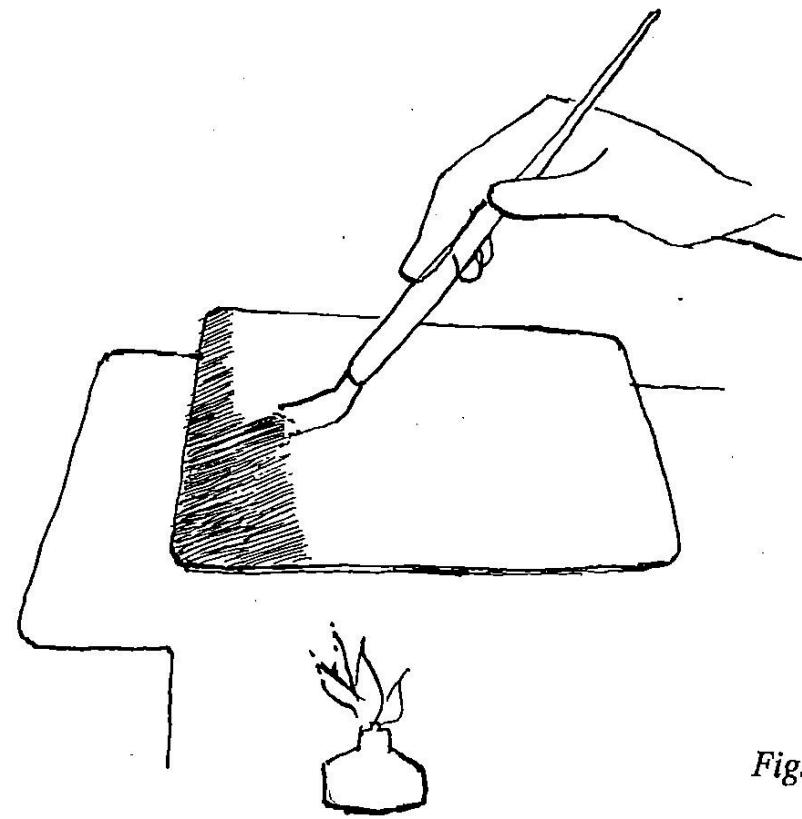


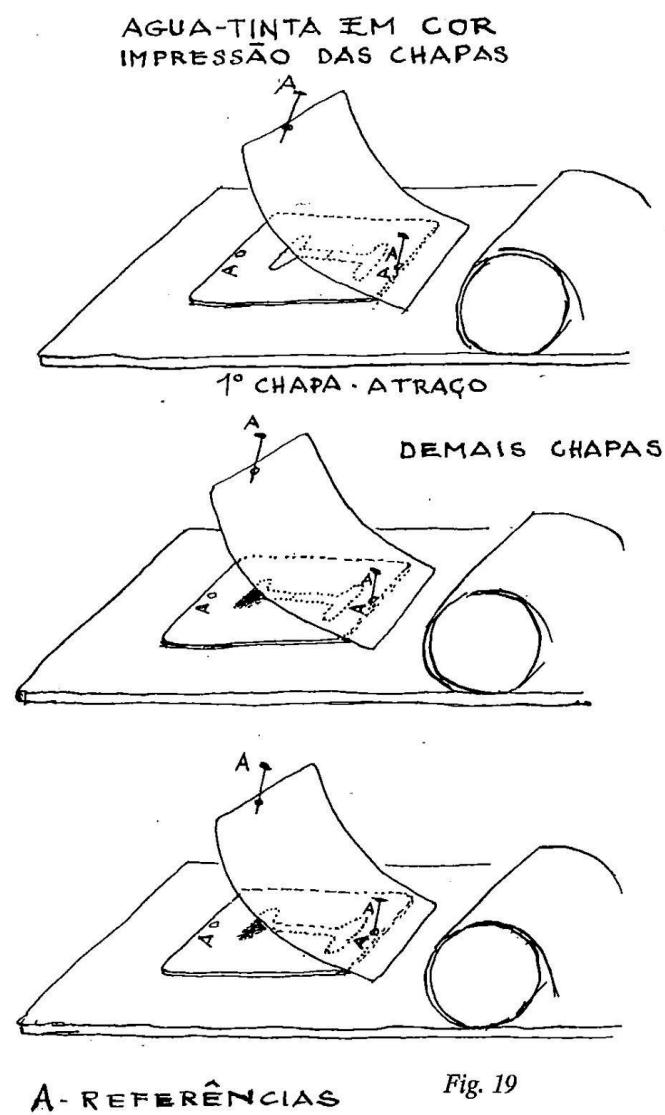
Fig. 12 (p. 40)

PREPARAÇÃO DA CHAPA A PINCEL

## Água-tinta em cor

Penso que a maneira mais prática para se executar uma água-tinta em cor — e este método vale para outros processos — é o de se fazer a impressão por *referência*, sobrepondo as chapas a serem impressas numa ordem pré-estabelecida, para se conseguir, pela justaposição das cores, o resultado desejado. Fixada a decomposição das cores, gravar-se-á primeiro a chapa executada em traços e com as sombras em água-tinta. Terminada esta chapa, tira-se dela uma cópia com azul da Prússia. (p. 63)

ordem já estabelecida, com o cuidado de, primeiro, imprimir as cores claras e deixando sempre em último lugar a chapa em negro.



## Processo do açúcar

Consiste em desenhar sobre a chapa, perfeitamente desengraxada, com guache ou tinta nanquim saturada de açúcar. O desenho pode ser executado a pena ou pincel diretamente sobre a chapa. Depois de seco o desenho, cobre-se a chapa com uma fina camada de “vernis à recouvrir” e, uma vez seco, mergulha-se esta numa banheira de água fria ou morna, para que o verniz solte nas partes desenhadas.

(p. 58)

## Verniz mole

O processo de verniz mole consiste em preparar a chapa com um verniz graxo, composto de cera negra, sebo de boi, vaselina ou graxa, e cobri-la com um papel de granulado fino sobre o qual se desenha com um lápis duro, médio ou mole, segundo o efeito que se deseja obter. Pode-se, igualmente, variar o granulado do papel do qual também depende a textura do traço; como, igualmente, se pode usar vários papéis sobrepostos. Com a pressão do lápis, o verniz gruda ao papel sobreposto, de acordo com a aspereza e acidentalidade do granulado, reproduzindo, na mordedura, o efeito de um desenho a lápis.

(p. 44)

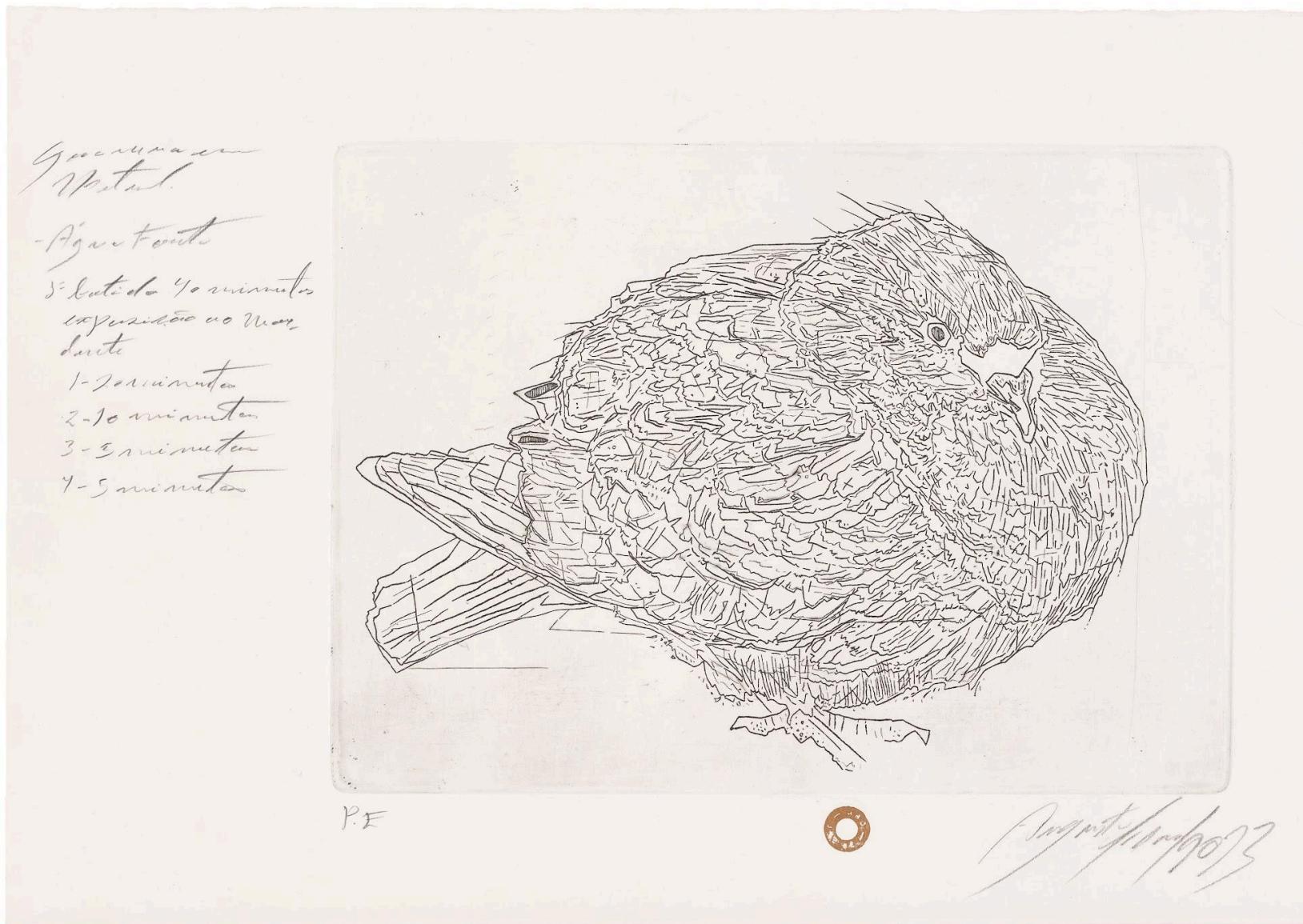


Figura 9: Água forte  
Foto: Paulo Rezende

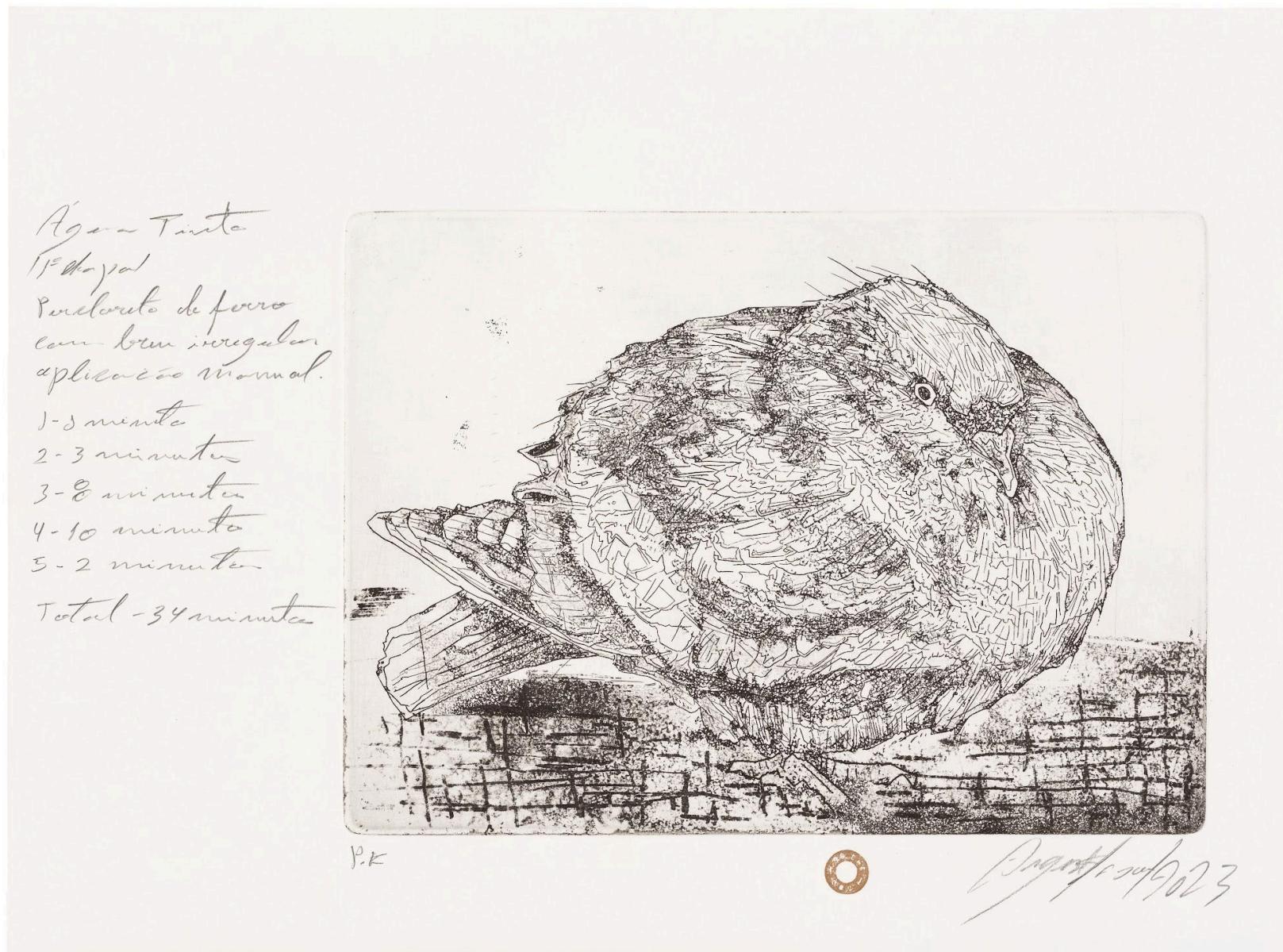


Figura 10: Água tinta  
Foto: Paulo Rezende

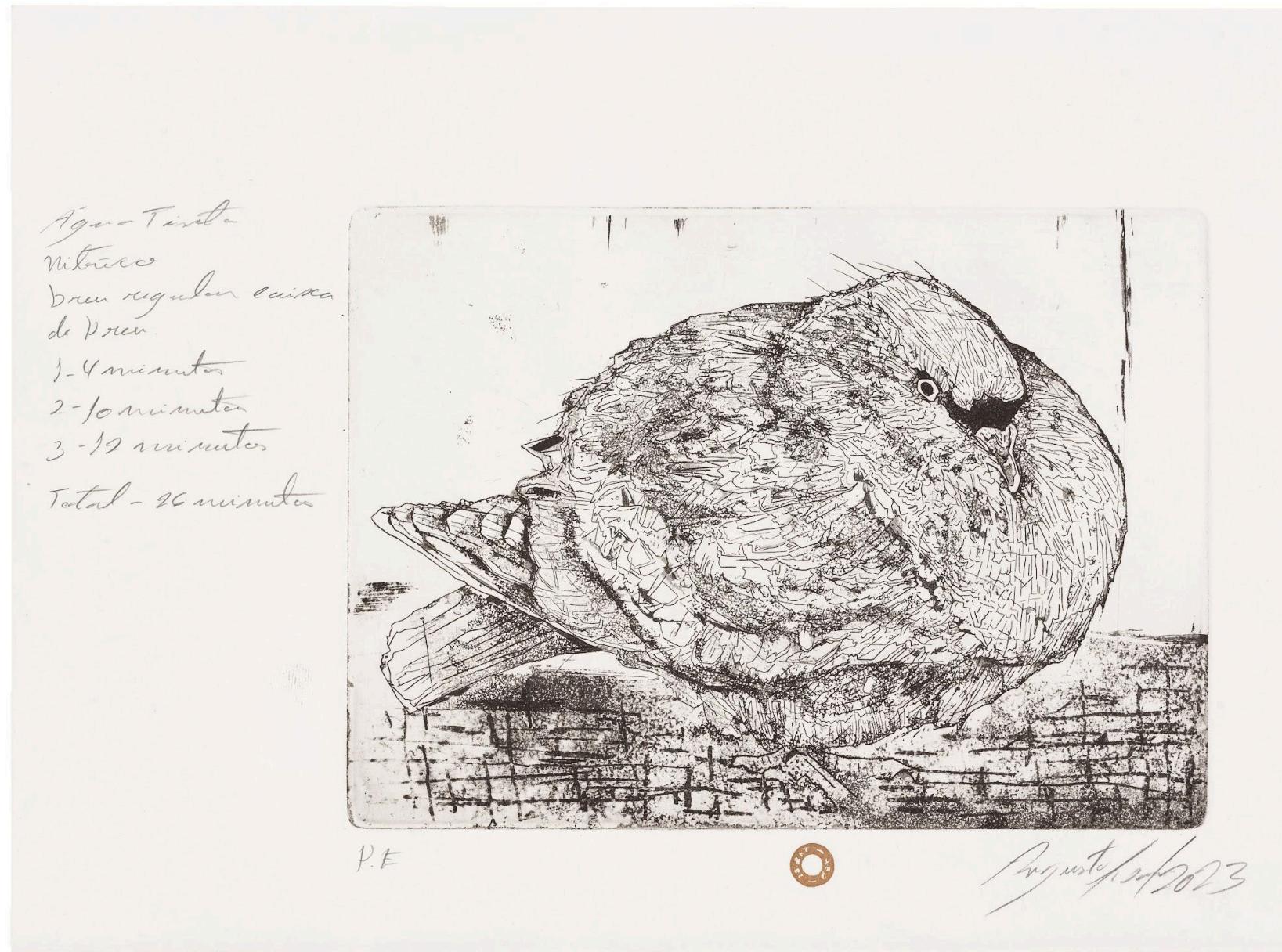


Figura 11: Água tinta II  
Foto: Paulo Rezende

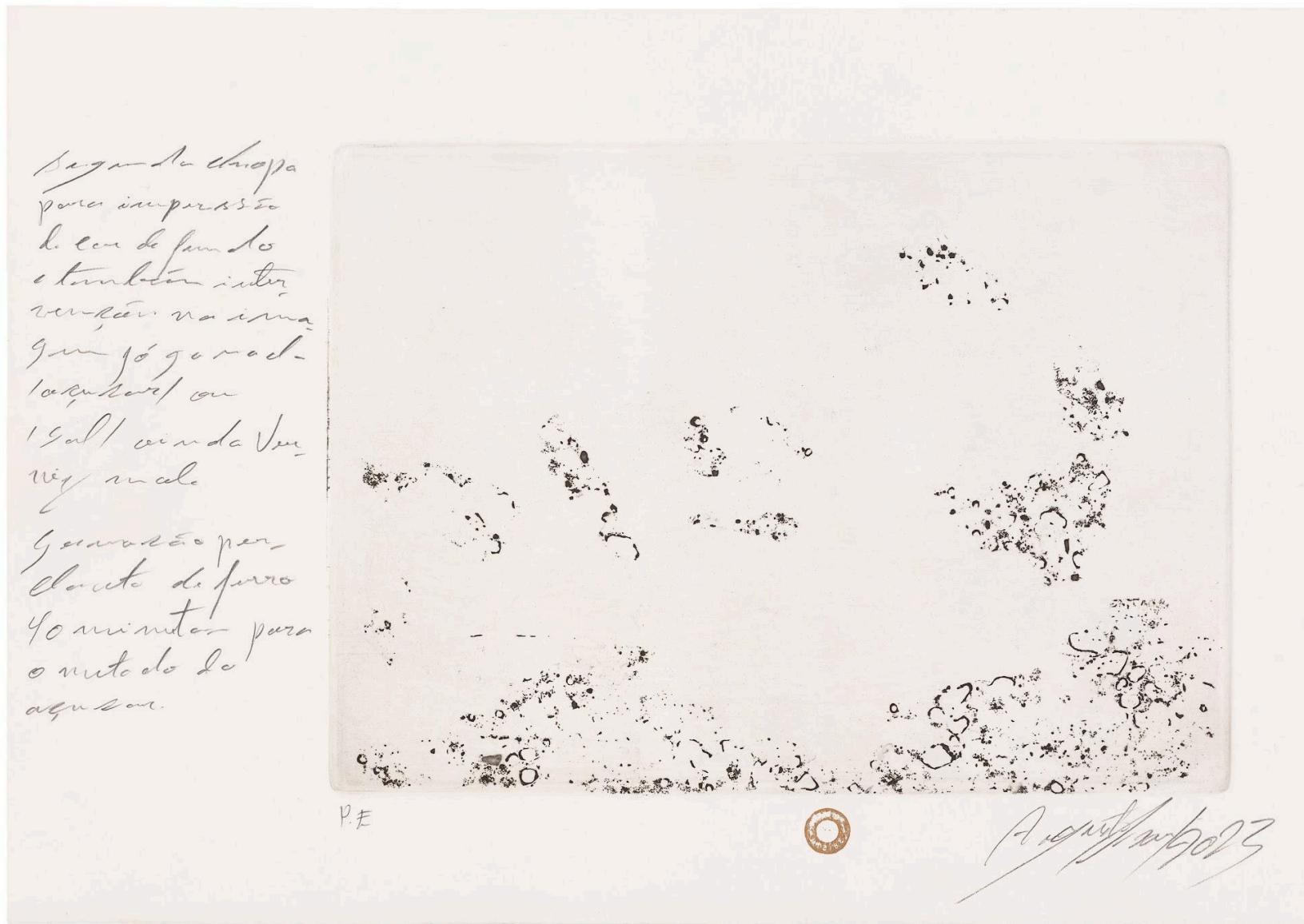


Figura 12: Processo do açúcar  
Foto: Paulo Rezende

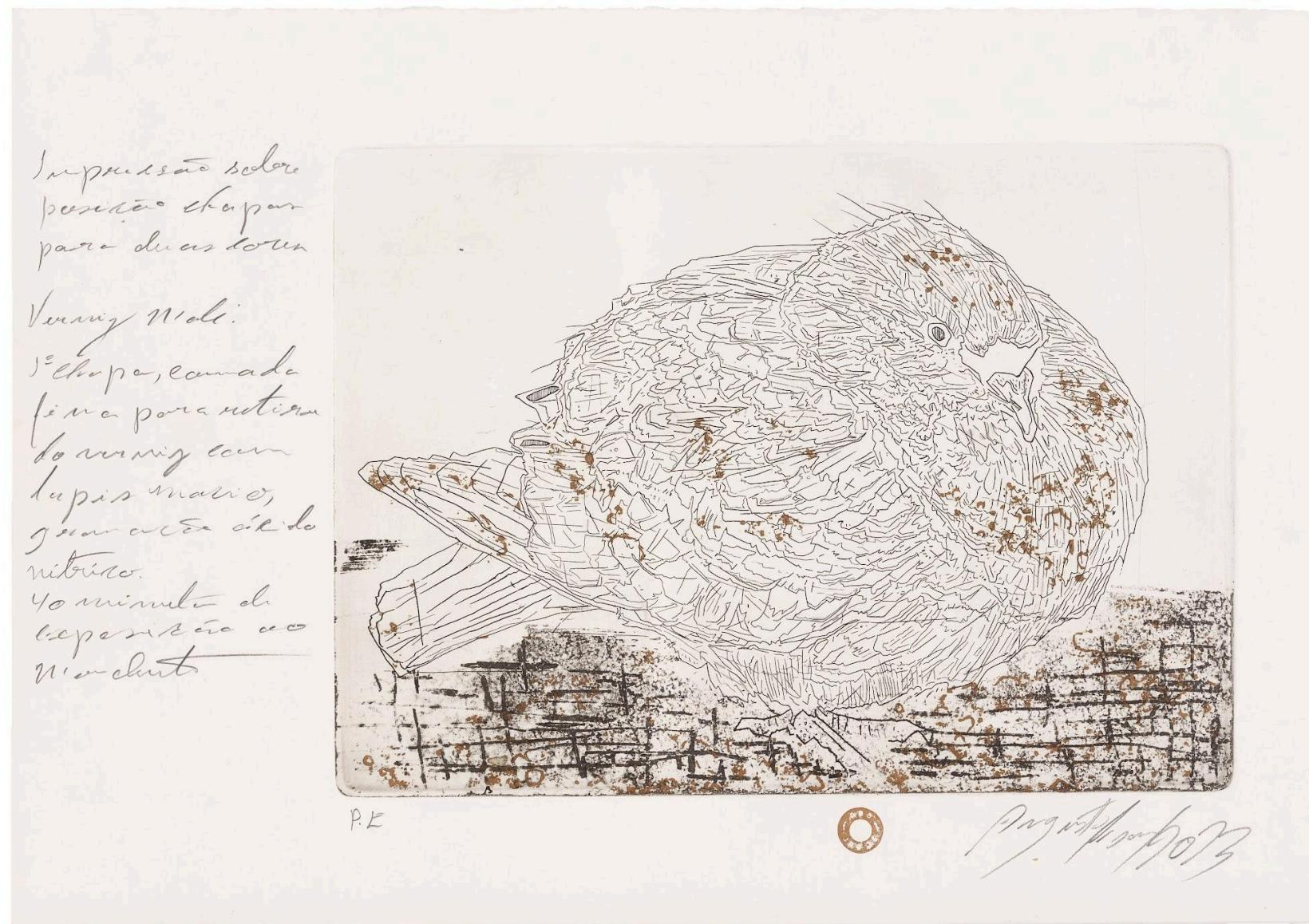


Figura 13: Sobreposição de cores I  
Foto: Paulo Rezende

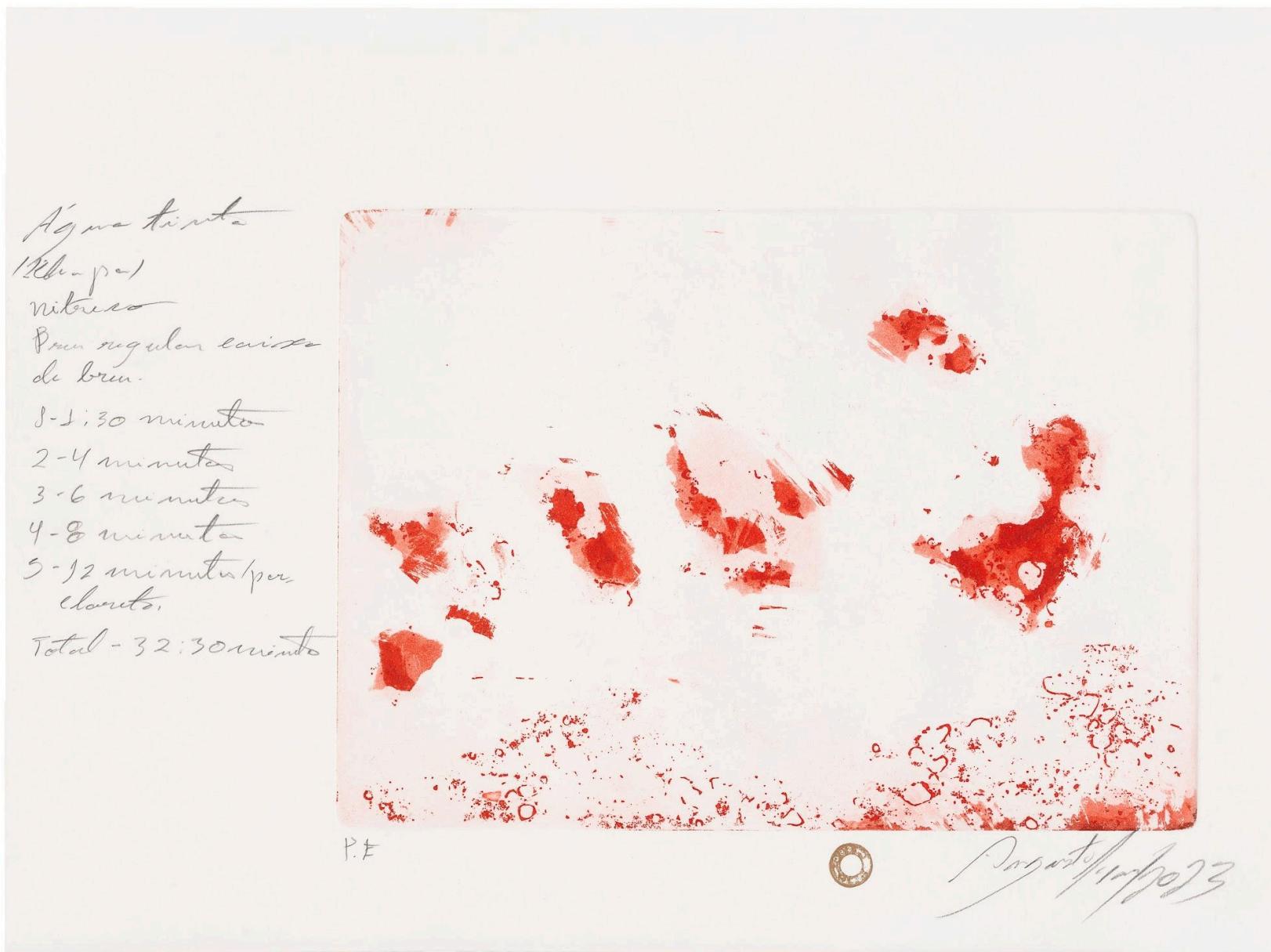


Figura 14: Água tinta II  
Foto: Paulo Rezende

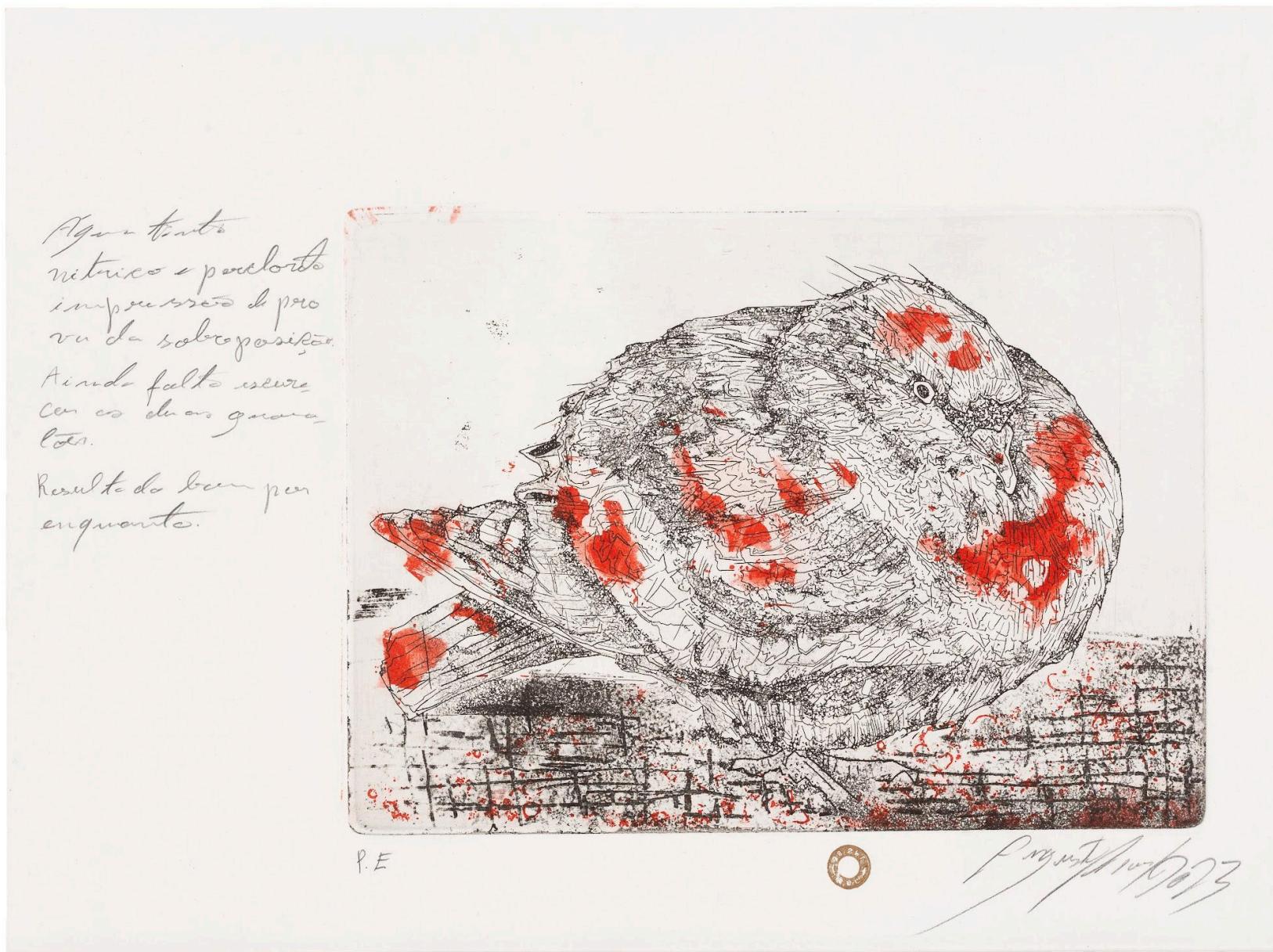


Figura 15: Sobreposição de cores II  
Foto: Paulo Rezende

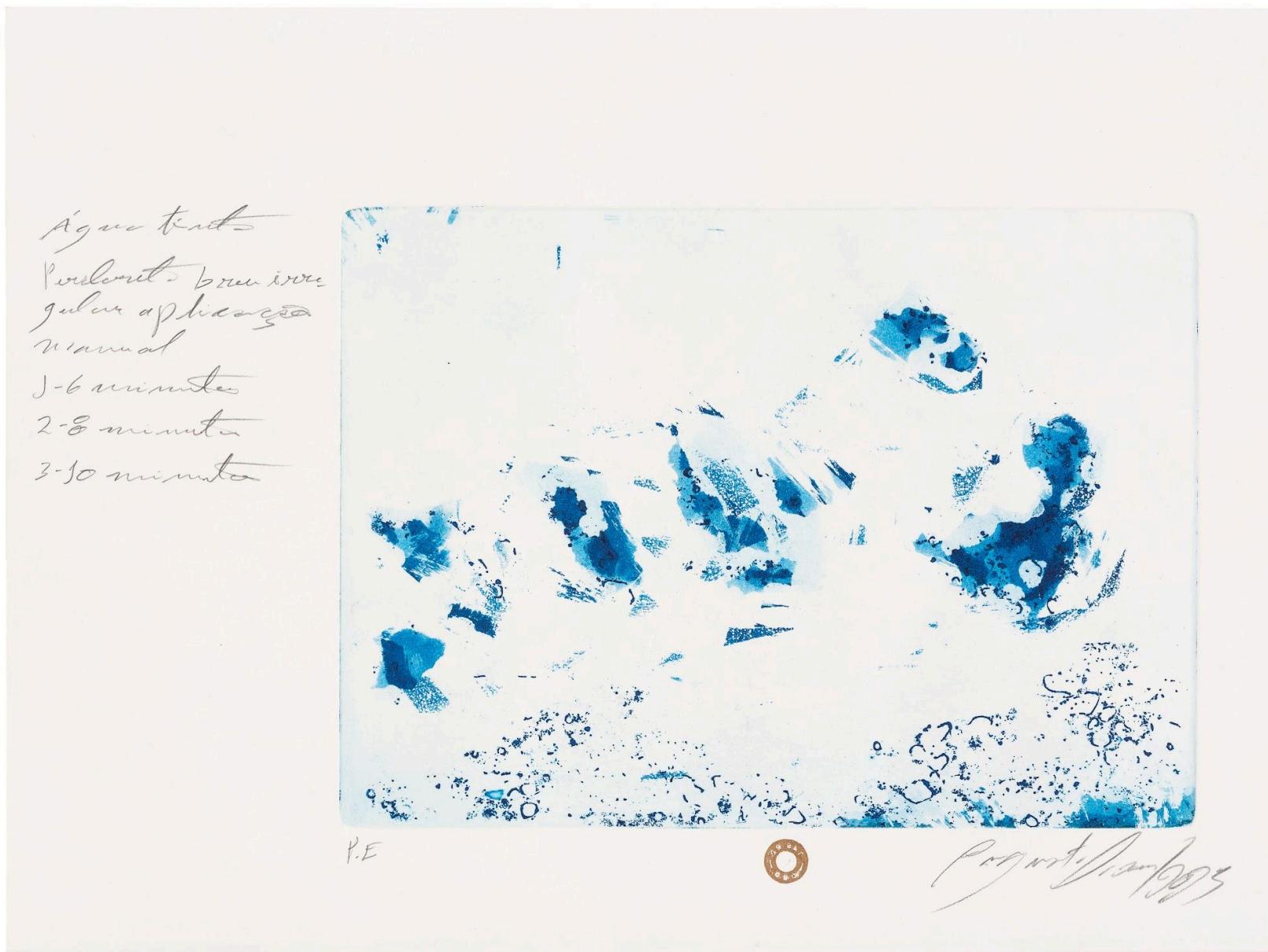


Figura 16: Água tinta II  
Foto: Paulo Rezende

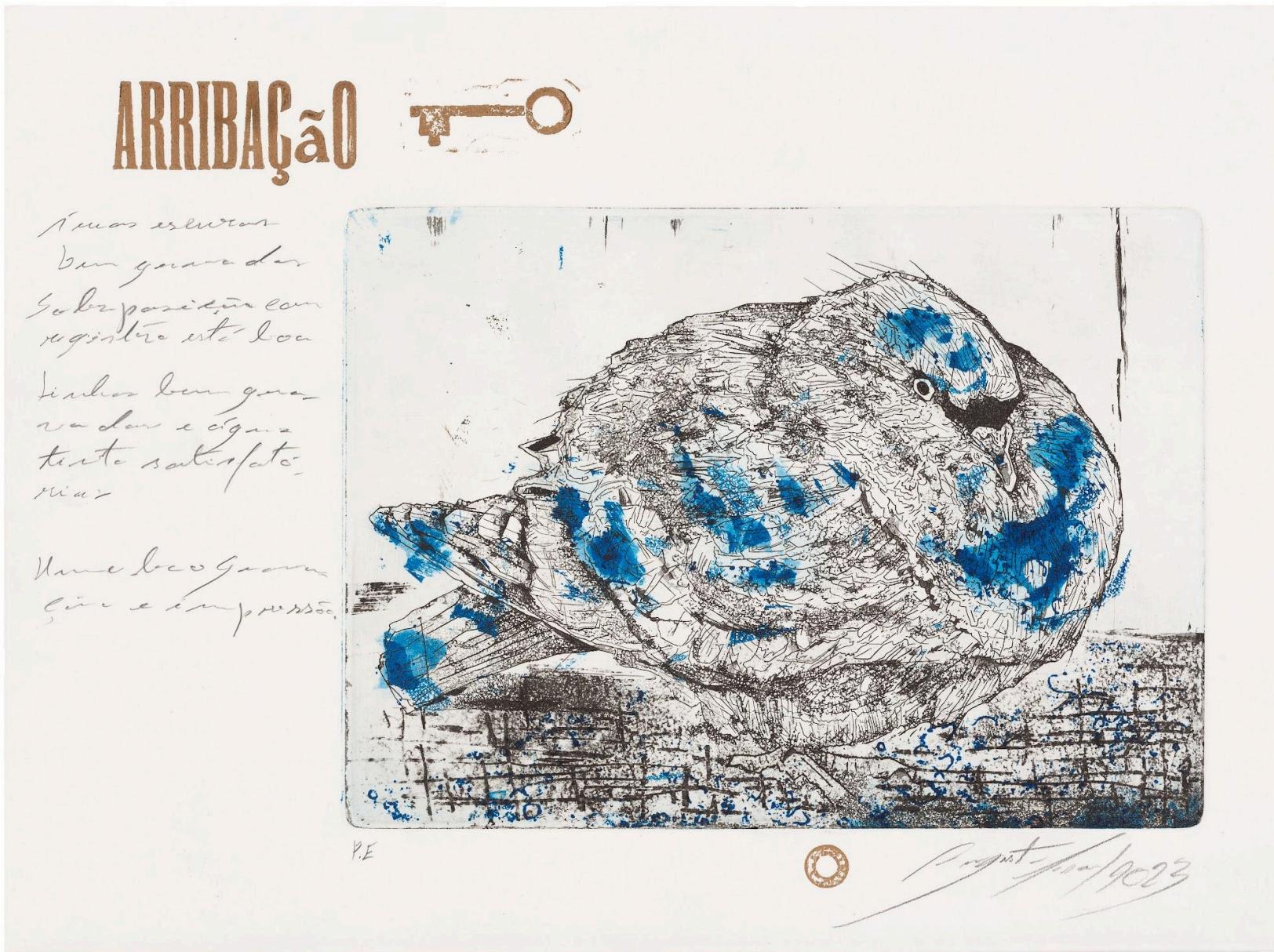


Figura 17: Resultado final  
Foto: Paulo Rezende

As averbações inseridas ao lado das impressões são linhas guia para ensinar os processos de gravação, sendo as mesmas palavras anotadas no meu caderno de pesquisa em gravura, objeto central do pensamento gráfico-operário. Desse jeito, o pensamento é elaborado no caderno *hypomnemata*, e é desta forma transrito na própria impressão com o intuito de potencial educativo. Materiais como esse funcionam apenas como disparadores iniciais da formação em gravura, é preciso fazer para realmente aprender o conhecimento poético da gráfica. “Nenhum livro é suficiente sem uma orientação concreta, por parte de alguém mais experiente. O trabalho real com a gravura depende da educação da sensibilidade às qualidades e reações específicas dos materiais, que não é verbalizável.” (BUTI, 1996, p. 109). Ver a imagem já gravada, desmontada passo a passo do caminho, pode decerto ajudar no entendimento, bem como os manuais mais técnicos, porém, eles por si só não são o suficiente, a mediação do professor é necessária.

Por vias do fim desta missiva, contação de aspectos da minha prática docente como professor-operário da gravura, entre os limites da docência que prático e o método disparador de uma aula aqui descrito em imagens da “Arribação”, devo dizer sobre o que eu espero alcançar com a prática educativa, o ensinar e ser ensinado com os meus estudantes. Espero da formação, implicada na gravura em um certo ponto, a *desobediência*. Quero que o estudante chegue a um entendimento sobre a técnica e a poesia da gravura no qual desobedecer pode ser matéria para aprender o pensamento gráfico. Nos termos da experiência formativa que me passou e que ainda me passa, onde desobedecer o que me foi ensinado era movimento para novas descobertas, a indisciplinada experimentação leva à emancipação da aprendizagem.

Fim: Trago a figura da bala de vivo mecanismo, disparo formativo que constitui o pensamento gráfico-operário e me carrega a uma rememoração das anotações do caderno e um pouco além, para este momento, fim da escritura.

**Bala**

Tenho muito o que contar sobre o tanto que um professor-operário da gravura tem que se lembrar. É que:

*qual bala que tivesse  
um vivo mecanismo,  
bala que possuisse  
um coração ativo*

(NETO, 2009, p. 161)

O fim é bala ou pensamento gráfico-operário é um mecanismo que toma vida por meio das palavras da técnica vivida averbadas em um caderno, coração ativo do pensamento. O movimento está na necessidade do ensino da gravura, em manter o pensamento ativo para mediar esse conhecimento. Esse é o caráter do pensamento gráfico-operário inscrito como conceito *hypomnemata*, explicado durante o prólogo da minha história e desenvolvido pelo relógio encerrado no corpo da pesquisa para clarificar o aspecto cartográfico do pensamento.

Já a faca propicia o vocabulário, corte no corpo da investigação, descortina a conformação das palavras grafadas no papel ou a materialização do meu pensamento. Ao chegar até a bala, o ponto final dessa história, observe como foi preciso um início, o relógio ou pensamento gráfico e, ainda, o meio ou um pensamento operário. A estrutura, portanto, é a mais elementar, uma concatenação de ideias promovidas em ordem lógica e linear. Deste modo são contadas histórias feitas de inícios, meios e fins. Talvez histórias simples sejam as únicas que ainda possuem real valor, singulares o bastante para que seja possível sustentar complexidades em uma organização do tamanho de um mundo, da dimensão de único pensamento, também dotado da simplicidade de um jogo.

Para adensar a querela, quero trazer o aspecto do *jogo* em Vilém Flusser (1967), uma outra forma de se contar histórias. Tratando o pensamento gráfico-operário como jogo, é possível simplificá-lo, provocando um efeito de entendimento do seu aspecto voltado para o ensino da gravura. As bases teóricas do meu pensamento já foram lançadas nessa investigação, mas vejo a necessidade de um olhar atento para a sua materialidade, os registros, diário docente/artístico do trabalho.

A análise dos escritos começa com a definição de quem o fabrica, o eu professor-operário. Sobre a perspectiva do *jogo*, sou o ser que brinca a partir do pensamento, manufatura de um mundo poético. Para Flusser, o brincante é “*homo ludens*”, em sua acepção, “[...] considerei pois a capacidade humana de jogar e brincar como aquilo que significa o homem e o distingue dos animais (e talvez também dos aparelhos), que o cercam. [...] visão pós-histórica do homem, uma visão do último terço do século

20." (1967, p. 02). Nestes termos, a colocação cabe para ampliar a compreensão. É importante olhar para outra colocação do mesmo texto sobre a poesia, transformação dos elementos do jogo que atribui ruídos a elementos do escopo da brincadeira, a cinesia. "Esta transformação chama-se "poesia", e os aumentadores do repertório chamam-se "poetas"." (1967, p. 04), enredados na angústia da criação de novos universos.

A definição de jogo em Flusser leva em conta a cultura que o engloba, também sendo um jogo por si só, pois jogos passam-se em jogos. Aquele que brinca joga absorto, com uma grande multiplicidade de regras, sendo a tarefa poética a criação de ruídos (problemas), disrupturas estruturais em série dos diversos jogos contidos em jogos.

Flusser coloca sob perspectiva o movimento oposto, a filosofia. Sua proposição fala que o "[...] processo inverso da poesia chama-se "filosofia", é crítica do jogo." (1967, p. 05), uma forma de resolução dos problemas criados pela poesia brincante. Porém, existem elementos poéticos em toda a filosofia e, claro, intrusões filosóficas em toda a poesia. Portanto, um "[...]" "jogo" seja todo sistema composto de elementos combináveis de acordo com regras. (1967, p. 02), asserções poéticas e filosóficas.

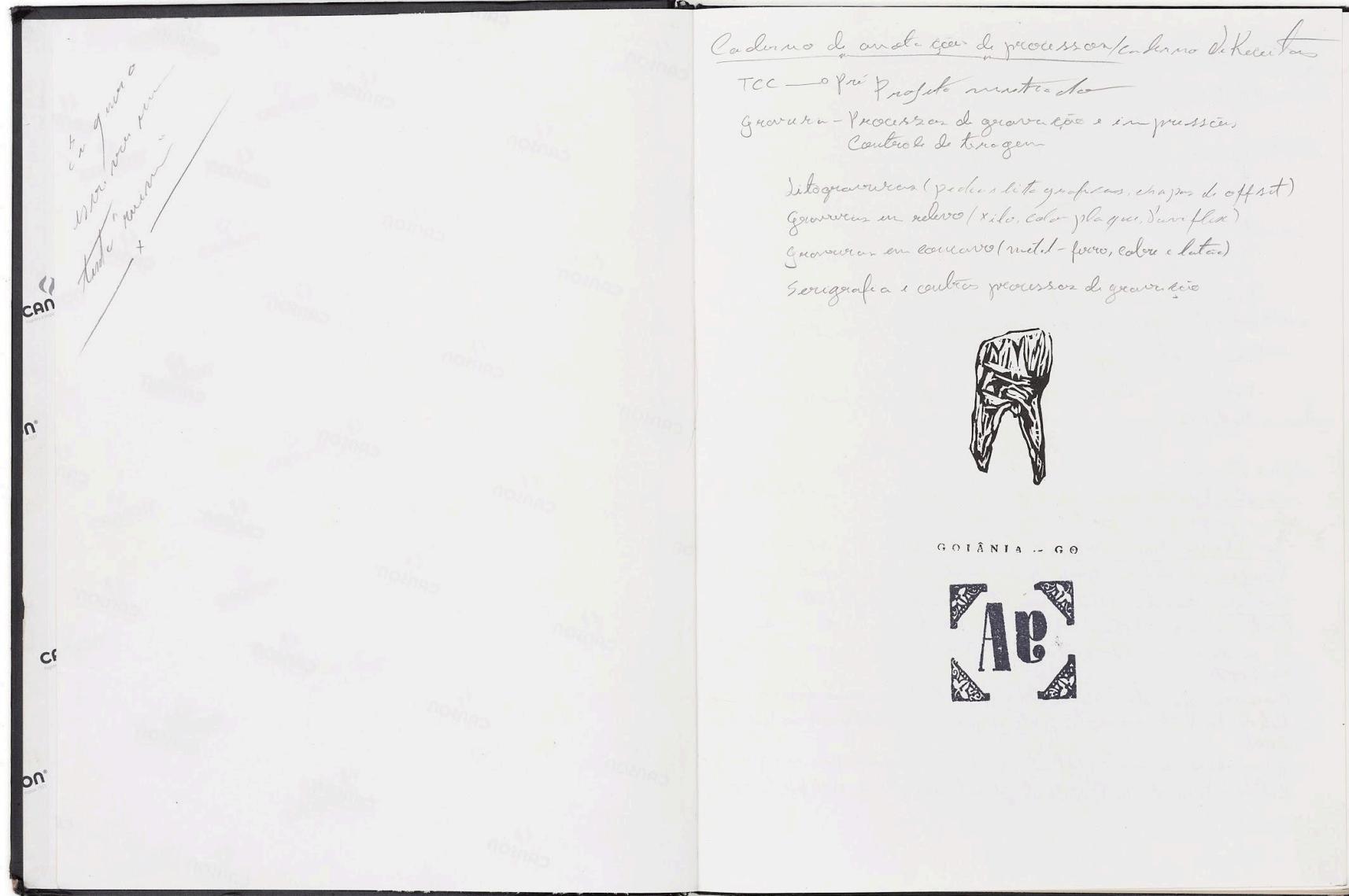
Da definição do jogo, partimos para o que o compõe: "[...] Que a soma dos elementos seja o "repertório do jogo". Que a soma das regras seja a "estrutura do jogo". Que a totalidade das combinações possíveis do repertório na estrutura seja a "competência do jogo". E que totalidade das combinações possíveis do repertório na estrutura seja o "universo do jogo". (1967, p. 02). Como elementos, componentes, os termos servem para a simplificação de muitos aspectos da realidade e servem à minha clarificação do conceito, visto o corpo encarnado do pensamento gráfico-operário.

O seu *repertório* são as técnicas da gráfica. Refiro-me à totalidade dos ofícios da gravura descritos no caderno. A *estrutura* são as regras das diversas linguagens da gráfica, o que orienta as suas feituras, suas *técnicas manuais* e *técnicas vividas*, segundo argumentação proposta no início da investigação. Sua *competência* trata-se de todos os trabalhos gráficos possíveis, diante das combinações acertadas entre o seu *repertório* e *estrutura*. O seu *universo* está encerrado na totalidade das obras

realizadas e suas descrições sistemáticas. A faceta educacional do conceito trata-se do ruído poético atarrachado em sua estrutura por meio da inserção do domínio das *técnicas vividas*. O aspecto operário do pensamento é, da mesma forma, ruído filosófico, carrega os modos da organização do trabalho fabril e consciência emancipadora da resistência.

Essa escrita de mim mesmo me orienta de forma poética e filosófica para o caráter de um professor-operário que se ocupa do ensino da gráfica, emancipado enquanto versado em jogo. “O jogo é sua resposta a seriedade cretina da vida e da morte. Enquanto jogador rebela-se o homem contra essa seriedade. E é tanto mais rebelde, quanto mais jogos participa. (1967, p. 06). A simplicidade do jogo me ensina a ensinar, assim como a obra docente em formação crônica.

Compreendida a confabulação do jogo em Flusser para a pesquisa, posso me ater ao caderno, sua escrita de receitas, desenhos e planejamentos docentes. Vamos às páginas do pensamento gráfico-operário:



### Metodologias pesquisas

- como pesquisar
- representa mais do que uma descrição formal dos métodos e técnicas e indica a leitura operacional que o pesquisador fez do quadro teórico (ZAVILLE, 1993)
- A metodologia é a experiência nerviosa, abalhada, rigorosa, do método utilizado, o caminho do processo de pesquisa.
- como deve agir o pesquisador para conhecer e responder sua pergunta de pesquisa?

### Método Biográfico (auto-biográfico)

- com quem investigar (sujeitos e teóricos)
- quem ou o que investigar
- quando investigar
- como investigar

### Metodologias auto-biográficas e Narrativas

Há organizar em suas áreas

- \* Faz links entre os capítulos

### Litografia (processo de gravura e impressão do ímão)

Escolher la pedra (a maioria delas tem fissuras. Escolha uma com sistema menor de quebra)

Granito gris, carbonetum, n° 80, 120, 150, 180 e finalmente 220, cerca de 20 minutos por cada grão.

Desenho, transformação do desenho para a pedra com parafuso carbônico (as linhas finas da impressão foram resultado do carbônico).

Primeira acidulação: 3 ml de gama acética + três gotas de ácido nítrico.

Segunda acidulação: No dia seguinte, a mesma proporção de gama + ácido.

Aplicar cera de turbinaria, para retirar o desenho feito com lápis litográfico, substituir a tinta por uma tinta chumbo de ferro metal que misturei com a tinta em proporção aproximadamente igual de magnésia.

Impressões de gravura, a pressuriza fazer fraca e amolece-se, no dia seguinte gradativa mente mais estreitas ao todo em primeiros dias para chegar no tono ideal.

A terceira acidulação: com a mesma proporção de gama e ácido dia anterior. A pedra parece ter esta ligadura. Vou imprimir a terceira com o intervalo de uma semana.

Durante o processo de impressão a tinta subiu rapidamente, perdi o controle de tinta no desenho. Acreditava faltando de mistura de tinta, com uma proporção errada de gordura na tinta.

Pedi o desenho, com tinta entre pedra e outro desenho.

A impressão se mostrou um aspecto muito importante na hora de imprimir. A quantidade de tinta de tinta e muito pouco sobre a pedra.

Vulgar litografia

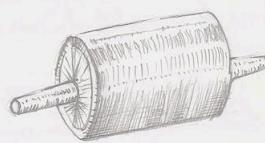
-descoberto por Alois Senefelder (1771-1834)

gravatagem usando uma pedra  
de granito e aproximando  
para gravitar (lisar a pedra)



pedra litográfica

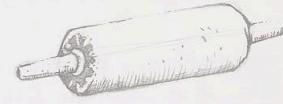
\* As pedras litográficas do P.R. são em sua maioria  
de granito da Serra, mais raras. As pedras  
longas que são mais resistentes às turbinas propostas  
pelo braseiro. As melhores pedras têm entre 8 e 5 anti-  
metros de espessura.



rolo de goma  
grande para linhas



rolo de goma  
pequeno para linhas



rolo de goma para  
tracar pontas



barras de lito N° 1, N° 2  
N° 3...etc.

lixa para charpente  
os bordos da pedra.

Litografia (processo "Julia")

Litografia. O processo de desenho com tinta preta, a  
papel carbono, lápis litográfico e cera ou litógrafico bastam  
é gorduroso.

Esse processo consiste de duas acidulações frácas (20 ml de gás  
de acetila para 2 gotas de ácido nítrico).

As acidulações utilizadas o desenho na pedra, possi-  
bilitando uma tiragem de 10 cópias + 1 prova de artista.

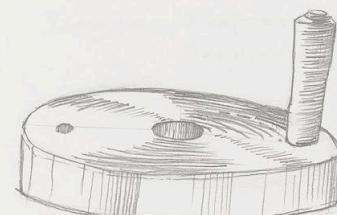
Litografaria, uma experiência com cor. A impressão  
é desatisfatória, talvez um pouco menor de mais.

Para tirar a cor preta pelo rosto adubado, com 1 ml  
de fosfórico + 3 gotas de óxido nítrico com uma acidulação fra-  
ca, para 15 ml de goma óxida.

Tiragem: 10 cópias, uma P.A. seca, uma em Pesa e  
uma prova de teste.

\* - o resultado feito em uma prova de teste de Pesa

Litografaria, uma experiência com cor. A impressão é  
desatisfatória talvez um pouco menor de mais. Para tirar  
a cor preta pelo rosto adubado, com 3 ml de fosfóri-  
co + 3 gotas de óxido nítrico, acidulação fraca, para  
15 ml de goma óxida.



borda das pedras para gominação



Lápis de marmo  
litográfico

Litografia (Mistura imaginária)

A granitógena com grãos 80, 120, 150 e 180 para obter um desenho mais granulado.

O desenho linhas finas por transferência com carbono.  
Usa lápis de manganês e craquelé litográfico n.º 3 para os tons mais suaves do desenho.

As adubulações:

Para os tons mais suaves opta por uma adubulação menor e grossa, 3 gotas de ácido fosfórico para 3 gotas de nitruco, diluídos em 50 ml de goma desidratada.

Para tons mais escuros a adubação escolha de 1 ml de peróxido, 10 gotas de nitruco para 20 ml de goma granulada. Devido a esse procedimento perde alguns detalhes, porém os tons ficam estabilizados.

Para adubamentos linhas alrei o pudra com vinagre, diluir as linhas desenhadas.

O desenho, apesar das adubulações, ficam bem estabilizados. Consegui fazer cópias cerca de 35, entre a série e provas de estudo. Acho que a aguarela muitas impressões ainda.

A serigrafia constituiu em 4 cópias, ainda com a adubação de uma segunda cor. Particularmente pretendendo imprimir outra série mudando o papel e a segunda cor da gravura.

Tiragem: 4 cópias, 4 provas de estudo.

Serigrafia: 6 provas de estudo.

Litografia (Máscara litográfica) \* Segunda cor contra pedra

#### Litografia

Para a segunda cor realizei uma máscara sólida sólida.

Realizei a impressão no dia seguinte e finalizei o desenho. Fiz algumas provas e acidulou a tinta da mesa de imprese.

#### Uma acidulação forte

20 ml de gema coralíaca

23 gotas de ácido nítrico

13 gotas de fosfórico

apliquei bem e talco sobre a pedra.

Acidulação sólida simples e processo que geralmente é realizada durante dias, onde a acidulação é direta.

Embora as impressões tenham ficado boas tive que usar uma tinta muito grudenta, para que a tinta selasse lentamente.

Vou estudar melhor esse processo fazendo testes futuros.

Litografia (Óxido concêntrico)

litografiar a acidulação 17 ml de fosfórico e 5 gotas de ácido nítrico para 20 ml de gema coralíaca.

Agora esse resultado ainda não quero mais, obter um misturado magante, comendo e roendo barbácia. Tive um problema na órea do shibie, algumas sambolas não previstas, van acidular com uma mistura mais forte para amarrar as manchas. O resultado é bom.

Para a segunda acidulação 20 ml de gema coralíaca 5 gotas de ácido nítrico e 1 ml de fosfórico.

Fiz um tiragem de 3 provas e acidulou na mesma da segunda acidulação.

No dia seguinte tentei impulsionar a tinta com a tinta selam rápido demais. Realizei o processo do burbo sujo, usei cerca de 3 tigelas para aplicar a tinta nova mente.

Consegui numa série de 8 impressões. Satisfatório!!!

Tiragem: Escopiou em pano, 3 provas de artista, 2 provas de estoque com variações de processo.

Tiragem número 1: 4 cópias, 2 provas de artista

Durim pressão  
acídua mais uma vez 3 gotas de nitruco, 3 gotas de fosforico  
em uma mistura de tintas gráficas, vermelho, amarelo e preto,  
ela ficou bastante bonita.  
Fizeu três provas abrindo pedre intubadas em um tan mais escuro  
que o de primeiros testes que.  
Consegui uma saída de 4 impressões e duas peças de artista.

Para as primeiras tinta gráfica que abriu com cores, fezendo registros em agulhas.

Um desenho com três cores uma para o fundo e de um para  
a imagem central. Talvez no fundo de balhar com mezzo-  
tint (maneira negra).

Tentando também (veio tentar fazer a minha própria tinta).

Tent. em lópis para é que tinta litográfica em lares (turbo)

Fórmula de Engelman

Cera	—	8 partes
Sabão	—	3 partes
Sabão	—	6 partes
goma-laca	—	6 partes
Fuligem	—	3 partes

Após devorar as substâncias acima, fomos a impressão

Fórmula de Jordahl

Cera	—	1 parte
Unto	—	2 partes
Spiranovit	—	3 partes
Sabão	—	1 parte

Devorar - se os partes acima individualmente durante longo tempo  
e depois juntar - se fuligem em pó.

### Litografia (corte de Papel)

Transfereência de uma impressão, gravada em metal  
e pintada das de tinta gráfica diluída com óleo de linho.

As acidulações, opta por dividir em 5 usando óleo nitruco  
e fosforico.

#### 1ª acidulação:

Para as pinhadas com tinta diluída acídua com 20 ml  
de goma, 5 gotas de óleo nitruco, 7 gotas de fosforico para co-  
bris a área com brilho e talco, para alta concentração de gordura  
na mistura cerca.

Para a área da tinta farinária opta por acidulação mais  
fraca, pois a quantidade de gordura na tinta não é o suficiente  
menor. Use 20 ml de goma, 5 gotas de nitruco, 3 gotas fosforico,  
cobri a área com brilho e talco.

#### 2ª acidulação:

Também fiz acidulações separadas.

Pincelado, com 10 ml, 5 gotas nitruco, 3 fosforico, brilho e  
talco.

Transfereência, 20 ml goma, 4 nitruco, 4 fosforico, brilho e talco

#### 3ª acidulação:

A partir da tinta da acidulação feita de pincelado impressão de  
peça faz uma acidulação similar para os pinhados e transfe-  
rencia.

20 ml de goma, 6 nitruco + 4 fosforico com brilho e talco

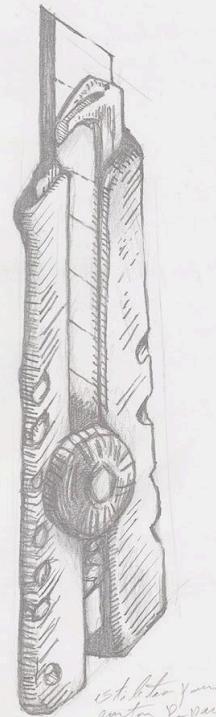
#### 4ª acidulação:

20 ml de goma, 6 nitruco + 4 fosforico com brilho e talco.

#### 5ª acidulação:

20 ml de goma + 8 nitruco + 3 fosforico com brilho e talco.

Tintagem: 3 copias em pano agulhado, 3 peças de ar-  
tista 4 peças de estudo.



030

Gravar em metal (menino e morteiro) mátriz de ferro  
quebrar em metal e que forte e quebraria (Perolante de ferro)

A seguirada figura forte, em barro d'óxido de ferro  
3 hora e meia.

O fundo com da estatua, vale esculpir com barro  
de óxido (Perolante de ferro).

\* Se puder fazer algumas bimbas para determinar o fundo,  
as bimbas, inclui a pressão da tinta.

A impressão com essa anotação é de 2019 quando  
finalizei o processo.

Para esculpir principalmente o fundo e também  
para traçar algumas das figuras do fundo, realizei mais  
de duas de óxido, inclusive perolante de ferro por pre-  
ferir ter uma gravura mais controlada.

A peça ficou mais escura, em geral uma boa gra-  
vura e impressão, três no total, 25 minutos + 25 +  
25 pra finalizar. O contraste entre a primeira figura for-  
te e segunda com mais tempo de óxido enriqueceu  
a imagem, o fundo mais escuro ficou bom no geral.

Vou fazer uma tiração de quatro impressões mistu-  
rando tinta azul na mesma proporção da tinta preta

O que da uma vida maior para a imagem, gosto mais  
assim!!!

\* Na gravura é só bater o processo de açucar com gesso mar-  
xes tinta guache branca, não deixar de calcar e nos estri-  
los da carniça.

Tiragem: 4 copiar, algumas P.E e S.P.A

Nova impressão 2 de copiar  
em papel Fabriano  
2023

031

A imagem é retocada de uma fotografia antiga de formata  
un retrato de um dos personagens da foto.  
Sinto a foto de "lumbargo" de trindade.

Agava-se em metal em rebaço em chapas de  
ferro, cobre e latão. O que, que em barro muita curva  
se dada em barro bruto não é comercializado no Brasi-  
l.

Método: uso o perclorato de ferro e o óxido nitroso

O perclorato tem como característica para a gravura,  
uma ação sobre a chapa seca ela de ferro, cobre ou la-  
tão - é uma madeatura mais profunda e regular, ele  
basicamente age gravando buracos mais definidos.

O nítrico é mais forte grava buracos mais a leitos  
e irregular, utilizo ele aliado ao perclorato para  
obter gravuras diferentes principalmente no processo  
da aguarela tinta



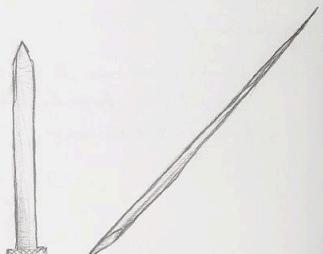
\*gravura perclorato de  
ferro

\*gravura óxido nitroso

Vou espalhando sobre a chapa, o desenho  
é dilatando sobre o material, o ponto  
sua sobre parte do rosto para a ca-  
rte do mandante.

O canto que sobre a superfície exposta da  
chapa o tempo varia, entre bolas com  
tempo que variam de 40 minutos a 3  
horas dependendo do óxido usado.

052



Ponto superior: rogar e ma-  
Término de sobre: apagar a lama

Gravação em metal (mármores e Mármores) na high form

Aqua fortis longa exposição (perclorato de ferro) por volta  
de 3 hora e nunca a cana de fogo de neutral edenac  
dado gravando pequenas "bulinhas" na menor parte  
da chapa de ferro, isso não me incomoda muito.

O ferro proporciona um cíngulo nunca um branco.  
Nevera consegui um branco, porém da maneira impre-  
ssão só alto contraste entre tons de cinza.

Ainda não sou capaz de sacar parte da imagem, o  
fundo, escurecer, os detalhes do chão, definir melhor  
as figuras centrais, também definir melhor, com mais  
dureza de óxido. As áreas mais problemáticas são  
as laterais, as caladuras e os vestidos.

\*Também iniciei o processo de gravado em 2018  
a seguir impresse em 2019

Procurava final antecedentes a teragam, após tirar banhos  
de óxido (Perclorato de ferro). As áreas solvem o fundo  
da emagam, assim como quadruplicado do piso  
inferior da emagam, as personagens e também a  
cabeça do canto inferior esquerdo form. modifica-  
das em relação às práticas anteriores.

Escureci o fundo para dar mais destaque às personagi-  
nes e incorporadas mulher a sua posição, assim  
"pintei" os vestidos, o resultado foi satisfatório  
em relação ao esperado.

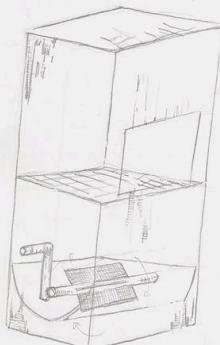
No geral uma boa gravagem e impressão. Porem ainda  
arredondar faltam alguma coisa, não sei o que!

Técnicas: 4 copias, marcas  
pintar P.E e 2 P.A.  
num pressão 2 copia  
em papel fabricado  
2023 013

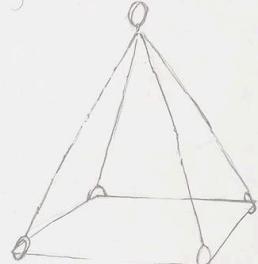
Fundar em suporte de lumbemas de tijolos.

O parafuso não é bom um círculo é meia calda de um sal. Ele quebra quando o metal, gera resíduo que desgasta o mordente. Usei meia calda duas que desgastam o mordente. Usei meia calda de cada 6 nissen para manter a qualidade das garras.

A diagonal matrix deve ser exposta ao mordente de calada para baixo para que os resíduos não ataquem o processo de gravatação.



Boxe de brum para aplicação de brum sobre chapa de metal.



suporte para chapa, queima de brum processado à garras.



Pedra de brum. Bruta é meia calda para me obter um grão fino para aplicá-lo na chapa.

Garras em metal (na Flama)

Aqua forte, na matriz de latão

Cerca de 50 minutos éido Mordente.

Aqua tinta (círculo metálico)

30 segundos para o braseio, as lumbemas seguem 01:30 min, 4:00, 8:30, 12:00, 16:30 minutos, isolam de apenas algumas pequenas partes, mas um buraco de 8'20 minutos

Aqua tinta (pó clorato de ferro)

Mais daí lumbas de cada parafuso de ferro 3° de 10 minutos o segundo 15 minutos

Em que é uma boa queimada e impessoal

\*A agua forte quebra lumbas bem profundas tipo de frialdade com elas vo sentimento com a espatula de silício, a dorada é a melhor opção para entretanto não existe a matriz e impõe a linda melhora nos lumbas.

\*Usei neutral em alguns pontos, deu de jeito com queimadas, mas não de certo, pois também retira o brilho da chapa.

Técnicas: 4 copias agua forte

4 copias óxido tinto

18.E agua forte

4 PE agua tinta

gelose de FAV

LOGIN: galeriodofogo

Sobre: ligia otávile.

OK

V dissolto em que baseei a gravura foi um desenho de o  
serpente que fiz em uma tábua no ateliê de gravura.

Com o processo complementar usando o mesmo desenho  
realizei a gravura RBD e impressão de uma matriz de PVC.

Ponto seco e buril, matriz de PVC (material bom para  
gravuras não retém muito tinta mas áreas não gravadas,  
da um "baixo contraste".)

Tentar usar laca na mesma matriz!!!

Tanagami "Copias"  
J.P.E

Gravura em metal (corte de papel)

Procurava, círculo forte e círculo fraco. Para o círculo forte das par-  
te seguras, procurava para o desenho geral da mão e o quadro  
do fundo. Parte em vez das linhas de fundo e linhas laterais  
is, para estreitas e amargas.

Agua tinta em alguns pontos bastante satisfatória, em ou-  
tros queria mais em ponto, para dar mais volume a illu-  
gan.

Im pressão círculo forte e círculo fraco. Precisou fazer mais três  
banhos de agua minuto cada. No todo 16 minutos no pulpa-  
rato de fogo e 8 minutos no óleo molido, sempre pa-  
ra a fundo.

No geral não de gravuras

Fiz a Tanagami com uma caneta parecida com a sápia. Neste  
modo, rolou a tinta e amarelo com só um punquinho de  
ponto. Gosta da caneta, porque não precisa usar muita  
quantidade de tinta preta

O desenho foi tirado de um antigo da época que  
eu morava em Lamego. Foi com maquininha de fotografar, blc  
mais e imprime o desenho e transfere para a folha de balsa com  
papel carbono.

Tanagami: 4 copias em "sápia"  
1 provar de estoado  
2 círculo forte  
3 provar de estoado  
4 círculo fraco

Litografia (Teatro Gardneria 18/11/2017)

Litografia acidulada usei 15 ml de goma, 12 gotas de nitro e 18 de fosfórico, uma acidulação forte, pois li que o quinto de d goma. Tive que usar tinta para subir a imagem, algumas áreas com mais gordura subiram facilmente.

Fiz o desenho a partir de outro. Um desenho de observação do Teatro Gardneria usei transferência com papel carbono, lápis de matelázico, C-ayam litográfico e uma tinta que tentou fazer com ave ringon e tinta para impressão.

A tentativa foi de fazer uma tinta usando a fórmula de Engelman, o resultado ficou mais e degraudado para a fixação de talvez um lajil, poré desenho na pedra.

Quando o material não dália o que tentou confecção um lápis só deus.

Tintagem: 4 cópias, duas P.Fs

\*fórmula de Engelman página 008



018

019

Gravar em metal (Sarto Suja) \* matiz irregular

Água forte gravada com perclorato de ferro

Cerca de 40 minutos

Vsa variação de ação que para finalizar é adicionada algumas batas + 40 minutos no ação tornam bem perclorato de ferro

As bolas ficaram bem finas "gostei"

Água tinta, gravacão ácido nitriko!!!

Tempos de exposição ao ácido divididos em 3 bolas e no total, o primeiro de 1 minuto os seguintes, 2 minutos.

Após esse buñal se quebra o brent (não estare regular em algumas áreas)

Os banchos seguintes 4 minutos, 6 minutos, 8 minutos, 12 minutos, por fim um bancho de 16 minutos.

Água tinta, gravação mais três vezes com ácido nitriko, para isolar as algumas áreas da imagem gostei do resultado. Os três banchos de 16 minutos.

Tecido: 4 copias, 4 pratos de  
moldo sendo 2 opa  
mas água forte e 5  
água forte/água tinta

- Para b. voo CGC-38-SPL

- Fund. Inst. de Pesq. Econômicas - FIPE/USP

Agora a primeira ticaquinha fiz algumas modificações  
Na imãge usci vermelho mal pôde transferir uma tinta  
Na ticaquinha os triangulos do fundo da imãge  
Na ticaquinha com tinta pôde dar um tom e adesivo pa-  
ra finalizar com tinta tinta para dar um tom e adesivo pa-  
ra esse efeito.  
Também fiz outros pequenos modificadores.

— X —

Guarouva em metal (Ubar das demônias)

Uma ticaquinha modificações usci vermelho mal  
cerca de 1:30 de banho no pincelote de ferro e mais  
de banhos, tinta tinta.

1º-9 minuto

2º-16 minuto

2º-16 minuto usando o  
pincelote de ferro.

Ticaquinha 4 capim

Guarouva em metal (Ubar das demônias)

Guarouva em metal tinta forte e tinta tinta. Primeira  
pincelada de banhos na processado tinta forte,  
variação da pressão obtida com tempo de efeito.

Para tinta tinta, primeiros banhos 1 minuto, se-  
gundo 3 minutos, 3 minutos e por fim 16 minutos.

Põe a processado tinta do efeito escurcendo alguma  
área para dar mais volume a imãge.

\* efeito pincelote de ferro.

Guarouva em metal tinta forte e tinta tinta.

Põe a segunda "batida" de efeito usci o nitroto  
9 minutos para a primeira banho, 16 para a segun-  
do e mais 16 para a terceira.

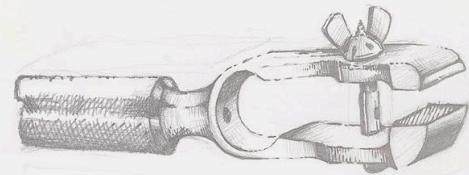
Nas áreas mais elevadas devoa preferência p-  
ra a imãge, opta por escurcendo parte das  
áreas brancas, porém desenhando os lances bem  
mandados para não perder a tinta forte.

Ticaquinha 4 capim

2 pinceladas em  
tinta forte

2 pinceladas em  
tinta tinta

Além garantir que um resultado ótimo  
bom. Adicione uso do seu processo em outras  
guarouvas para obter resultados parecidos.



Alicate que se usava  
a desgaçar o metal ver-  
gumado do topo.

074

Gravar em metal (Sainz) \* n'abriga ou agulha  
(o calibre de calha)

Gravar em metal cigna forte uma n'abriga ou agu-  
lha

gravura exida nitroso 40 minutos à exposição

O Sainz é uma invagem da sua suposta  
de um formal salvo uma mentira a condizente  
da sua da Tame Astur do século 18.

Vera gravar na ora alguma hora para a reforçar  
outra vez vermelho de ratoque, com bumbo de ardo, pu-  
lante de ferro por cerca d 1:30 horas

O processo da sinal tinta, usar o pulante de ferro  
e bumbo de ardo

1º - 9 minutos; 2º - 3 minutos, 3º - 8 minutos

4º - 16 minutos e por fim 5º - 8 minutos

Vera escurecer alguma hora principalmente  
do fundo da invagem, a área do braço em pri-  
meiro plano, e resto do busto da personagem

N impressão de puro e apôr a seguir de batida com  
papelito onto de ferro.

3º - 6 minutos; 2º - 32 minutos, 5º - 32 minutos

sobre o resultado final. Satisfatório o contraste do  
fundo assim como as suas cores.

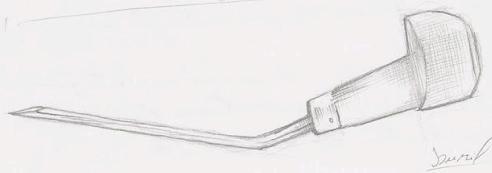
Tinta em:  
Copias  
e P.E com  
a sua u-  
nidades.

\* Automa de Vergulho e Preconceito

075

\* reimpressão 3 cópias, sendo 5 delas enviadas para participação do 9º encontro IBEMA 2019.

12cm



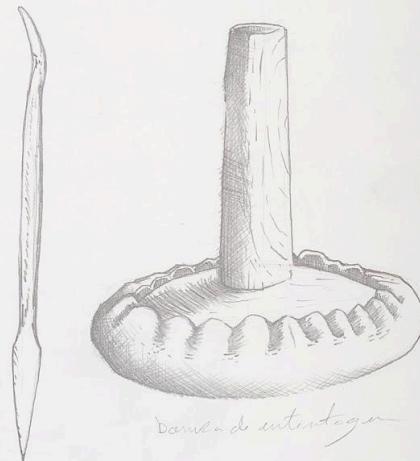
Buril

Buril au talho doco é uma ferramenta muito difícil de dominar, tanto sobre a madeira quanto o cobre. Tentei.

Tenho tentado experimentar mais, mas esse ferramento, tenho muito a aprender.



exemplos de burins  
- quebrado  
- rto.  
- clássico  
- formado  
- redondo



Raspador e  
Guincho

076

### Litografia (Aprenda a técnica)

Vou usar de latinha de um porco, já esvaziada. Nela me souporto de casa.

Fazendo desenho da superfície com lápis duro e grafite para tentar um método de transferência, porém não deu certo.

Depois realizei o desenho sobre a pedra granítica a traços de transferência com papel carbonoso e comecei litografando em N°3 e outro N°3, sobre uma granítica com fina.

Não é preciso usar pressão fz e primeira acidelada.

usei 20 ml de goma a vinhaça 4 gotas de azedo de milho e 2 gotas de óxido fofórico

Pra a segunda acidelada:

usei 20 ml de goma 4 gotas de vinhaça e 3 gotas de fofórico

A terceira acidelada - usei 20 ml de goma 2 gotas de vinhaça e 1 gota de fofórico uma acidelada que deixa

No 1º processo a primeira cópia parecia que os detalhados não foram suficientes.

Realizei o processo do "canhão seco", separei cerca de 3 horas para rodar a tinta novamente e continuar a imprimir.

077

\* 20) Diminui a quantidade de tinta sobre a pedra para se conseguir de modo intenso assim como a quantidade de gordura no tinto obtendo maior intensidade.

Atingir sobre a pedra estabilizar proporções de uma impressão mais proxima do protótipo inicial.

Tinta: Escissor, 2 P.E,  
algumas P.A.s

Guarar em metal (não ferro) e abrigar  
guarar em metal, água forte, cerca de 1 hora para  
queimar as impurezas brutas.

Para a garantia das texturas usei verniz de acetato  
que, a textura de uma giz 8:30 no polimento  
de ferro.

Água tinta em rolo de lata e guarnida com  
perclorato de ferro.

Tempos de exposição ao ácido, água tinta:

3°-8:30 min	4°-16 min
2°-3 min	5°-9 min
3°-9 min	

Segundo batida da água e tinta

Para este tipo de impressão da tinta  
ou nô de filhacés que fiz para finalizar o  
caso consistiam em bolas banhadas em per-  
clorato:

1°-9 min	3°-14 min
2°-14 min	

Uma dica: garantir a impressão por  
um algodão de fita que despeje corcova em  
guarnições futuras!

\* Isto é o último parte de uma série. A Smta.  
Iaja, A Senr. Tere e A Santo Tiago, todos matu-  
gés de forma irregular.

Quando é processo, acredite que preciso de no  
mínimo mais 10 cmx para fazer uma gravura  
de verdade.

Tinagam: 1 copias  
3 provas de estudo com  
anotações - outras pro-  
vys P.Fs.

Uma intervenção em tipografia. Fiz no ateliê t.  
tipográfico CECRAF-UFG.

Para a intervenção usei 1 fonte Corpo ST-Kalidistrik  
(especial) G. Intervi em 3 provas de impressão.

030

Gravura em metal (Tornelha)

Agora farto, baseada em uma foto antiga de ferro.  
Só bora e meu perclorato de ferro.

Nova fonte é igual Antigo, amassado de prata e latão.  
A gravura datada de ácido (perclorato de ferro) barba:

1º-30 segundos      3º-6 minutos

2º-7 minutos      4º-8 minutos

Para a seguinte datada com círculo int. do:

5º-13 minutos      3º-16 minutos

7º-16 minutos

A gravura ficou muito escura, em barra o fundo  
tinha pouco satisfação, queijo abria "bujis" em  
buracos e talvez luxo d'água para 600

Para finalizar a gravação usei buracos e rios  
padres para abriu "bujis", arrumou barra para  
e baral.

Analizando todo o processo, esse não é meu gra-  
vador muito baixa tensão, muito escura  
pode muitos erros e estilos de personagens,  
o branco ficou muito visível, porém os bordos  
e mais alguma ponta se abriu e de "bujis" fio-  
ram satisfeitos.

Um processo que tem importância, para arque-  
strar gravuras e impressões.

031

A gravura, principalmente em metal houve  
na prática. Era experiência aberta para  
que não houvesse espaço para o processo de  
gravura.

Treinagem: 4 cópias,  
3 com amotoxas  
de garrucha e 3 sem  
amotoxas.

Realizei um trabalho de interrupção, com tipografia  
na forma de 4 impressões dessa gravura.  
O ateliê tipográfico da UFG possui uma grande coleção de  
tipos móveis, pensados antemotivação e manuscritos que  
contavam um pouco da história das artes gráficas.

Para a interrupção usei 4 fontes diferentes no campo 36

- 1º - Fischer-al 36
- 2º - Glorioso 8 rute 36
- 3º - El círculo branco 36
- 4º - Rabel Duno 36

### Litografia ("chiquimbá")

Ilustração: Tinta de craquelins litograficos - Tasche,  
aplicada com broca de prata.

- 1º enxudado 20 ml d. goma e mictuxo 1 perfume
- 2º enxudado 20 ml 4 mictuxo 2 perfume
- 3º enxudado 20 ml 6 mictuxo 2 perfume
- 4º enxudado 20 ml 6 mictuxo 3 perfume

Banho sujo: 16 mictuxo 3 perfume (colocar fundo)

Após o banho sujo tive dificuldade de arrancar a tinta  
do vidro. Apliquei vinagre de alcool e com a  
intenção de arrancar a pedra. Esqueri que abre só  
vinagres de maçã.

Onimague de álcool água como um vaso fe  
lo levando ao fogo brando de pedra,  
criando um reboco que ajuda a estabilizar  
a imagem. Isso é apenas uma suposição,  
também que este é mais o corredor.

Treinagem: 6 cópias  
1 P.E e 3 P.A

\*Vou procurar treinagem em mestre de litogra  
fia, para a minha experiência de praticando que ensen  
gan no ateliê tipográfico da UFG

Também grafiar, com variações distintas, entre duas de juntas.

O processo de gravura em relevo se basa no ato de subtrair da superfície a ser gravada. A gravação é feita com qualquer ferramenta que possa magear a madeira, brincadeira, brinquedo, caleidoscópio e muitos outros instrumentos, em que é possível gravar, comutando a magnitude das linhas de uma elusão de alto contraste entre o desafado e o branco do papel.

A gravura em relevo gera resultados de impressão, não é matrizes, que talvez as outras técnicas, por sua vez, em esforço físico por parte do gravador, possivelmente mais.

A impressão é feita com rolo de borracha. Uma impressão ideal é feita com tinta e muita pressão, segundo os palavras do professor Zé Léon. Pois é um dos primeiros perdedores que esse massâmera sempre manterá a partir da técnica de gravuras, e matemal utilizá-lo, o papel e sua qualidade, atingindo a temperatura e umidade podem influenciar o processo de gravura e impressão.

Aquisição a pintura no processo é a que define sua gravura. Cada gravura demanda um processo técnico e particular específico.



036

Livro de plastico (experimentações em serigrafia)

Tan leva a cabo esse projeto em 1917, quando teve contato com a serigrafia.

O objeto livros guarda corpo, a partir de experimentações com o processo de serigrafia. As imagens variam entre desenhos, fotografias antigas de famílias e apropriações de imagens como é o caso das rótulas de cunhagem com mensagens.

Experimenta cores, composições em papéis de diferentes qualidades e formatos, além de técnicas e tintas serigráficas diferentes.

A disciplina de serigrafia da professora Adriana Mendonça, ainda continua o projeto, da mesma perspectiva experimental no trabalho.

O processo de serigrafia-foto sensível baseia-se em uma reação físico-química entre a sensível sensibilizada e a luz, ocorrendo de em uma mesma propriedade preferencial para esse fator.

A sensível é basicamente uma coloquial mistura de sensibilizada com um quinino na proporção de 1 para 10. Esta mistura é aplicada sobre uma tela por via manual ou por spray, onde uma camada fina e regular é aplicada de maneira uniforme.

Após um período de secagem em banhos de calor, a tela sensibilizada é exposta à luz de lâmpadas. A imagem deve ser preparada previamente para a gravura, ou seja, as áreas que se desejam gravadas devem impedir a passagem de luz.

037

O que alguns chamam de fotelito, principalmente é na indústria. A serigrafia é a única tecnicó de gravura que ainda tem aplicação na indústria gráfica em geral.

O tempo de gravado varia de acordo com a resina, a natureza da tinta e o tipo de emulsão utilizadas. A emulsão é feita com alguma sobre o lito gravado.

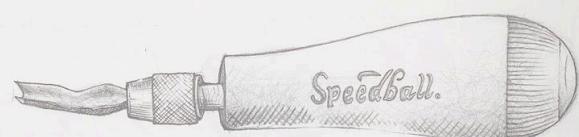
A impressão é plenográfica, ou seja, sobre uma superfície lisa, geralmente uma resina. A tinta é aplicada sobre o lito com a ajuda de rolo bruto e aplicada sobre o lito com a ajuda de rolo bruto e aplicada sobre o lito com a ajuda de rolo bruto.

O procedimento é o processo que descrevo, de manter a pedra e partindo a superficial nesse projeto. Lá vira em diferentes imagens, aplicando cores e explorando suas possibilidades.

O resultado é satisfatório embora tecnicamente deixe muito a desejar.

Já me perguntei se eu ficava feliz quando uma gravura dava certo. Eu respondi:

"Nesse atelier nunca me gravava duas coisas pra mim."



Garrafa Speedball para tinta.  
Também pode ser usada para madeiras resinas

038

### Xilogravura - tipo serigrafia (Black Bond)

Madeira em aglomerado  
pedaço pequeno de madeira  
de 1x1,5 cm. Gravar com buril  
numa 2/4, seguindo os  
lados da aglomerado para  
conferir assim uma forma  
retangular dentro tipo folha  
da madeira separado de  
gravação.

Agarrar e fixar no  
lado de madeira  
bico fundido.

Afinal é Woodcut Print.  
tempo 72.

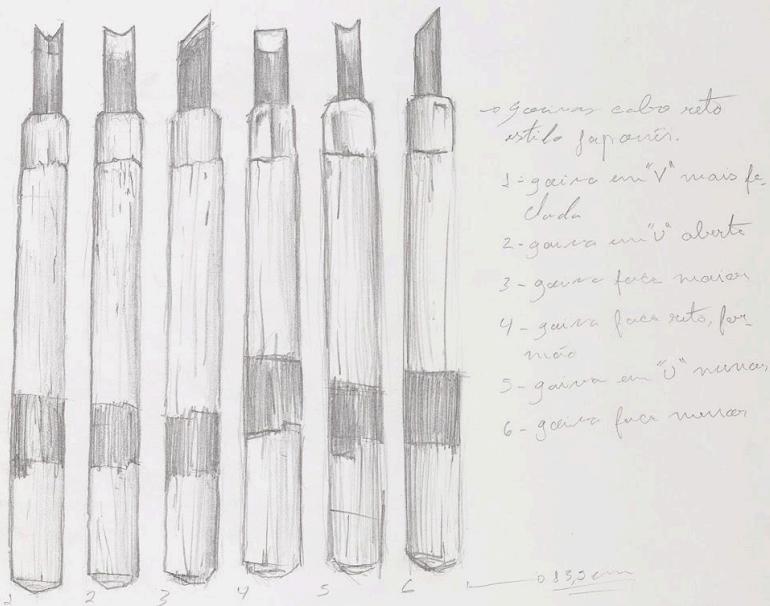
Na primeira vez, se não  
com um "I" maior  
no lugar do "L" o Wanda  
luz não a evita, se evita  
que não malta a sua  
pintura, essa campe-  
siga talvez em uma  
carreira que vira de la  
lá de volta de trás de trás.

**REVER**

"Lá de volta é um objeto de festão"  
Adriana Wanda go.

039

Referência para tipografia - Paula Heithinger  
autor e designer português / Tipografias.NET publicam  
livros sobre tipografia.



Uso com menor frequência para trabalho de fio. No inicio das minhas experiências com fio costumava usar mais o numero 2 e 2, porém percebi que cada uma delas tem sua utilidade e momento mais propício para ser usada na gravura.

040

Aqua Forte (Cigura) - óxido nitroso.  
matriz de corte 30 minutos de exposição ao mordente.

Verniz de Resinato - em uma pausa de brenzel, esquente a chapa e aplique sobre a matriz

Aqua Forte - nitroso.

- |                 |  |
|-----------------|--|
| 1º - 3 minutos  | 4º - 30 minutos em duas partes   |
| 2º - 2 minutos  | 5º - 30 minutos a pura para a parte em ares escurecidos, após trocas de banho. |
| 3º - 25 minutos |  |

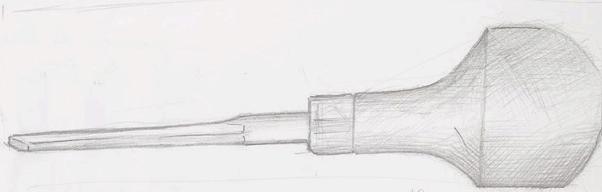
Verniz ou óleo - óxido nitroso

Aplique sobre verniz mal, tachore de uma grande de metal que adere na sua.

I hora de exposição ao mordente. A gravura para ter aconterido bem, ainda temos que tirar algumas provas para avaliar melhor o resultado.



041



gouva em "V" para rebolo e bimbo  
unha ativa fervimento, fio de  
toste afiado e cabo em lajeira  
perfeitamente na mão.

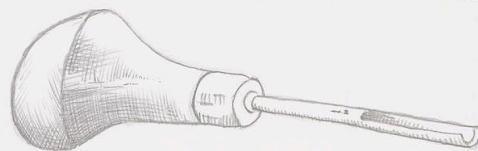
\* Velocidade constante (clipe de teste, igne forte e água tinta)

Teste o mordente para planejar novas guavas

Tempos:

AF - 20 minutos	AT - 3 minutos	8 minutos
40 minutos	2 minutos	16 minutos
60 minutos	9 minutos	32 minutos

Obs: Usar essa guava só com o diferencial para picar  
mos breu bimbo.



garra tipo valada  
lado guavadeira

042

$\frac{1}{8}$   $\frac{2}{8}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{7}{10}$   $\frac{7}{6}$

$\frac{U}{3/5}$   $\frac{U}{1/3}$   $\frac{U}{1/1}$   $\frac{V}{3/2}$   $\frac{V}{1/2}$



$\frac{15}{8}$

Guavadeira em metal ("Tortan")

mola de chapa de cromado (camada fina de cobre sobre plástico)

água forte - óleo de mordente

30 minutos/lentas frotas 30 mm/ 85 mm lentas, ou mais fracas  
Juntar de roteque 10 minutos mordente.

Mordente negro em parte de mordente, ponto superior

água tinta - óleo de ferro

bom grosso, essa só de bom gredos mais baixas para os  
grãos acumularem mais na mordente.

Tempos:

1 minuto

3 minutos

6 minutos

8 minutos

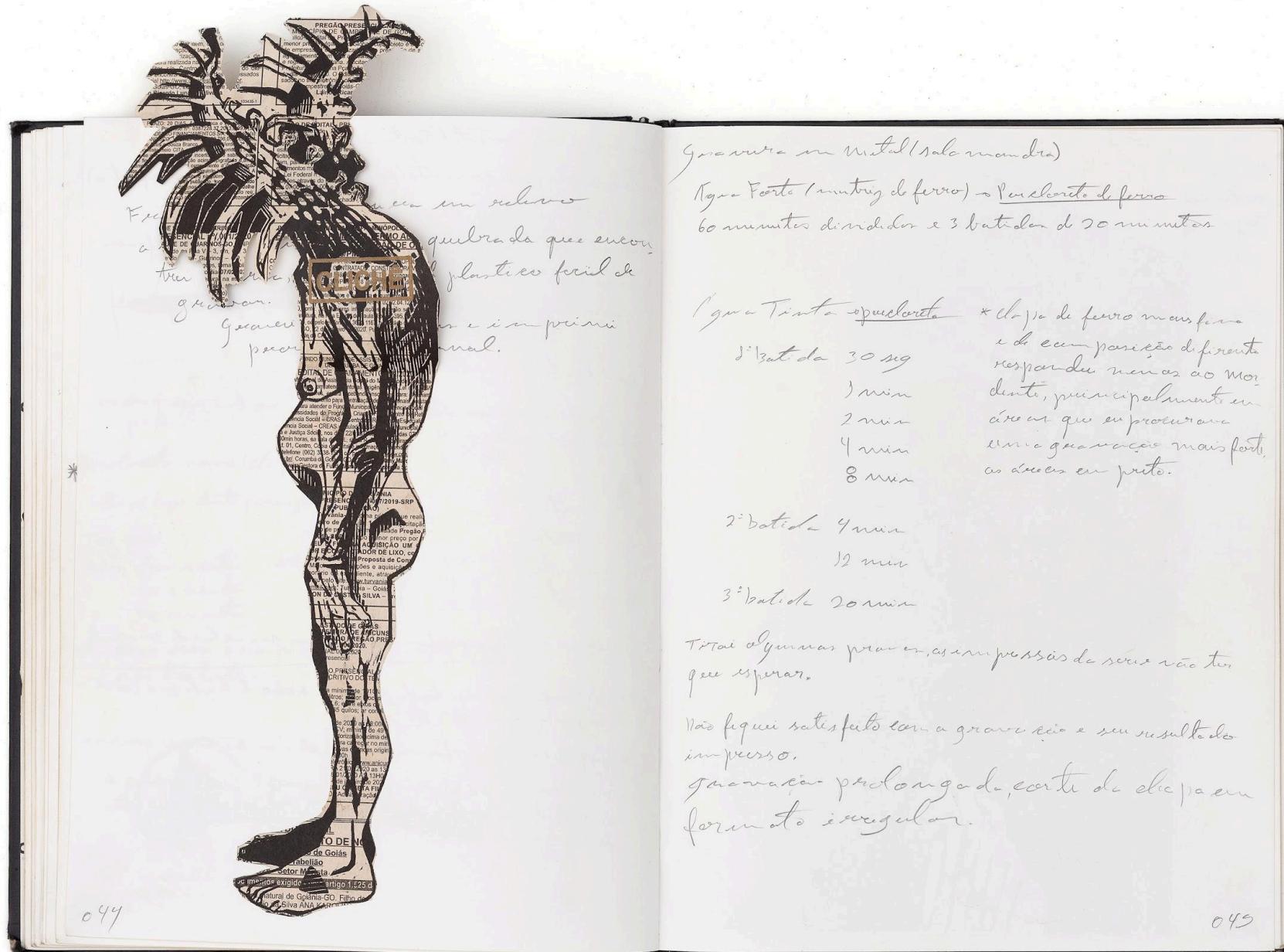
Tiragem: Gejssas faz a cópia em mancha de magento

\* Tinte - óleo mordente + óleo de linho e pó de  
magrinha

- Preparada de preferência um dia antes de imprimir,

- misturar o pó de magrinha em proporcão, cerca de  
metade da quantidade de tinte e de duas a três gotas  
de óleo de linho.

Tiragem: Gejssas  
3 P.A. em  
um folheado  
043



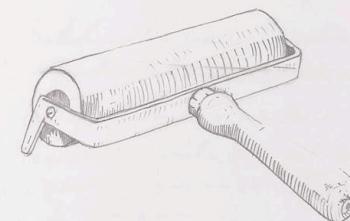


Xulgar o aviso de Topo. Buril e formão.

O processo ten aviso no preparação da madeira. Tásei a madeira com um bico de ferro contra a madeira para retira a maior parte do exagero e das bordas da madeira em seguida para ar liscar madeira para deixar a superfície o mais lisa e regular o possível. Pode com seguir fazer com que a madeira fique perfeitamente lisa, mas lisa e suficiente para gravar.

A impressão far feita a mão, com buril e cílio de pau, a tinto far preparado com um paço de magnesia.

O resultado final trabalhar com buril e nito de pau sobre brancos no desenho o fundo ou com formão e mantendo o orro de vazio.



Rolo de entintagem - lo boondo  
10cm

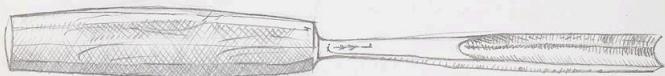
047

P.  
X.  
T.

- Ácido nítrico - obter contrair em lojas de químicos  
investigar se age no alumínio e limpeza

\* ob. Possivelmente o ácido nítrico limpa  
 recuperando (sedimentos restos da gravacão  
 no sal predominante de ferro) investigar a possi-  
 bilidade

- Rejeitado\*
- Recusado
- Negado



garra na vabote 754 swans made Pfeil

048

Gouache em metal (Santo Taito)  
 Matriz irregular latão-fino

Ágare Forte (Penelante de ferro)

1 hora dividida em 3 etapas bantos

1º 40 min 2º 15 min 3º 10 min

\* Norma de entregar 30 mm

Agua Tinto (Penelante e nitruido)

1º 5.30 min	5º 9 min
2º 3 min	6º 6 min
3º 9 min	<u>nitruido</u>
4º 16 min	

\* Tem que basear desenho na gravacão descrito na  
 pagina 22 (santo Taito)

bafida extra para manter a ponte superior  
 e ponta latimian de matraz

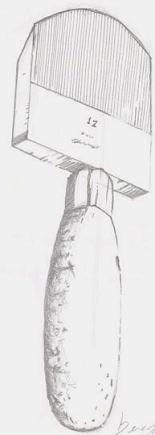
- 3 minutos no ácido nitruido.

\* A arca prata foi estabilizada. Fiz uma  
 prova, a gravacão este pronto para impressão  
 da Tipografia.

Tiragem: 3 cópias

049

P.  
X.  
T.



050

Doctor para mi amiga negra

Grau marron en metal "Oregón al Monte Gaviano"  
matalug de latón

Água fanta quando nutritivo 40 minutos de exposição a o  
monolito, impressão de tiragem 04 copias - interrup-  
ção com buril removendo e colagem de pó de latón

Água leanta - nutritivo

Tempo 30 segundos / bath. N.

2 minutos

6 minutos

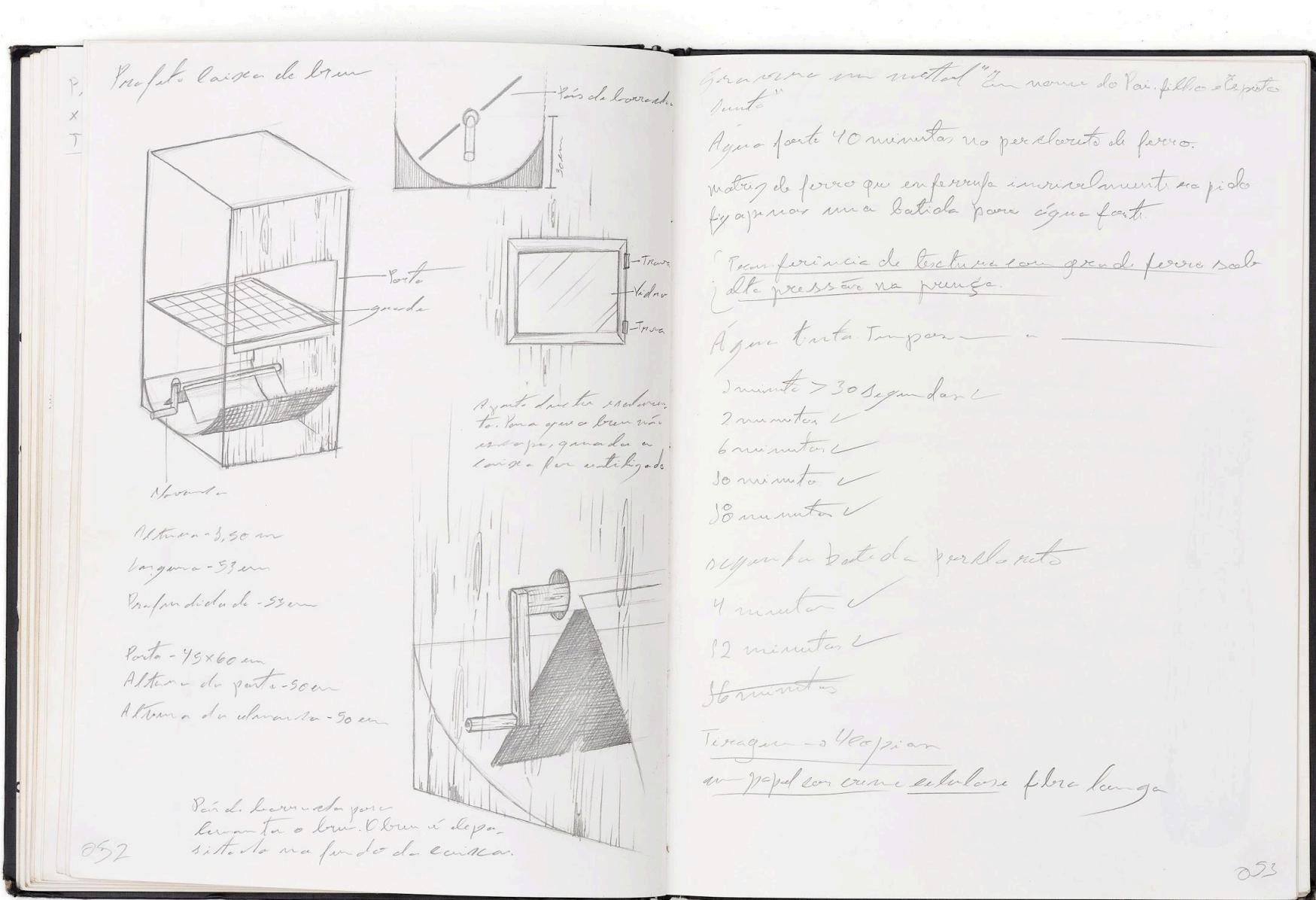
18 minutos // 10 + 08 minutos

Tempo 6 minutos ✓

18 minutos ✓

Tiragem - 4 copias depois de me desfazer

051



P  
X  
T

054

bolillo numero 3  
Reig para gamuza  
en metal.

Litografia <sup>1022</sup> continuación problema que inicia  
en 1020. Ilítralo e esquema

Esquema vai anotar os articulos los con nùmeros  
pendo. Tiram y copia e algumas provas de esto  
do.

~~Ilítralo tam bñ esquema pendio os anotaciones do  
articulo. Tiram y copia e algumas provas de esto  
do.~~

Vou imprimir una segund de cor usando a  
mesma pedra, una en mas mancha resendo  
Tinta litografico, von ver como vai ficar o resultado.  
Tudo final.

~~Dependo das~~

~~anotula en -o 3 contas 20 mil de gom a  
em Talc e bala 8 gotas de ferro sulfato  
3 fios ferreiros~~

055

Processo seg-nd-a com usando Tusche  
diluir com solvente (água raj)  
e conseguir meias tons -> Também bolas de pena  
branca e talco -> ou invés de goma pura  
já fazer uma acidulação, fazce duas gotas de nitroso.  
para 70 ml d goma.

e fazer reticula com terebentina ou água  
negra, recorrer tinta para o acidulador parte  
em partes mais forte para os ovos mais  
gordurosos e mais fracos para os ovos mais  
claros.

Régua aciduladora  
após as primeiras provas/acidulação em partes  
20 ml de goma + 3 gotas de nitroso  
30 ml de goma + 2 gotas de nitroso

Técnicas aciduladoras  
3 de as de paislaciduladoras unidas  
20 ml de goma + 2 gotas de nitroso + 3 ferrofeno.

Impressante => Verrão de gravura em metal, marca  
lo espartilho que a chapa deixa no papel

INFRONTAL

056

Grau aveca em metal (Pé de galinha)  
gravado em minúsculo.

Água Forte -> 3 hora e 25 minutos

20 min ✓  
35 min ✓  
35 min ✓  
05 min ✓

segunda bat de limpeza mal 40 minuto  
gravar transferencia de estope

Água Tinto -> continuar pulverizando o  
processo para  
revertor a gravura  
tudo, algo que vai  
ficar mais inten-  
samente para ser  
possível.

1:30 minutos ✓  
3:00 minuto ✓  
8:00 minutos  
16:00 minutos

-> Retirar com coda d sua de joalheiro.

057

Litografia sobre pedra (último trabalho)

Ácidul - gesso ríman

serigrafia

8 gotas de nitroco + 3 fosfórico

A gravura no espelho

A gravura é ambiente significa

Segunda acidulação

1º logo círcos e desenho 20 ml + 3 gotas de mi-

Tarico

2º após as primeiras pranchas 20 ml + 3 gotas

nitroco.

30 ml + 2 gotas

nitroco.

Abertura de luzes

com pedras para

Banco sujo - > acidulação 20 ml de goma

16 gotas de nitroco + 12 fosfórico.

impressão em papel de gravatina alto  
usei vinagre de álcool para estabilizar a gordura, após duas  
impressions de testes,

deixou o vinagre de álcool mais forte.

Tira goma: 3 cópias

B.P.E

J.P.A

058 Reimpresso para livro (30 livros) - Banco sujo - acidulação  
20 ml goma + 3 gotas nitroco + fosfórico

gravar em metal (Vulcan wano)

e mancha negra

sem corrigir

gravura de gravura perdida

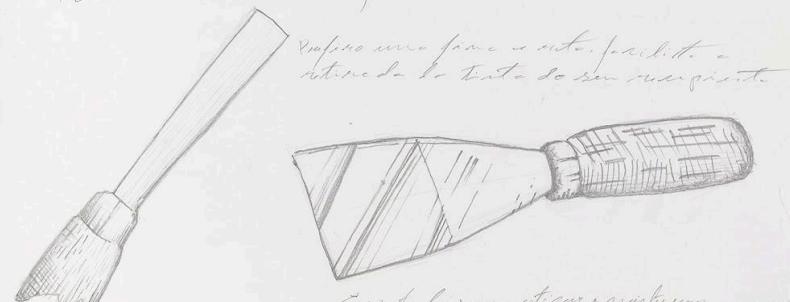
Ramo forte e água tinta, falsa mancha negra  
para a abertura de luzes.

Protegendo fazer intervenções | Tira goma: 3 cópias em  
com tipografia | Papel fabricado  
gravatina  
alto e P.A.

### ESSE VAZIO É SÓ POESIA

Para dois desenhos "intervenções" com tipografia  
façam:

Folha normalizada ponto 36



Capítulo para estear e regularizar  
Tinta

059

Teste de mordente (Percidente de ferro) - setembro  
 chapa de cobre pequena / Águas Fostos / 2022  
 1º - 60 minutos - muito longo, o mordente está forte.  
 2º - 30 minutos  
 3º - 15 minutos - 20 minutos para ressecada  
 4º - 3 minutos  
 / Águas tanto / bom regular  
 1º - 30 segundos OK  
 2º - 1 minuto 2º - 1 minuto OK  
 3º - 3 minutos 3º - 2 minutos  
 4º - 8 minutos 4º - 4 minutos  
 5º - 8 minutos

060

000

Tarzine - Boi Morto (manoel Benchura)

#### Fontes

- 1º estrofe - Mondial Prata 36
- 2º estrofe - Memphis magra 36  
Grotesca magia Prata Estrita 36
- 3º fla normal 36
- 4º Grotesca normal 24
- Broadway caixa alta 24
- Mondial magia Prata Griffo 24
- + Tetula (referências)  
Grotesca 36

SS Fangimex 10 serice  
5 serice  
4 serice

#### Medidas Tipográficas

Ponte - Manca umidade de medida usadas em  
0375mm tipografia.

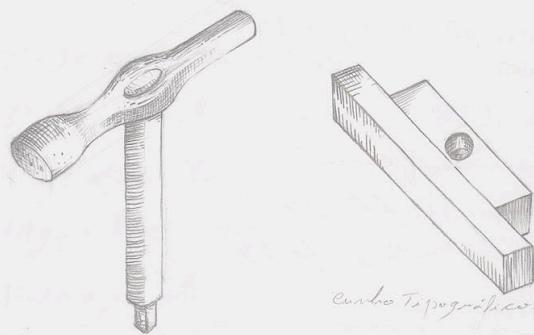
Vrada para medir o corpo do tipo e largura de guarnições.

Círculo - Empregada na medida do comprimento  
12pt = 4,512mm de linhas e guarnições.

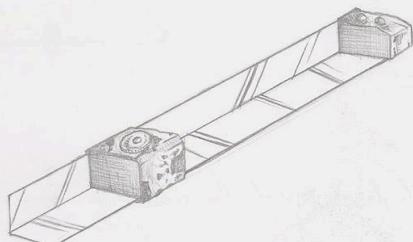
Medida para comprimento de linhas e guarnições

861

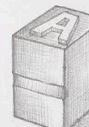
Furo - Corus para a 4 literas ou 48 peças.  
48 pt = 18,0132 Módulo para comprimento de linhas  
e guarnições.



Chamada para  
o morteiro.



## Campamento tipográfico.



tipical

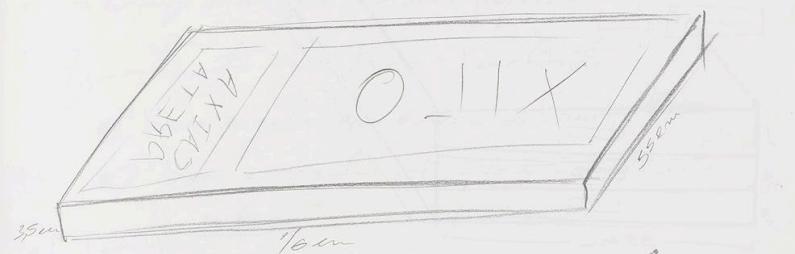
CLICHE

062

Laixa Preta

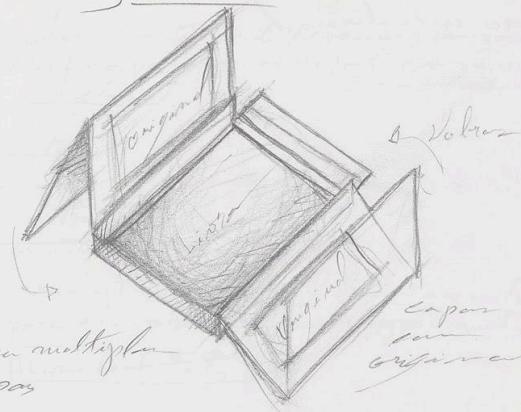
## Livro de xile

Profile d. laix - d. madame



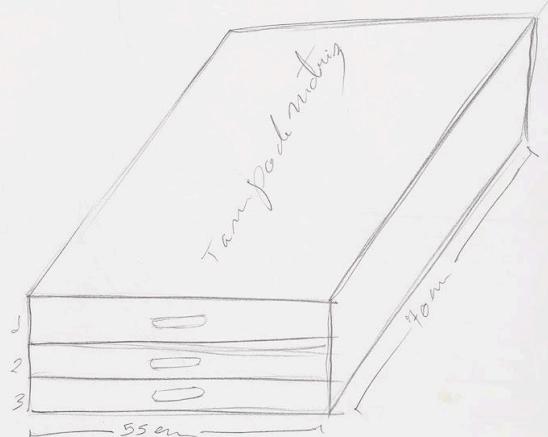
55x70x35 mm

madera en gavetas



*Laidlow multistriata*  
*Laysan*

Projeto para Lixa da Prata



1-Matriz

2-Copia

3-Lixo encadernado

064

Graueca em metal / Vombu em couro

Água forte ~~45~~ 45 minutos  $\begin{cases} 35, 35, 35 + 05 \\ 25, 15, 05 + 05 \end{cases}$  10 min  
10 min

Total 60 minutos

mordente ácido nítrico

Graueca com malida des na água forte

Vomiz de rotogue mordente perclorato de prata

$\begin{cases} 10 \\ 30 \text{ min} \end{cases}$

Água Tinta - nítrico + Perclorato

\* 1º brux regular na base de brux  $\begin{cases} \text{nítrico} \\ \text{perclorato} \end{cases}$

\* 2º brux irregular aplicado normalmente

\* 3º Têm por  $\begin{cases} \text{perclorato} \\ \text{perclorato} \end{cases}$

1º - 3 minutos ✓

2º - 3 minutos ✓

3º - 8 minutos ✓

4º - 14 minutos ✓ - tempo de expansão longo demais  
para brux fino, para um ácido forte como o nítrico.

\* 2º Têm por  $\begin{cases} \text{perclorato} \\ \text{perclorato} \end{cases}$

1º - 4 minutos ✓

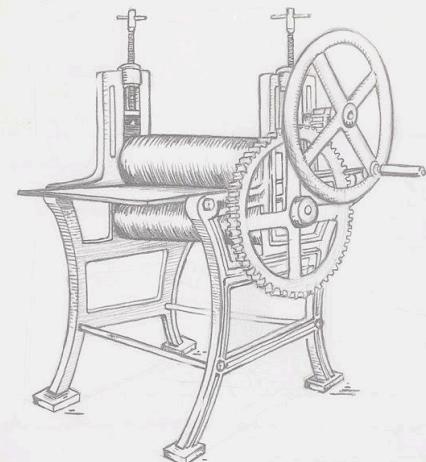
2º - 6 minutos ✓

3º - 10 minutos ✓

4º - 10 minutos ✓

brux irregular, sua aplicação manual dão um granulado  
muito bom para graueca, continuei experimentando  
tipografia Planaideal Prata 36

065



066

Lanza 0,70 x 1,10 TOPAL

Tipografía en palavras 17/08/2022

- PEJEITADO — 16 — Corpo 244
- PROFANO — 08 — Graciosa 96
- IS LA PESTE — 05 — Corpo 144; Graciosa 96
- COMOEMTURVAS — 11 — Mundial proto 36  
Águas

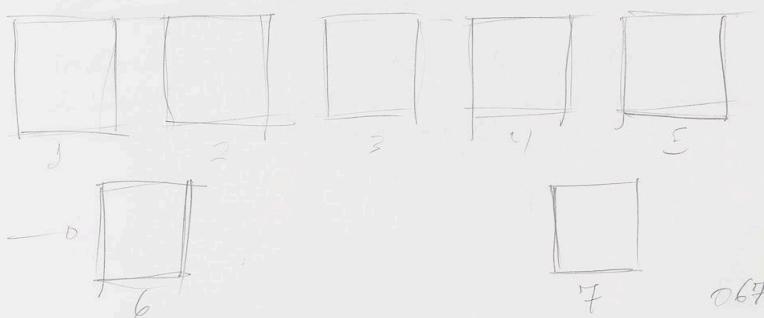
Exposiciones Vida Cultural con la obra Periodística

→ Procesos y desarrollo de la obra  
→ montaje de 10 a 14 de octubre de 2022  
Feria Terceriza

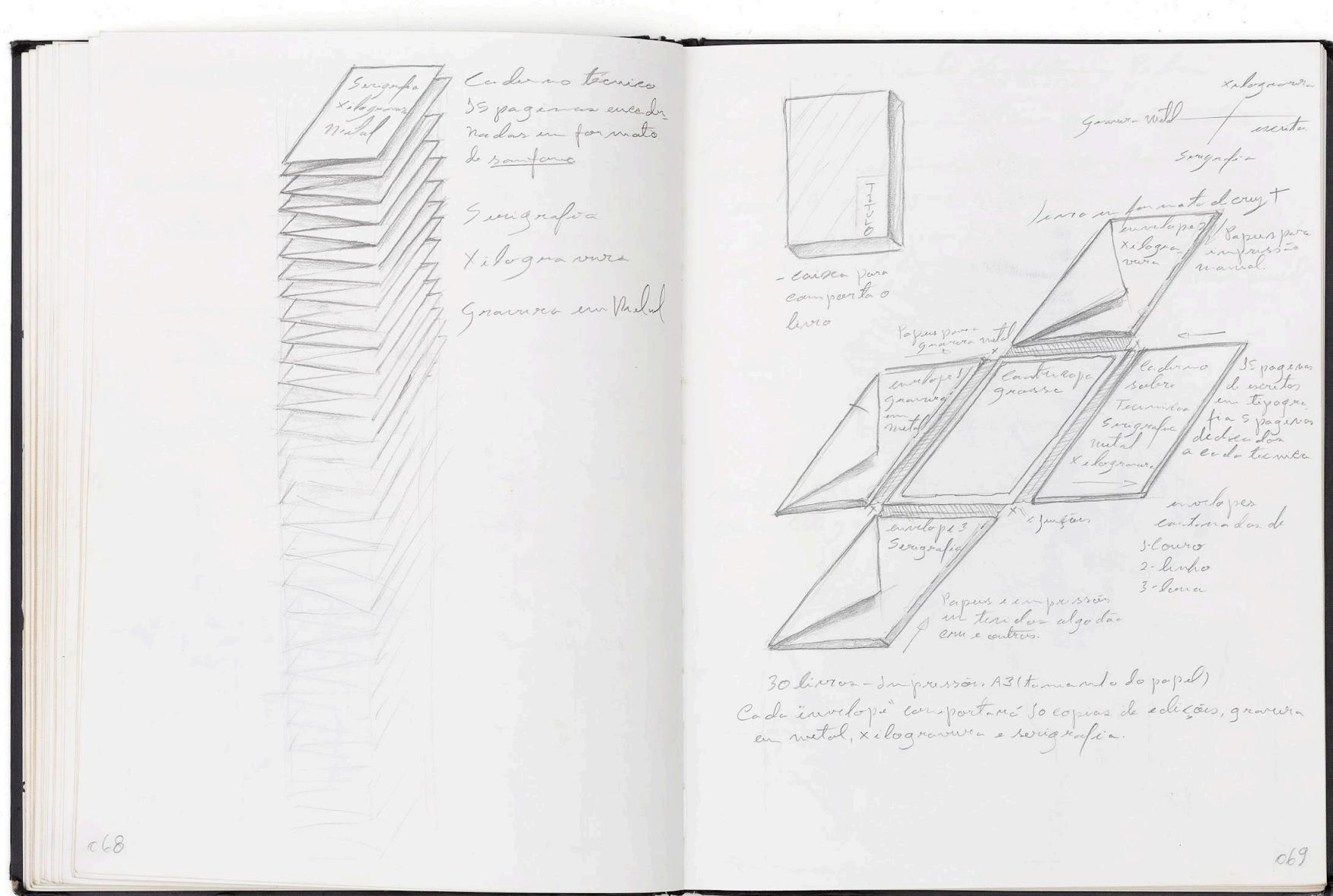
1-5 - 25 x 50 cm

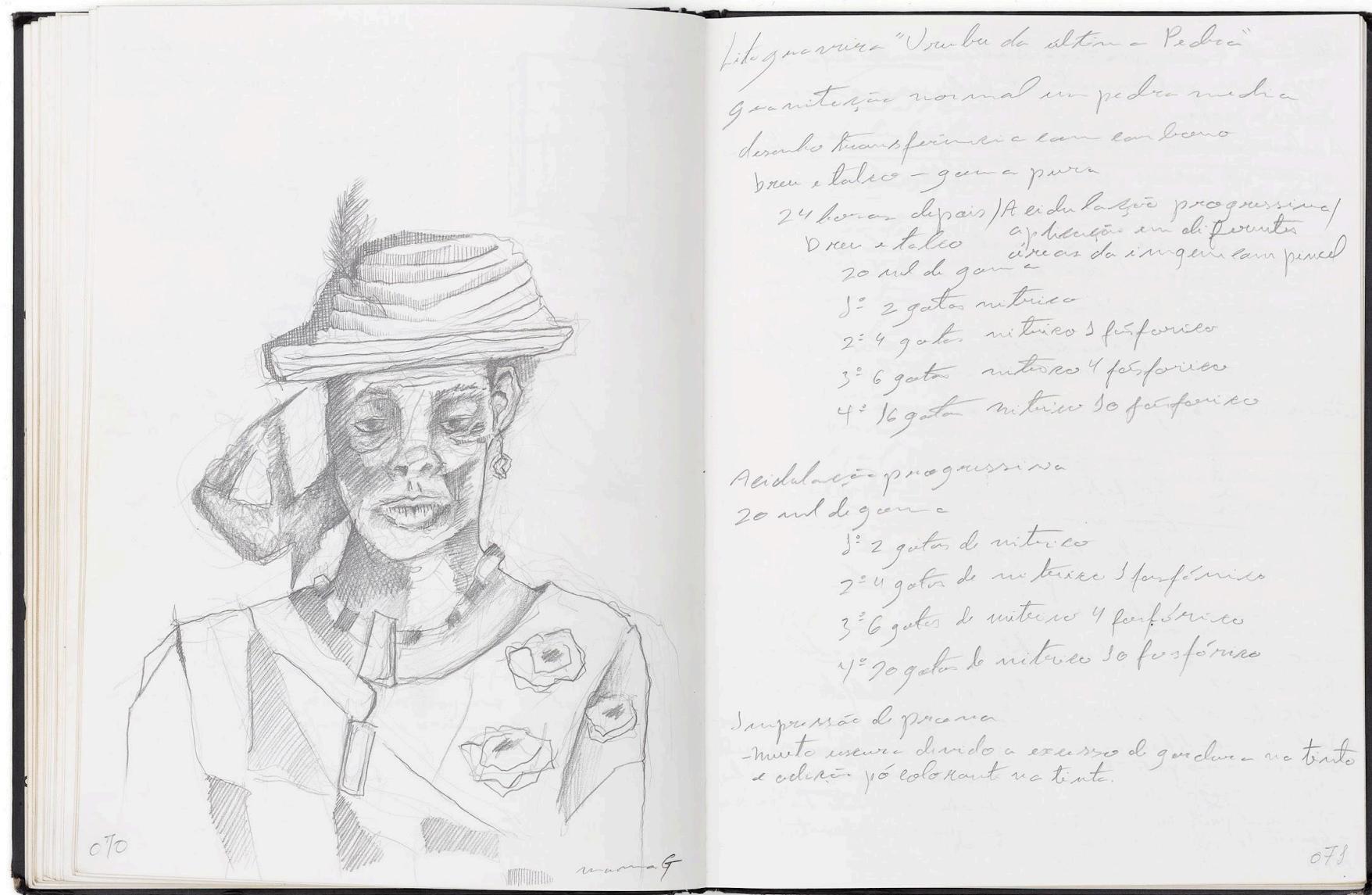
6-33,5 x 50 cm

7-matriz 25,5 x 31 cm



067





I busquei a impressão realizada sobre duas  
peças para poder nortear o trabalho a enxugar  
sobre a pedra.

Alcançei claramente e consegui copiar satisfatoriamente  
o pescado de escrava, pendente de detalhes da enxaguagem.

Para essa série queria misturar xilogravura  
ao da enxaguagem com xilogravura e interferir com  
tipografia. XXX

Rebusquei por misturas de xilogravura, tendo optado  
com variações acústicas, cotação de papel para não  
poluir a tipografia em verso de poema

Canniga resplandecente  
Sem fedor, esplende da enxaguagem  
Em arcozais de ladrilhos  
Vembri das várzeas com anto  
Gusto em pregar, capô decada  
Levanta a aguarela.

- Gravado 60

- Romanaria 48

- Chiltempan Condensed 48

- Fonte serif identificável 72

- Eldorado meio prata 48

- Mangáis magana 36

- Mundial prata 36

- Gavotte 16

072

Ramundo Felipe Moura e Silva

livro de artes/objeto

- 04 impressões, copias univas.

3 copias com pescado completo  
em tipografia, seguindo  
os movimentos da pescada  
em pescados diferentes.

### Materiais Gravura (Sexta Negra)

Pasta metal / xilogravura

area de madeira  
Área de traçado / Tamanho do rolo de enx

mura 90 cm X 140 cm (mesmo tamanho do flutuador)

Tinta Grafitec. Altura - 350 metros

Ponte envelope metal coated

Branco transparente (monica)

Azul medio

Amarelo medio

S. Kure

25mmelho

1-Azul 8unaria

1-Ponto

Tinta metal Chromicored

Bone Black

Forma de gravura  
cerâmica  
1,30 x 195mtr

Planta  
340 x 150mtr

- Ananomaria. Pacheco Gravura  
e Escultura  
• Turbante era 2012

- Agravares brasileira no  
Edição móveis e George  
Kornis

- Edmira Pareiba dentro dos  
materiais 12016 editora UFG

Roloz

1-5cm

1-6cm

1-10cm

1-15cm

1-20cm

1-linha

2 Jogo de gavetas formadas 10 peças

2 Jogo de gavetas formadas 6 peças

- Aguarela de Arthur Luy Piza Pinacoteca 19015  
- Edith Lordyck 1997 a 2014-2018

- Iberê Camargo/Gavete dos Guardadores - 2019

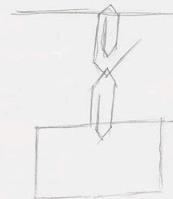
- Valéria e Xilogravura de Francisco Lopes

- Papéis, Obra gráfica 1987-1994/2009

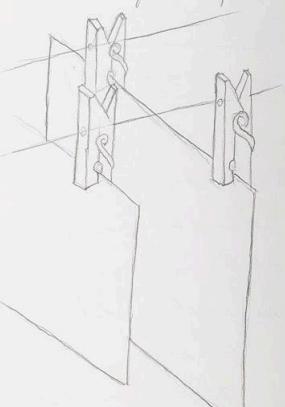
073

Balões para papeis

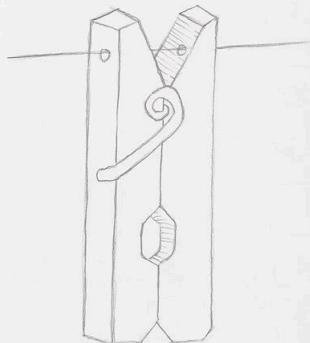
Varal impulsionado



Varal com peças pendentes



Sacador com combinação de madeira e ferro



Gravura. Modernidade  
Carlos Martins, Renascença, 58.

-Antônio Henrique Amorim  
Vde gravura 8954/2003

074 - Sannico/2020/RJ/Bento-Vi

-Emmanuel Araújo 2019  
Ouvir coros & Manuel d'Araújo.

-Palácio Nacional Zona  
Administrativa Venda das

-Lygia Pape/2018/Habitus & Ruth  
Pelláker.

Gravura em metal "Santo Cristo" matriz de latão

Igreja Forte (Pouso Alegre d'Feijo)

-60 minutos gravura progressiva  
20 - 0:20 - 0:10 - 0:10 minutos  
OK OK OK OK

Igreja-tinta (Foto de papel 27/12/2022)

1º batida

1º - 45 segundos OK

2º - 5:20 minutos OK

3º - 3:30 minutos OK

4º - 4:00 minutos OK

Igreja-tinta (Foto de batida 03/07/2024) brisa soturna

1º - 9:00 minutos ✓

2º - 8:00 minutos ✓

3º - 9:00 minutos ✓

Venuej made, transparência de destuma d'onda  
gordas com poucos portos de forma

Tocada lenta. Se bem regulam open form o dia  
todo segundo batida Venuej made + 3 horas  
de gravura ago.

-tudo. Inglês muito pigmento, usar cubeta, tam  
de pote branco mare F66

-Aveleia por optar pela obstrução pode marcar  
para comprimir a prona registrante, obtur  
deve ser alta da.

075

1º Agua tanto tempo que lateira

- 1º - 30 segundos ✓
- 2º - 2:30 minutos ✓
- 3º - 4:00 minutos ✓
- 4º - 8:00 minutos ✓



01 016

Palo pequeno de bocadela moço

### Racionamento (LIVRO/OBJETO)

- Profeta livros de artista/objeto

- Gramma em metal em forma de espiral

Racionamento não de produzido conforme  
tão da carne bovina exportado para U.E.Unece  
(Euro para). Resultado dos processos de qualidade  
e industrialização praticados nos matadouros  
fugorificam habilidades para exportar carne  
em natureza e confiada para a união econômi-  
ca e monetária europeia.

O racionamento não nome a concentração do produ-  
to, seu peso e conformação de corte de gordura  
quase zero, também de idade dos animais, entre  
12 e 24 meses, habilidades para abate.

Novo clima criado a noite de livros com pesos dentro  
d'água.

- Fileiro aguado
- Costela aguado
- Lombo fileiro

Peras malhas de alto valor de mercado.

Trabalhei durante 4 horas na cadeia da carne em  
um frigorífico de grande porte, combinando a  
área quente - Recuperação de animais, Abate, operação,  
Bacalhau e triparia - à Fria - Cozinha dos quartos, Des-  
sobras e Expedição. SIF 2035.

077

Impressão dos livros procede por la de sua  
dar gravura e uma edição de livros das suas  
informações não envia livrarias, mas sim em  
toldos em caixas de papelão em formato de caixa  
de carne para expedição.



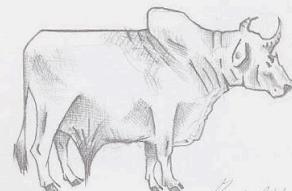
Fogata de natalidade



Etiquetas laca

Lixo caixa  
- Talvez  
- Lata  
- Plástico  
- Papel

"Vai me queiro de  
me transportar 600  
hoi lata lata."



078

- Uso gato e Pote
- No lixo morto, barro morto,  
barro morto
- M.I - Mercado interno
- L.C - Lata geral
- J.E - União Europeia



Boi Want

Gravura em metal "Pombo Domado" matriz de latão

#### Aquele Forno

- 1º batida → 90 minutos exposição no mordente
- 1-20 minutos OK
- 2-10 minutos OK
- 3-5 minutos OK
- 4-5 minutos OT

Segunda chapa para impressão de con-  
teúdo e também interações na imagem  
já gravada da tigela ou sal ainda com  
mel.

- batida adicional na primeira chapa para  
Mole 20 minutos de aguado mordente até de volta

- Virei mole 1ª chapa, com made fome para retira-  
da do vorme com lapis mafio, gravou-se  
vicio mordente. 90 minutos de exposição ao mor-  
dente.

- Mistura do cimento, gravuras perdendo o fogo  
40 minutos de exposição no mordente.  
apagar e qualche esperar seco, aplicar neutral dele-  
do com solvente (água Raz). Retira o excesso com  
água normal, seca com neutral, seca bran-  
co e exposição ao mordente.

Sua aguado fazia falta aquela.

079

Água tinta / chapa 1/ Pecharts - broa irregular  
aplicação manual

1º - 3 minutos OK  
 2º - 3 minutos OK  
 3º - 3 minutos OK  
 4º - 30 minutos OK  
 \*5º - 6 minutos 12 minutos OK / Total - 34 minutos

Água tinta / chapa 2/ nítrico - broa regular causa  
de broa.

1º - 5:30 minutos OK  
 2º - 4 minutos OK  
 3º - 6 minutos OK  
 4º - 8 minutos OK  
 \*5º - 40 minutos 12 minutos (pincelado) OK

Água tinta / chapa 3, segunda lateral / Nitrato de broa regular  
caixa de broa

1º - 4 minutos OK  
 2º - 10 minutos OK  
 3º - 12 minutos OK

Água tinta / chapa 2, segundo lado / pincelado broa irregular  
aplicação manual

1º 6 minutos OK  
 2º 8 minutos OK  
 3º 10 minutos OK

-9

-1

0 80

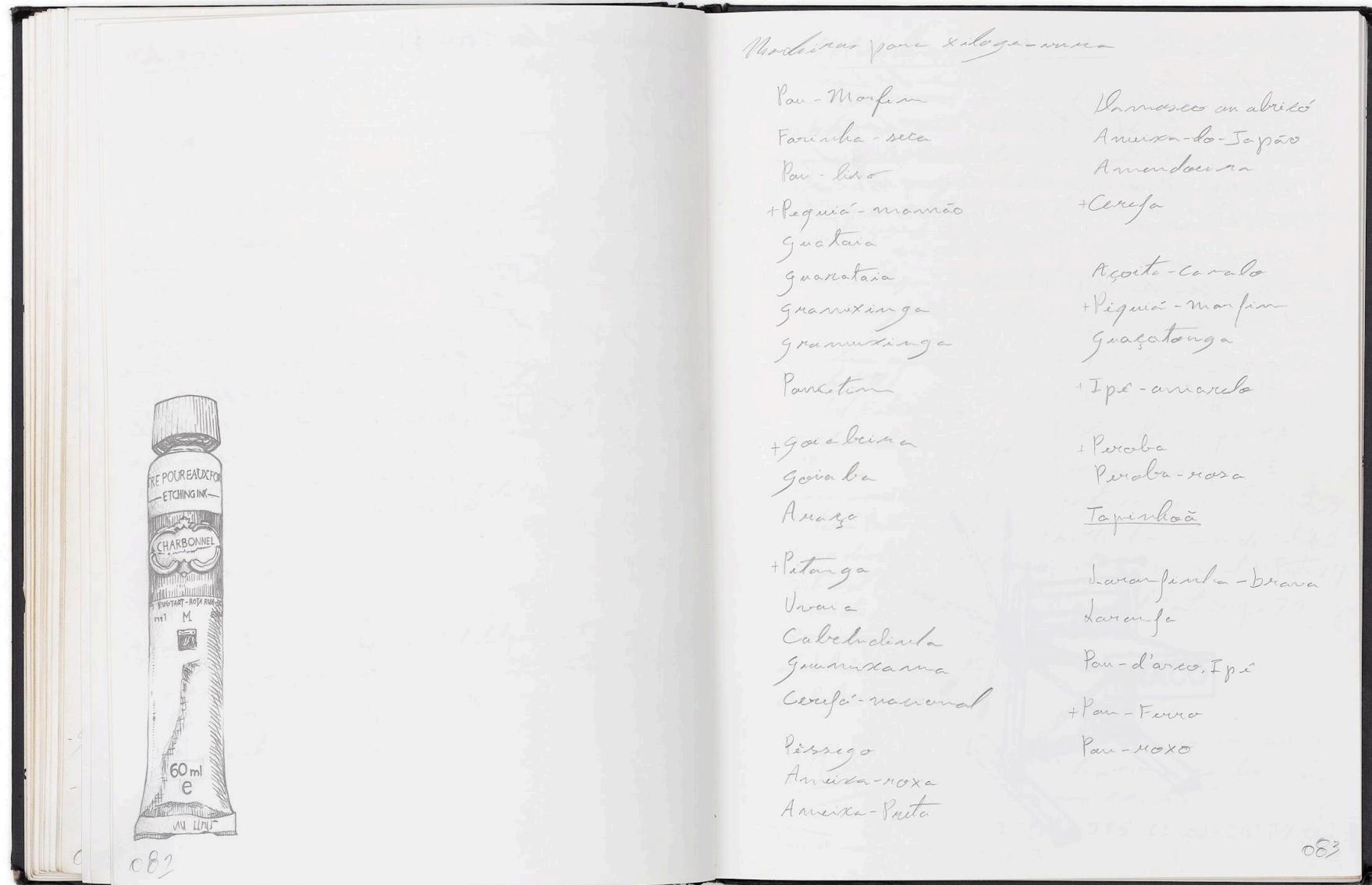
Lixo Objeto artista / Ponto linha e plano.

- Ponto
- Linha
- Plano
- Gravar em metal (matriz perdida)
- 5 copiar + 2 provas de artista

07  
 matriz perdida - processo de preparação para  
 - imprimir sem  
 Tinta a óleo pa  
 ser gravada

imprimir - gravar em um bloco  
 parte no centro da chapa, in  
 primar as linhas, gravar a li  
 nha em construção progressiva  
 a cada gravação é imprimir  
 copiar

08

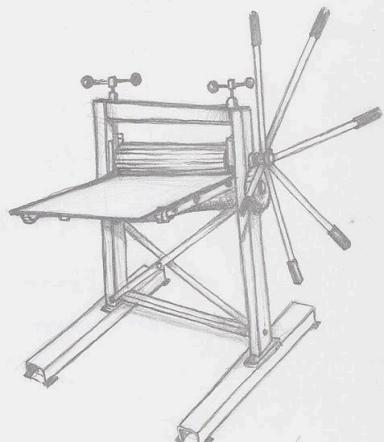


19.01.2023

Uf Reproduções  
 3-300,00 / matriç perdida  
 2-300,00 / metal  
 3-200,00 / metal  
 4-200,00 / metal  
 5-200,00 / metal  
 6-300,00 / metal  
 7-1,500,00 / verso de dobrador

3900 - 20%

3.100,,



84

Torneio Giovane em metal

Sumário do Livro  
 1- 250,00 / migrafia  
 2- 200,00 / cianotipia  
 3- 200,00 / cianotipia  
 4- 300,00 / metal processo  
 750,00,,

### Livro Solda de titos (Marcha Soldado)

Impressões series, serigrafias de uma parada militares em um país desconhecido, negativos essa reunião dos tratadores para polígrafia a qual se imprime para um livro, os outros que fizeram só apena a tela grande com os retângulos para o preto (45° de inclinação)

Usei a cantiga infantil "Marcha Soldado" com as seguintes fontes

- |  |   |
|--|---|
| 1º. Fonte reformada<br>Pato 48<br>Kabel Extinto 48<br>Eldorado Corpo 48<br>Eldorado Corpo 48<br>Romano Corpo 48<br>Romano Corpo 48<br>Futura Pato Extinto 48<br>Mundial Pato Corpo 72<br>Festival Corpo 72<br>Mundial Pato 36<br>Zer ideia folha 72<br>*Kabel novo Pato 48<br>*Kabel migração 48 | 2º. Festival Corpo 72<br>Kabel Corpo 48<br>Eldorado Corpo 48<br>Romano Corpo 48<br>Gráfica normal M. Pato 24<br>Cheltenham Condensed 72<br>Gráfica normal M. Pato 24<br>Mundial Pato Corpo 72 |
|--|---|

**FRACO**Marcha

- Resultou em uma suite de 4 livros incluindo um dos um capitulo

ISBN - 978-65-03-28574-0  
085

Paser de impressão / Banco + encadernação dos  
primeiros 5 editais

3º Impressões metálicas, Sartas de metal, curva e fita  
grafia pedra, tinta Savia das e imitação relaves  
da serigrafia Tornade. - metal, selva.

Impressão "Impresso no ateliê Tapoguá"  
fica

- Para a edição fiquei com do local da impressão  
das horas

+ Gostaria esteito ponto 36

+ Gostaria ponto longar 12

Para impressão uso um pulo adaptado de prova  
offset, por ser adaptado a regulagem da mesa  
e do rolo também é, isso que persistem problemas  
que eram na última unidade, quando pen-  
sava em recuperar grande da qualidade da uni-  
versidade.

Anexo tem um recorte de regulagem  
que deu pra o rolo é regulado em altura com  
maior facilidade.

A mesa só precisou ser regulada para en-  
contrar a impressão.

29.01.2024

Ficadigaço - dos editais em maio de 2024, metade  
e finalização das informações em junho  
de 2024.

088

CSC-38-SPL

Projeto é de Pau

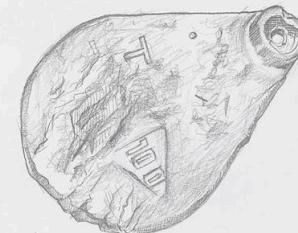
Ou Santa, sô de metal

Ou Mancha Baldo, so  
ladeira de Papel

As lembranças de Tornade  
Vai o sangue Preto

Ou bon Morto, bon Morto,  
bon Morto.

Raimundo Filho Moreno, filha.



um biscoito personalizado  
é de ferro de ferro  
que é de ferro.

Euro de ouro contra de ouro  
no ouro pagando.

089

Santa de metal

A capela é de pau  
As santas de metal  
Fevereira rege do sal  
Ritual immoral.

Um brinco de Trindade  
Um brinco de Trindade  
Fotografia amarela da  
Relicaria confisca da  
Na feiraquinadele.

Sangue Preto

No cavelo de sangria  
Vai o sangue preto  
Escuro, sanguino.  
Sangue puro, sangue preto, sangue preto.

Carrinha

Carrinho, sapagato  
Em pedra. Feijoada com magar  
Em aço ou de ferro  
Vinho do Vinho em aço  
Fazia um prazer apodrecida  
Levante magar.

Raimundo Teles Moreira Góes

Livros de arte trato edição 30 livros parceria Editora  
Marcelo Salles 2023 / Grafisch

Papéis conqueiro Bamboo 250G - 70x100  
11,00 a folha - 2.142,00

30 livros - 20 páginas

2/3/2 inicio das impressões e maior  
planejamento da narrativa

Capela de pau  
Sant. de metal

Carrinha

Um brinco de  
Trindade

Bac moch.



Trindade

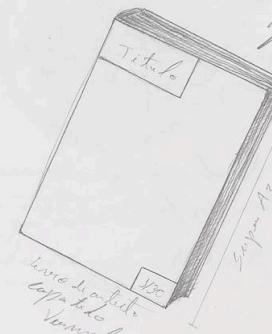
2/3/2

INK10

Tambor final  
2024 ja to



Sup: A3+



livro de capa  
litho  
vermelha

lancado

Car-penteiro no ateliê Tipográfico.

CGC-78-59L - Mundial Ponto 72

- Gravatá reformado ponto 48

- Mundial ponto 36

- Flanel ponto 36

- Memphis 36

- Faixa ponto 48

- Roma nova 48

- Festival 36

- Gravatá reformado 48

- Chatacan London red 48

- Branca da Way C. Alto 24

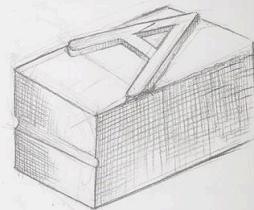
- Roma nova 20

- Gravatá Ponto Longo 32

- Meltanum London red corpo 72

- Mundial Grife ponto 36

- Mundial Ponto Grife 16



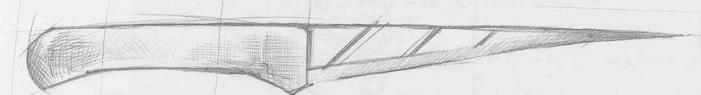
090

Novo calabu de corte linea "Refil"

Agora com as do frigorífico só and trabalho  
Por 05 reais

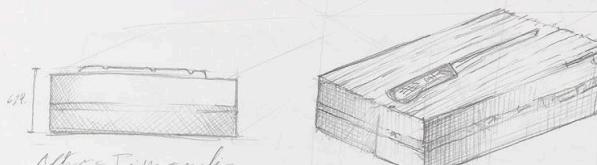
"Refili" - cariços na gaveta da gravata  
a de qualidade, com formar o produto,  
com o que pode ser exportação e mercados  
internacionais.

As formas foram a seguir, para todos os calabos  
de produtos que virem se inserir



para broch e distante de gravata

- Material em plástico tipográfico, em pressão  
no ateliê tipográfico.



Altura Tipográfica  
62 portas  
32 altura  
23,2,7 cm

calabu base de NDF

1 de abr. de fevereiro a  
abril em madeira

091

Quando o processo de impressão para CEC-38-5PL usou impressão em uma adesiva especial da sartex mudi de papel (CEZANE) houve uma espécie de falha na impressão devido ao uso da possibilidade do papel estar interfirindo com seu uso.

Pensando no o papel eu dei de desanopar pelas 24 horas imerso em água.

No dia seguinte voltei a imprimir e o problema persistiu.

Resolvi imprimir passando uma unica vez na prensa e sem volta e que era bom dar de volta e fez uma descolada também.

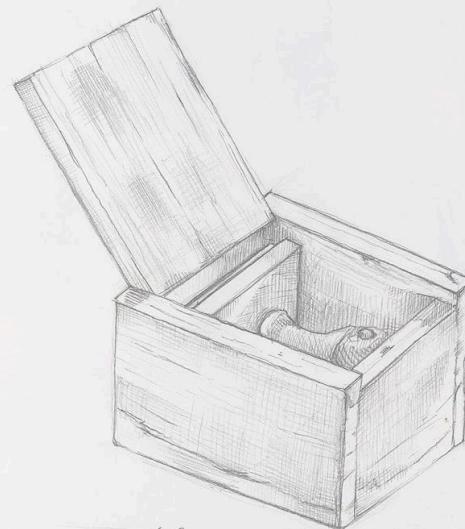
O problema permanecendo era a placa de vidro que só havia usado muito após mal de aquecer mais de 100°C para.

Tive que a deplacar de plástico e usar tinta mas permanecemos impressões de metal para o bkt.

(Tudo de papel) — posterior impressão de negrifica para a in.

092

Curimba de Osso / bloco de pequena caixa  
- Sopente / caixinha de madeira



ninho caixa de curimba de madeira

caixa para curimbas e dentes Vde obato  
caixa de 30 caixas pequenas de madeira.  
Os dentes tem tamancos faculdade de duas  
vacas pequenas Talvez bezerros que morre  
sem ferura.

093

A gente

Tem agosto, bem Morte  
No olho do bicho não tem humor  
No olho do homem não tem humor

Tem agosto, pôr  
Quando bicho olho logo se pôr  
Se corpo bicho, de gado bem,  
e logo.

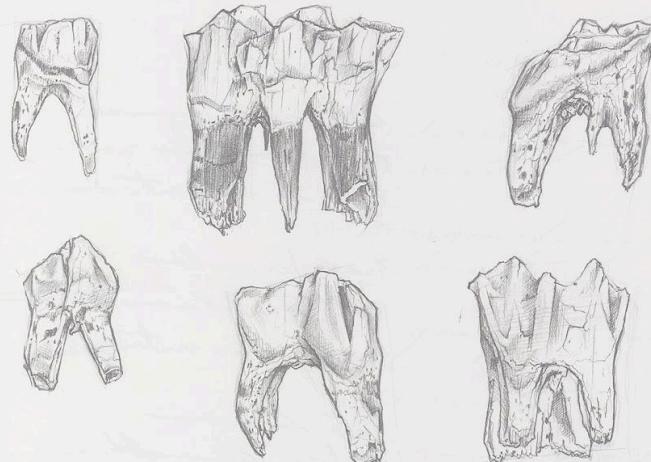
Tem agosto, carriça  
Carro, e que bicho pôr  
Carro o mês de setembro  
que tem escuro.

Tem carriça, tem pôr, bem bix  
Morte.

Fazendo filha morire e delas



094



P dentes - é um dia mês de setembro  
não o ideal do animal, mal deixa a  
pouco malhum arreio com insetos  
var.

O bix morre Tare, para V.E o bix morre  
entre 12 e 24 meses.

Tare bix muda em mudanças de vez  
Tarefa de que abato.

Vambu com seda deve longe  
Na levada Vambu melhar da sangu Preta

095

## Vermelha

Falso na trama  
corco em coro valde  
Fazendo acentos

## Pra Vermelha

Rato da calçada —  
Para nova metade

Rato da coroa  
Falso Vermelha  
De barro, De barro  
De barro.  
Desenhado por Felipe Mariano Alves.

095

## Mão morta

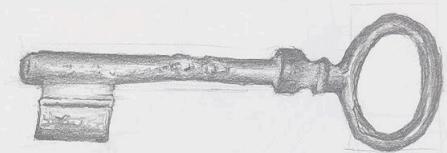
Mão direita segura  
mão morta.

Não erguendo segura  
mão morta.

Não quer querer o  
mão morta.

mão morta, mão morta  
mão morta.

Desenhado por Felipe Mariano Alves.



chave engrenada

096

- Placa de prata Catu de prata offert  
ado proteta para impressao fotográfica

Pode le pronta fotográfico  
é malo usar o metal  
mais precioso.  
Usar madeira moderna  
porque é malo fizerem

Projeto todo se fotografou no mundo renegócio  
Parte do processo de fotografar consiste em  
gravar com acido em um bloco de gesso  
em um metal.

Um processo de transformar a fotografia para uma  
chapa de metal.

A transformar é de uma impressão em forma  
de metal em alumínio, a mão ou usando a prensa  
para transformar.

União entre o renegócio para essa impressão na  
chapa feita da / preparação

- Imagem satélite de um auto com fundo
- Imprensa usando gesso acetabila em gesso  
laca.
- gesso acetabila, unir a base de gesso, na  
verdade é só a laca é acetabila em águas para bico  
que serve. Pode ser aquela a processo  
de gesso que é só a laca.
- gesso laca, unir a laca e base de salgueiro.  
A laca pode ser perdida já que pode  
desvanecer a laca e não se passará tempo  
Mais provável que a laca agente o processo  
de gesso que é acetabila em gesso  
na sua total.

097

098

garrafa com metal brilhante em prato  
mátrix de cobre / processo iniciado em 5/7/2024

#### Agora forte

versão múltipla

- 1 - 40 minutos -> amarelo
- 2 - 20 minutos -> cinzido
- 3 - 20 minutos -> brilhante

versão  $\frac{2}{3}$

- 1 - 30 min ✓
- 2 - 30 min ✓

versão  $\frac{3}{4}$

- 1 - 3 min ✓
- 2 - 3 min ✓
- 3 - 3 min ✓
- 4 - 3 min ✓

#### Agora Tinta

- 1 - 30 segundos ✓
- 2 - 3 minutos ✓

Foto garrafa por baixo forte ria de pigmento  
/mátrix latão -> 22x35cm / Garrafa maciça pronta

- para parar os da baixa / liso em murem 400,  
600, 1200, 2000 -> ponto do espelho.

- de segundas duram a de segundas com parar o praticar  
a superfície para transferir ria.

- transferir ria feito com tira murem 400 (ponto)

para a chapéu na punha (parar 5 vezes na punha)  
- levar a caneca de baixo e macieza 5 vezes an-  
tes de colocar a mátrix sobre a grada e fechar  
por 5 minutos.

- queimara a baixa e isolou as áreas não seca-  
garadas com neutral.

- círculos de mordente por 5 minutos.

A foto garrafa sobre alumínio não é recomendada, embora seja possível. A ação do prateleiro  
é mais violenta sobre o alumínio e sendo  
um metal macio os tempos de queimada não  
serão os mesmo descritos a seguir.

- Teste alumínio fotogarrafa

1 - capela - 3 minutos (garrafa branca)

2 - cerca de 10mm - 3:30 min / não parece quei-  
mada, processo fa-  
lhado!

3 - 3 ou 3:30 minutos (garrafa branca)

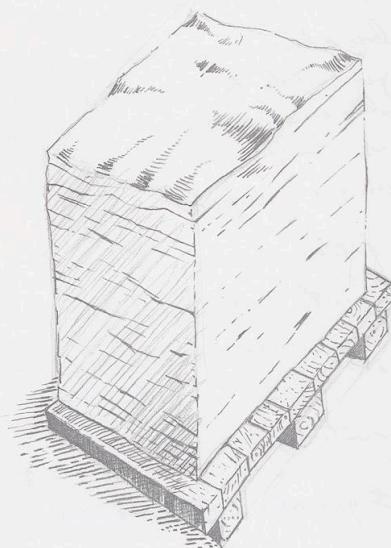
Para a força de mordente que uso o tempo de 3 minutos  
parece ideal.

Parei e interrei, na gravura, os optei por Vermelho, para bairar faria e gravar testes de Tendões.

Perdeu-se o fecho por 3 horas.

Ajouremos ter alguma ou falhas de gravura da p. legna verda, alguns pontos que não gravaram bem, provavelmente por gravar de cabeça para baixo nos penachos.

Farei mais testes de foto gravadas para averiguar se essa é praticável.



101

Saudade para

Saudade para

Saudade coroaça balsa lata.

Saudade para

Saudade para

No eluto mais lata

Saudade para

Saudade para

A morte passo chata lata.

Raimundo Felipe Moreno a silva.

Rios Rios atilco

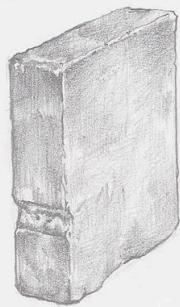
Das fontes cheio da água

Cuidado com fonte de lata

Nor nis lendo em mago a

Raimundo Felipe Moreno a Silveira.

102



Nun ten mata nem  
mundo, que temba Jay,  
que consiga gritar  
mais que o silêncio.

Ess é un fragante  
de silêncio.  
O fragante entre o raro de  
polarizar, que fa possivel  
a poesia.

103

### Só Poesia

Se eu nascor, nô cheo nô sô poesia  
E se morro, nô cheo nô sô poesia  
Quando eu morro, nô cheo nô, continua  
Só poesia.

Ramundo Felipe Marques e Salles.

### Fome

Fome que canta,  
que tem fome.

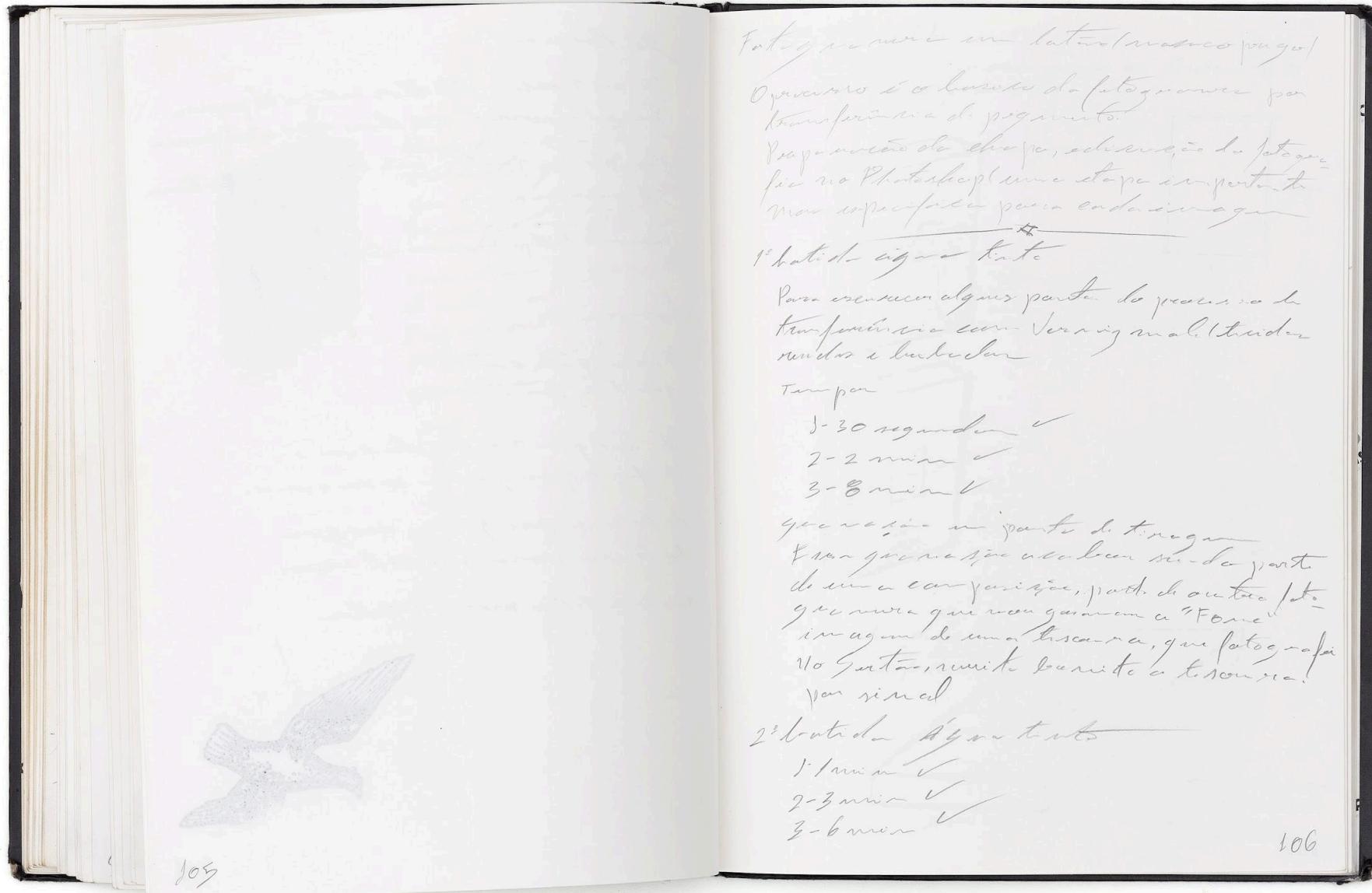
Na sal que no capela tem  
Na fome que gosta a censura.

Na fome para quem magoa  
Na fome para a qual estoca.

Ramundo Felipe Marques e Salles.



104

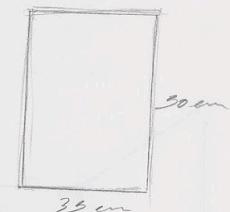


CGC-38-SPL

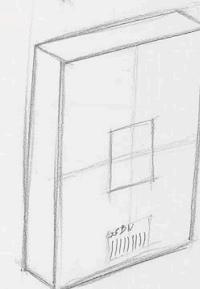
moldes em caixas para os livros P. A  
(livro expedição)



livro em fundo



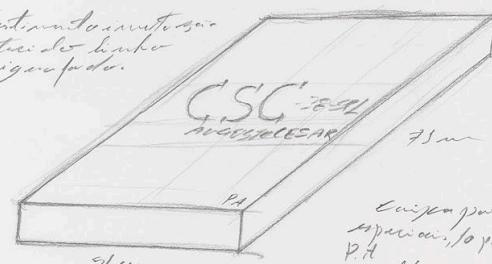
30 cm



title, nome  
da autora  
anverso da capa  
e reverso da capa

ISBN-978-65-996955-7-5

Revestimento interno  
de tecido branco  
e grosso.



30 cm

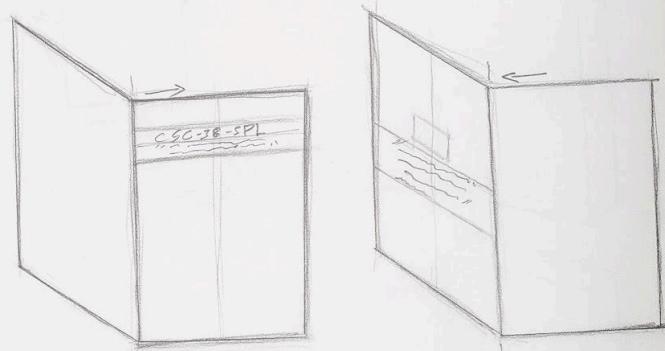
71 cm

Caixa para pagar a  
expedição, 10 reais cada  
P. A  
Folha 30x70 cm  
500

Folher de canto 60 folhas duplas!

"Deixar esses escritos, à parte o formatura,  
grado de ro tempo, durante o epílogo  
da canção fará maravilha."

Ramiro de Fábio Manoel e Silveira.



1º folha de canto.  
-Título e subtítulo

2º folha de canto  
-Versículo para leitura

Entrar pelo lado direito, sair pelo lado oposto  
Sair sempre que canto mais quatro.

byga Bento da Silva Manoel Gomes

Um sopro do Sol me esquentou  
Que queimou a roupa por dentro do meu.

Bai Viva  
Bai Viva  
Bai Viva  
Bai Viva  
Bai Viva  
Bai que Vai Viva

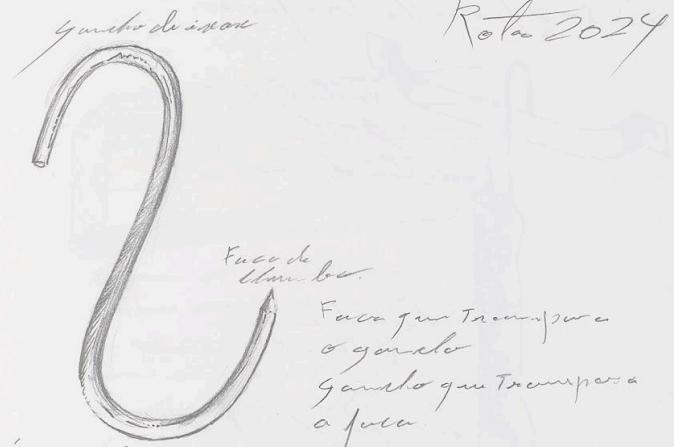
Bai Manto  
Bai Manto  
Bai manto  
Bai manto  
Bai Manto  
Bai que Vai Manto

Bai Viva  
Bai Manto  
Bai Viva  
Bai Manto

Ramiro de Fábio Manoel e Silveira.

Morchi an dordolac manta  
an sa capela d'Gal y lira  
m'lu d'vra e d'vra an capela  
lo pe lura e k'ido n'agor  
fo d'ur an k'ido an m'leha  
serigrafia an m'leha.

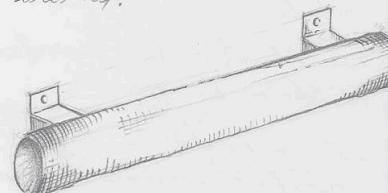
111



E ganchos d' corne  
O inca no se infiernos  
E tudo no se mata d'los  
P'ndo e inca  
T'ndo e lura  
T'ndo e reagorinal  
L'ngu po esteril.



Visto frontal suporte para  
foca.

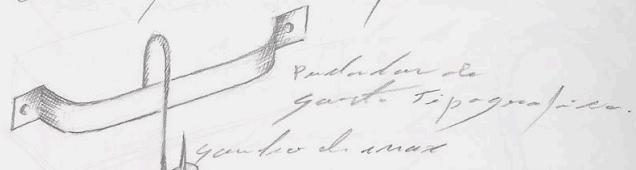


Visto lateral suporte de ferro para foca  
transpirada por ganchos de corne.

Rota 2024

112

Ponta a fogo, chama a fogo.



Tesoura de madeira  
empurra, não rola  
fogo de chumbo

Esse parece ser fogo e para  
e insalubridade do chumbo  
tem um forma de fogo só chum-  
bo.

Gás fumaça de discos e fios de  
refil.

Gás chumbo, sua toxicidade de  
é dura da carne

Gás gaseadores de gás tipó-  
gráficas para digerir de palavras  
e poesia que vende

Gás emba que falar de desabrigar  
um contrário da desgraça e descur-  
da o gado, é a desunião da



Torção de madeira  
gasse como incide noce  
que é fogo de chumbo  
com uma brasa de sangue  
não se queimou só o  
fumado de sangue.

— na base do trato um —  
num abusivo dos pés.

Alta no velho de lazer  
lava, no mundo atônico.

Baixa do nível das mentiras  
Perdida, cheia de fato amargo.

Raimundo Felipe Moura e Gólio.

Guanaco de salmo em alumínio  
Tartar 1 e 2 / Januário de 2025

Etapa 1 diluição do perclorato em 50%  
Sal para tartar 1 em 100g de água parisiense

1 - 2 min

2 - 1 min

3 - 3 min

4 - 1 min

Tempo total 9 min

Etapa 2 diluição da perclorato 800 ml de  
Sal + 1600 l de água (diluição 1 para 2)

1 - 1 min

2 - 2 min

3 - 2 min

4 - 12 min

Tempo total 37 min

- Tartar deve ser colocado em forma de  
imago para a etapa de alumínio  
tendo como base telas de rotegrafia  
que serve para imigar o tartar  
- Na etapa 1 usei goma laca para impri-  
mir sobre o alumínio o que resultou em  
uma loja impressa e queimada, portan-

a umidade da gava laca, em turnos  
foi difícil manter a tela, sendo necessário  
varia o uso de solvente (glicerina) além  
disso a gava laca tem que ser diluída  
em ponto que sua textura se torne semelhante a de tinta sanguínea fixa.

No chapéu 2 é o prime sobre o alumínio  
com a tinta sanguínea fixa não diluída,  
também obtive um bom resultado de  
impronta e gavação

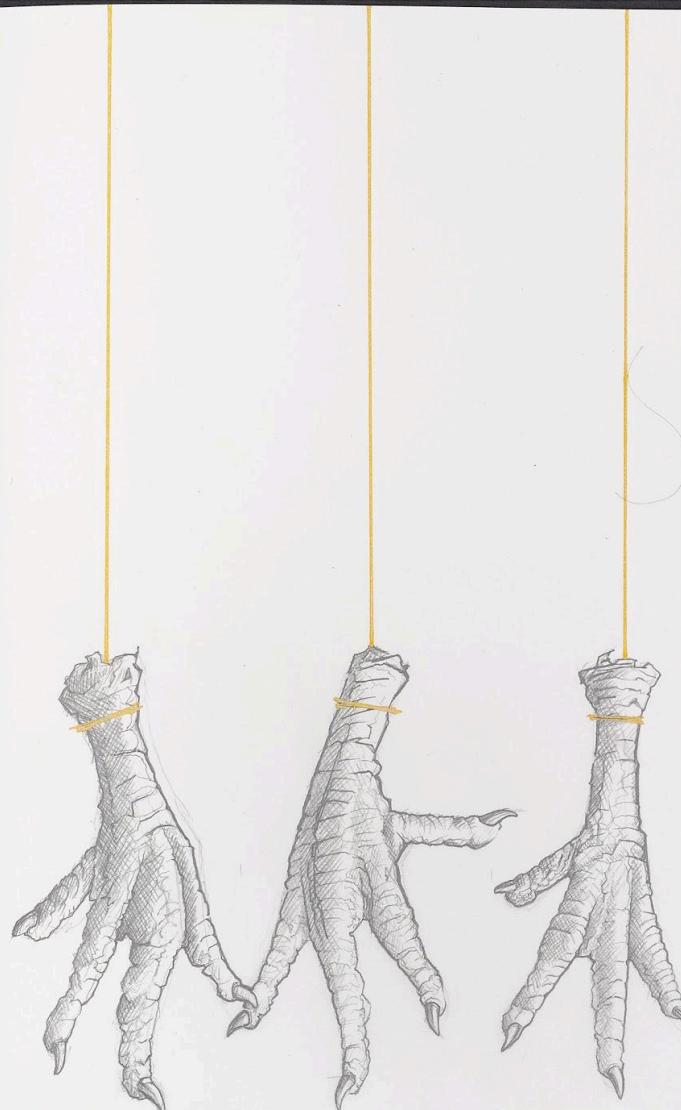
Em comparação os dois experimentos  
foram exequíveis por existir resolução

I - Chapéu 2 por ter resto grande com  
um sal mais diluída, foi passível  
um controle maior da gravação.

II - Chapéu 2 sal maior forte significado  
menor controle, gravavação mais  
agressiva, alaç do mordente  
perigosa. O que é impossível o  
seu uso.

III - De acordo com os experimentos  
acredito que é ideal para  
esse tipo de gavachão, respeito 1 ponto  
de mordente (preferencialmente para 4 pontas  
de régua. Tempo de gravação 20 a 30 min

Lembre - gravar o alumínio virado  
para baixo.



**Adendo (ou um posfácio, última missiva ao leitor)**

**Cuidado com o objeto,  
com o objeto cuidado,  
mesmo sendo uma bala  
desse chumbo ferrado,**

(NETO, 2009, p. 153)

Essa escrita de pesquisa elaborou os conceitos fundamentais para a construção da ideia do meu pensamento gráfico como meio de ensino da gravura. O processo do pensamento operário foi como corte, no intuito de abrir espaço para diálogos entre os meios formativos de um professor-operário da gravura, mostrando a cronicidade dos processos formativos. O relato operário exprime o seu pensamento para tratar o método de ver imagens em contexto formativo das opressões próprias do trabalho fabril, para instigar o debate acerca da transparência e opacidade que permeiam as metáforas e abordagens das poesias adotadas no ato da escrita dessa investigação.

A reflexão sobre a natureza das imagens para os processos da formação, da docência da gravura e seus aspectos relevantes para produção de imagens gráficas são aprofundados e expandidos por meio dos diálogos entre teóricos, poesia e imagens, proporcionando uma produção textual com emprego principal das figuras, anotações *hypomnematas* (por si só uma pesquisa em andamento da minha formação) e potencialidade para os campos da poética e da docência.

Os mapas da formação conceituados como averbações do meu processo na gravura, *hypomnematas*, rabiscos das experiências do gravar, e mais, da formação docente por meio de um projeto poético, articulam formações como *cartas* enviadas pelo professor ao estudante da gravura.

Corresponder, diante dessa argumentação, é o mediar conhecimento por intermédio das trocas entre o professor e o estudante. Para mediar é necessário *mapear* sua própria formação, revisitar quando, como e onde se aprendeu a ser professor da gravura com a intenção de aprender para ensinar.

Ainda mediante o rigor da responsabilidade que o professor-operário possui sobre a formação do outro, acredito em pesquisas que abordam as formações usando o ferramental que somente à arte compete usar, com a propriedade singular da área. Professores de gravura possuem na prática o ofício de gravar, métodos de ensino por meio de suas experiências e investigações teóricas desenvolvidas em pesquisas, nos campos práticos, colaborando também com o campo da docência.

Durante a articulação, abrindo uma maneira de pesquisar do professor-operário da gravura que sou para estimular discussões acerca dos caminhos formativos. Tenho fé que seu entendimento pode esclarecer métodos para a docência, gerar imagens que estão integradas às condições sociais impostas e modos de resistência.

Em minha prática docente, levo o ensinar pensando graficamente. A pesquisa vem organizar, fazer ver esse método de ensino, conceito para mim, e espero ter uma relevância para professores e professoras em formação, em processo de construção dos seus projetos de pensamento voltados ao ensino da gravura. Entretanto, apenas aponto o meu caminho voltado às imagens dessa docência, projeto em execução dirigido com cuidado com o objeto.

Com o objeto tenho cautela, mesmo sendo relogio, faca e, ainda, bala. São lotados da *angústia*, não podem ser tomados como verdades absolutas. Embora suas fictícias presenças sejam confortáveis aos olhos, é preciso atenção aos lacerados engodos, são muitos pelo caminho crônico da formação gráfica e sua prática poética do ensino.

Quero dizer apenas que minhas palavras na investigação são uma possibilidade, uma provocação para que meus leitores encontrem uma imagem que seja um pensamento próprio constituído durante a formação, sempre um mecanismo de coração ativo que, em movimento, embota mais no músculo.

## APÊNDICE

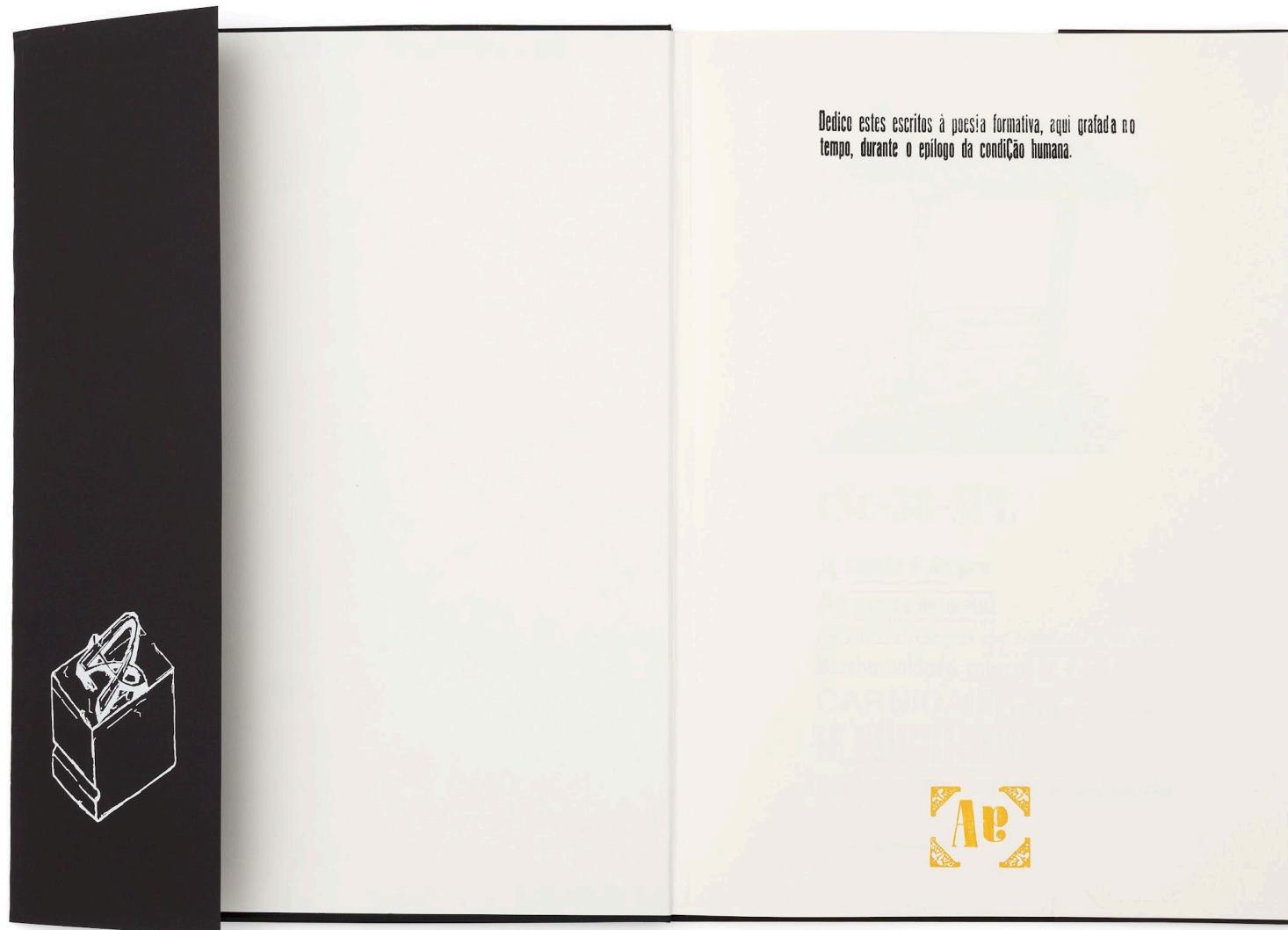


Figura 18: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende

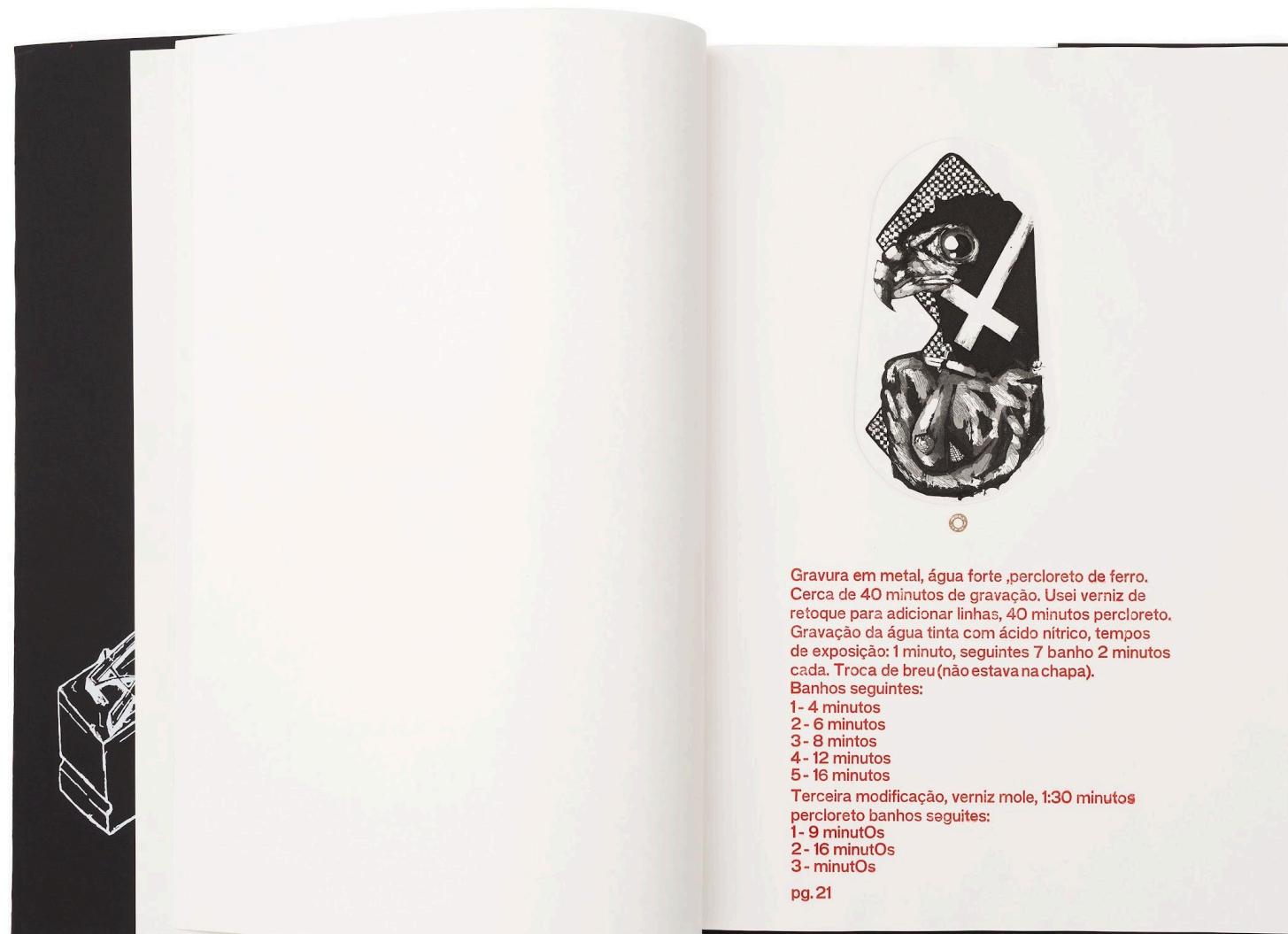


Figura 19: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende



Figura 20: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende

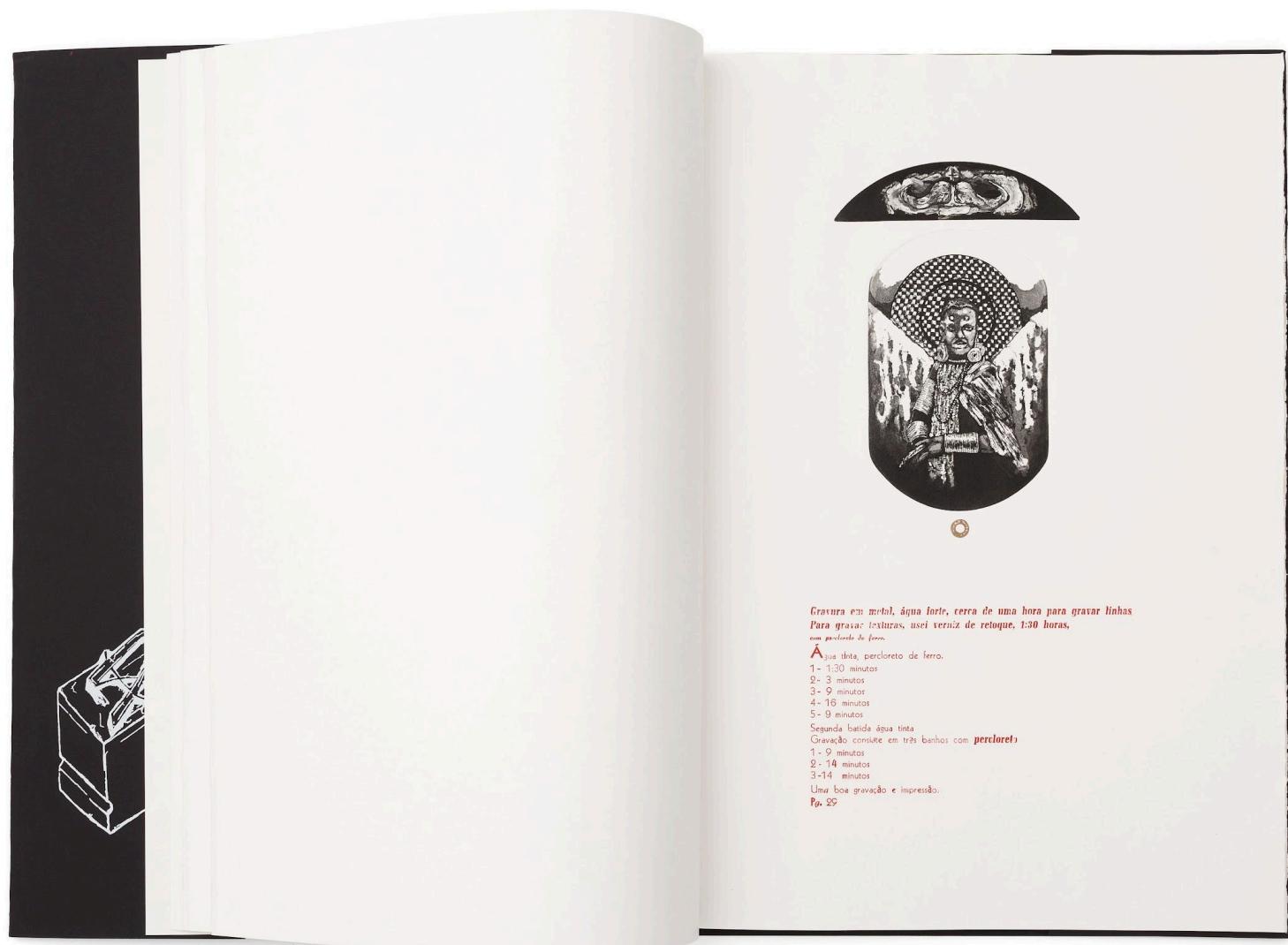


Figura 21 Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende

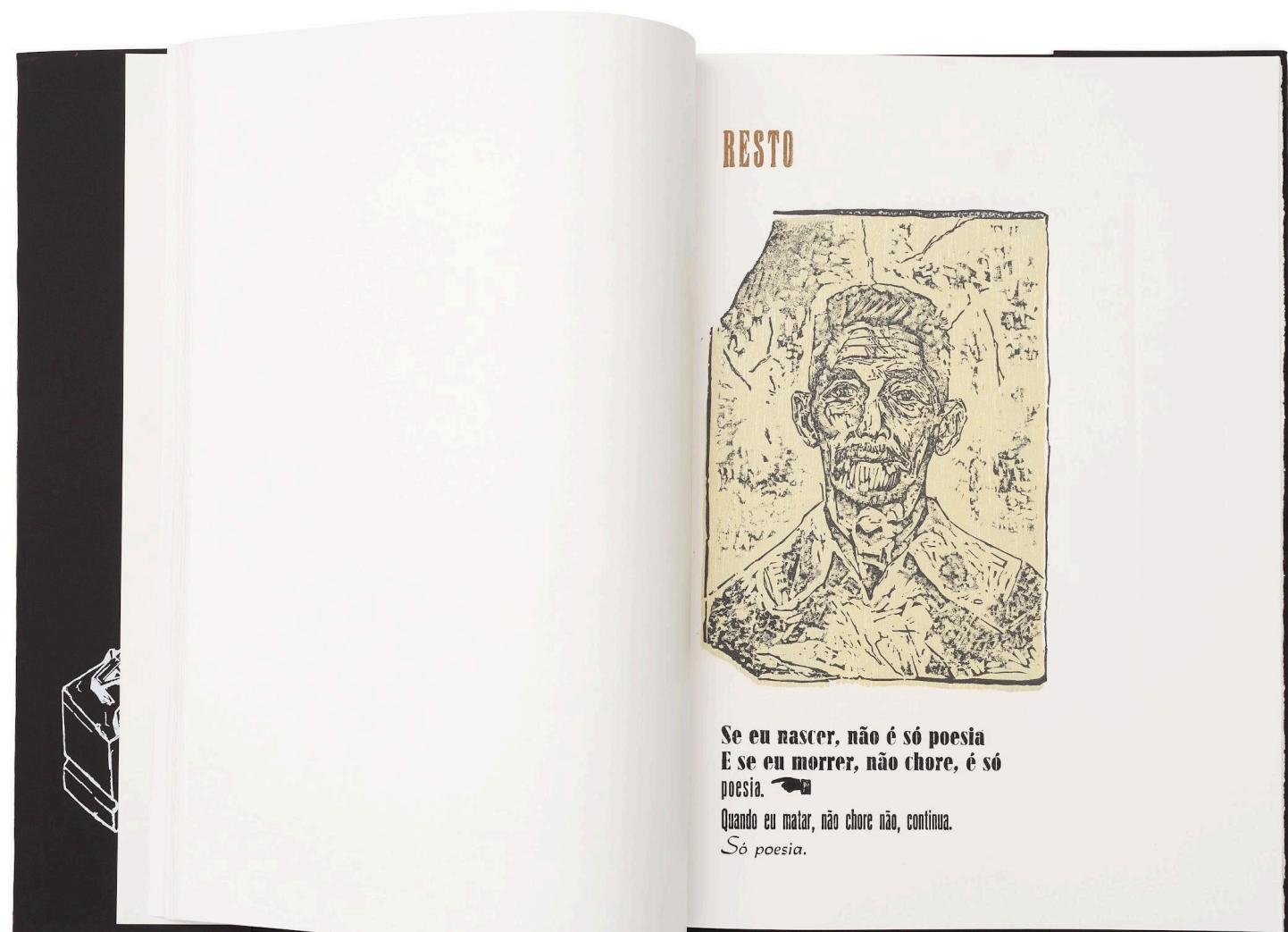


Figura 22: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende



Figura 23: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende

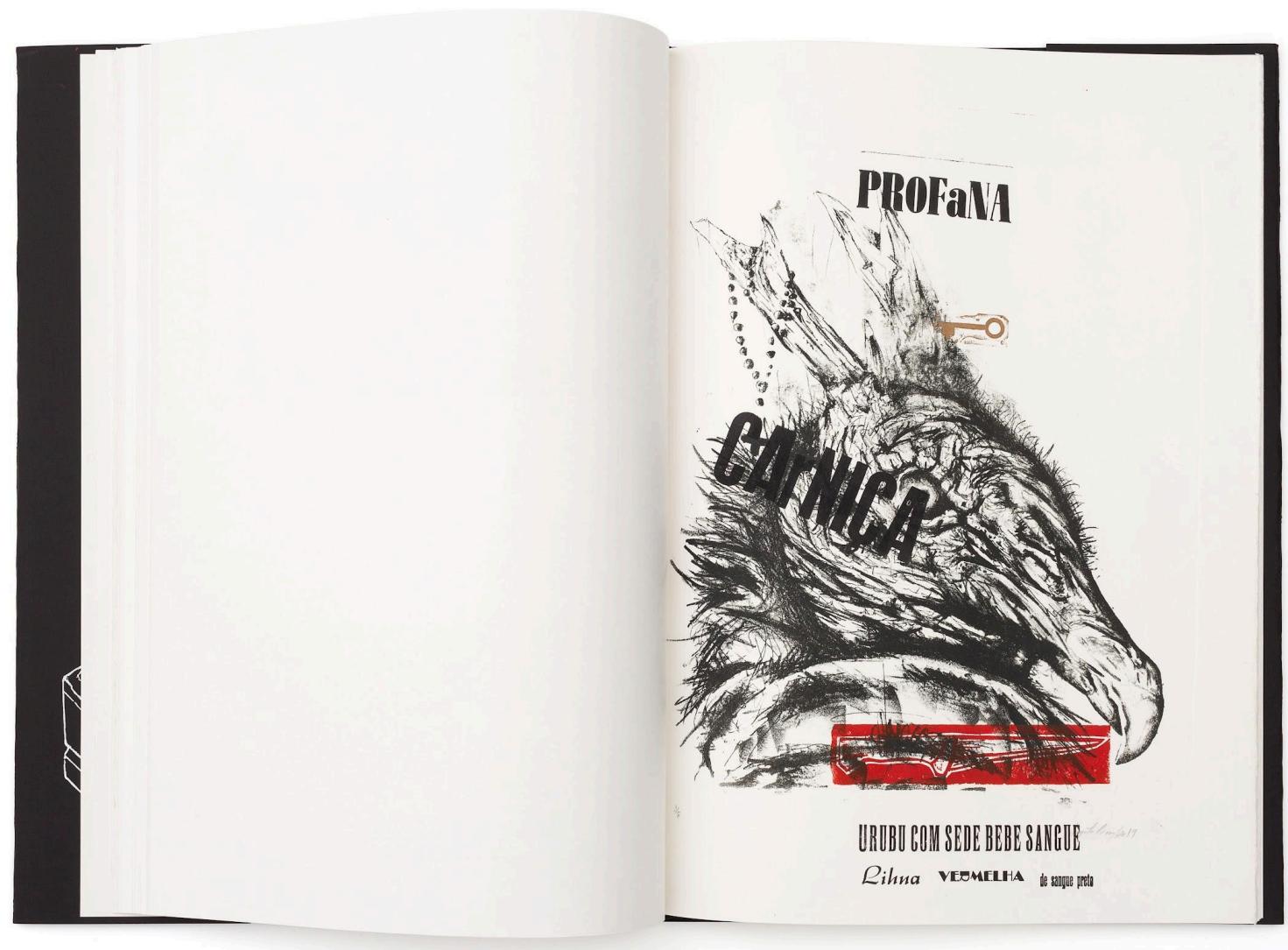


Figura 24: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende



Figura 25: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende

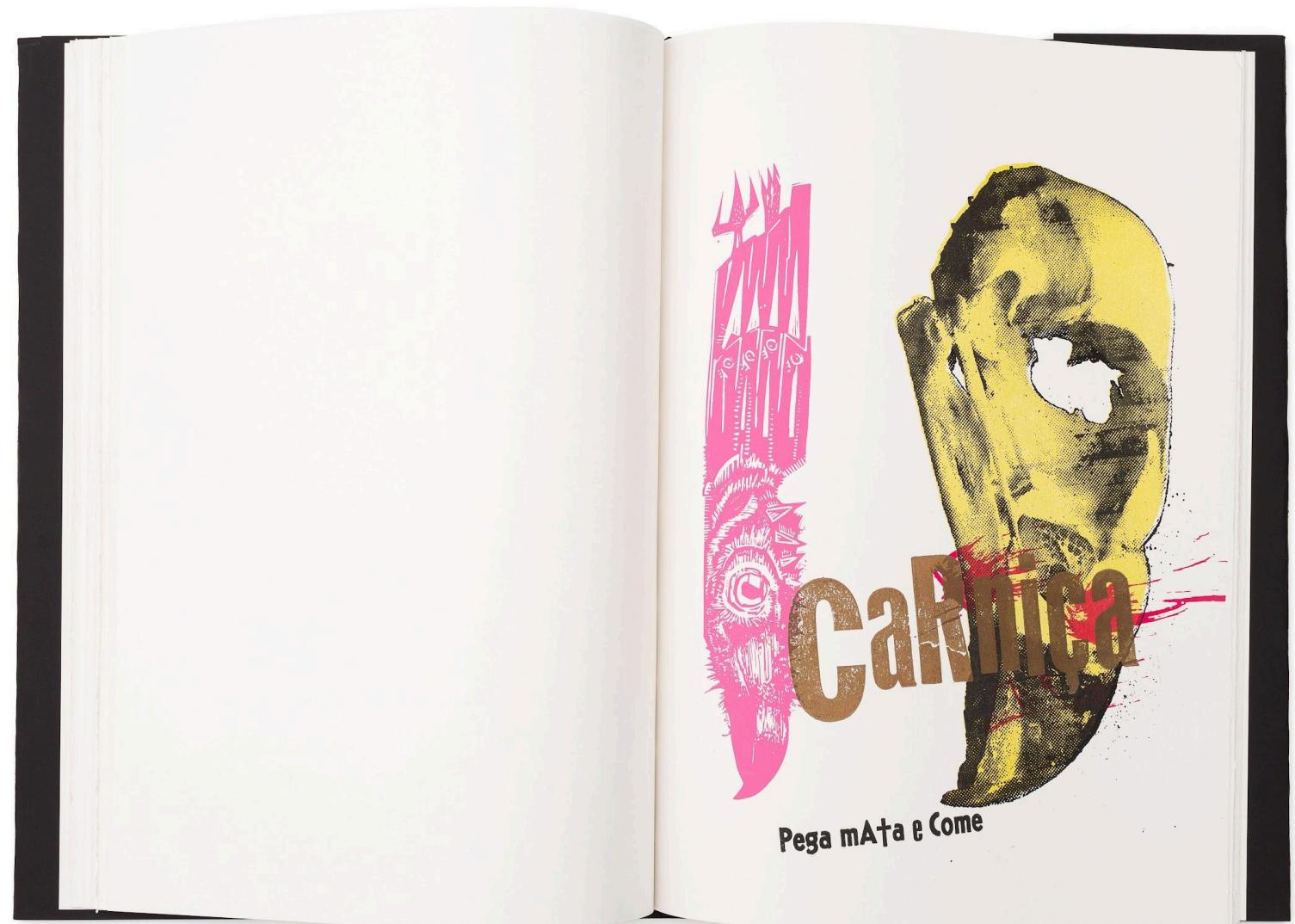


Figura 26: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende



Figura 27: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende

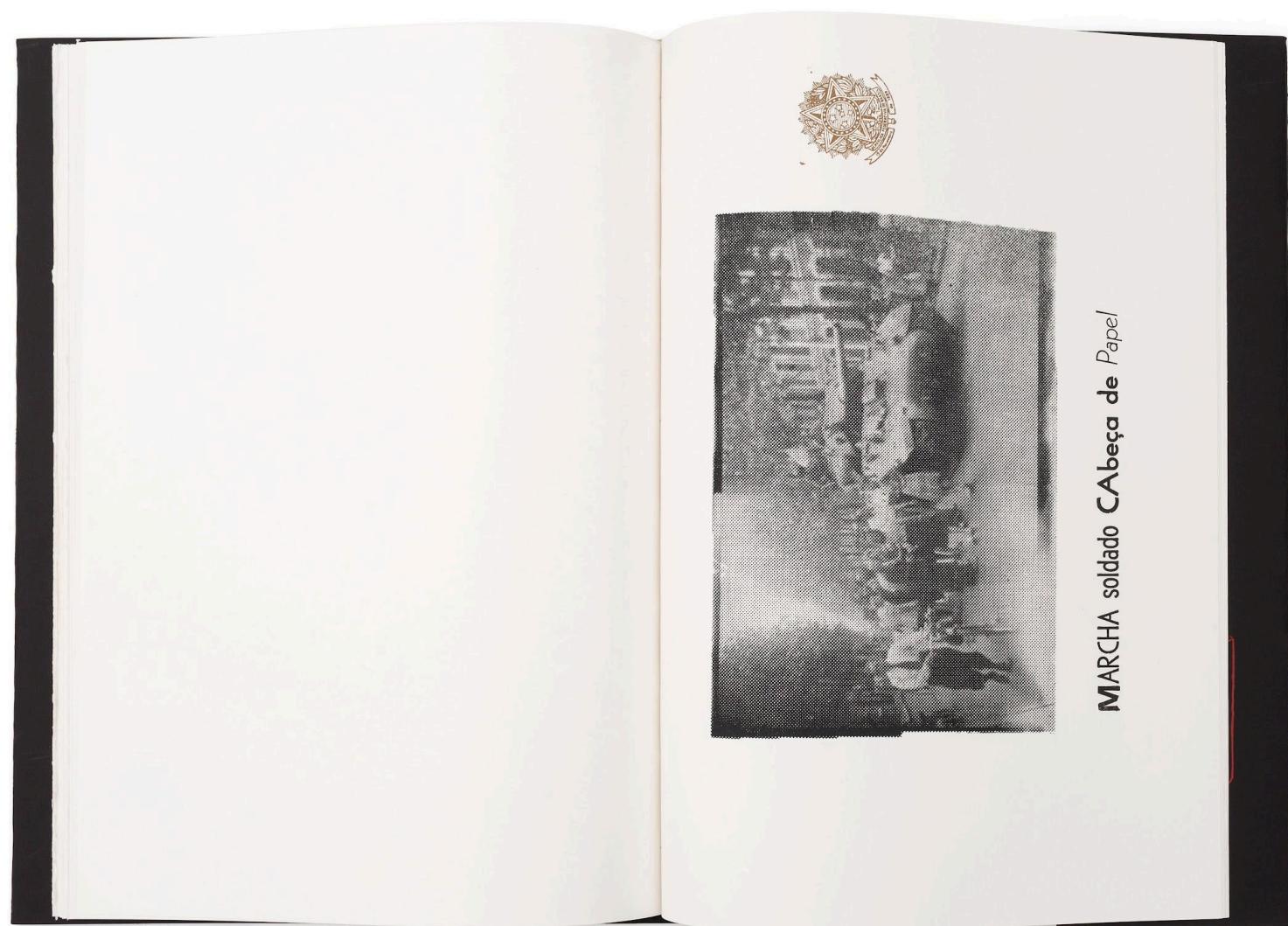


Figura 28: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende

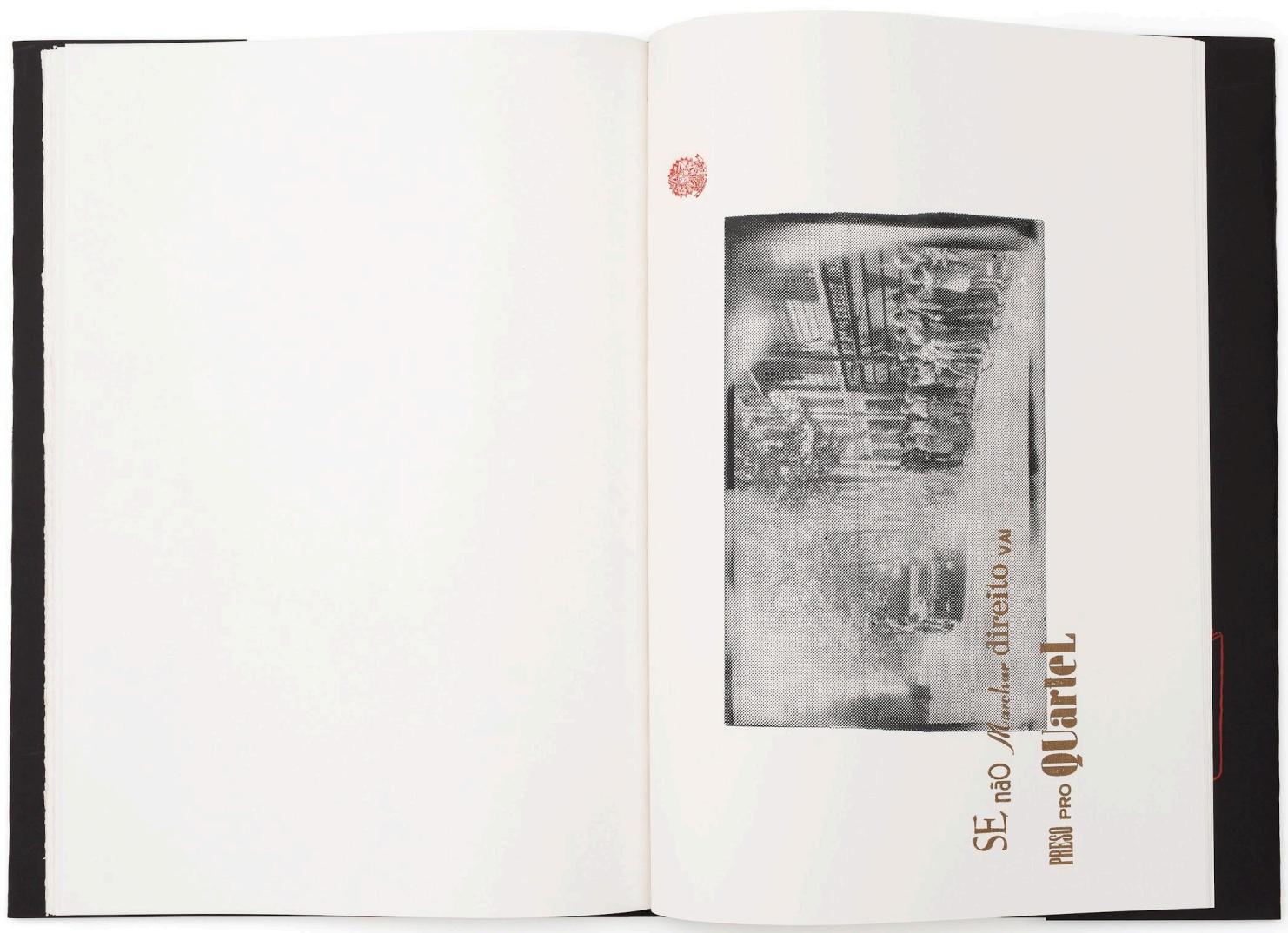


Figura 29: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende



Figura 30: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende

© parteJ pego TCC A Polícia da SINAL

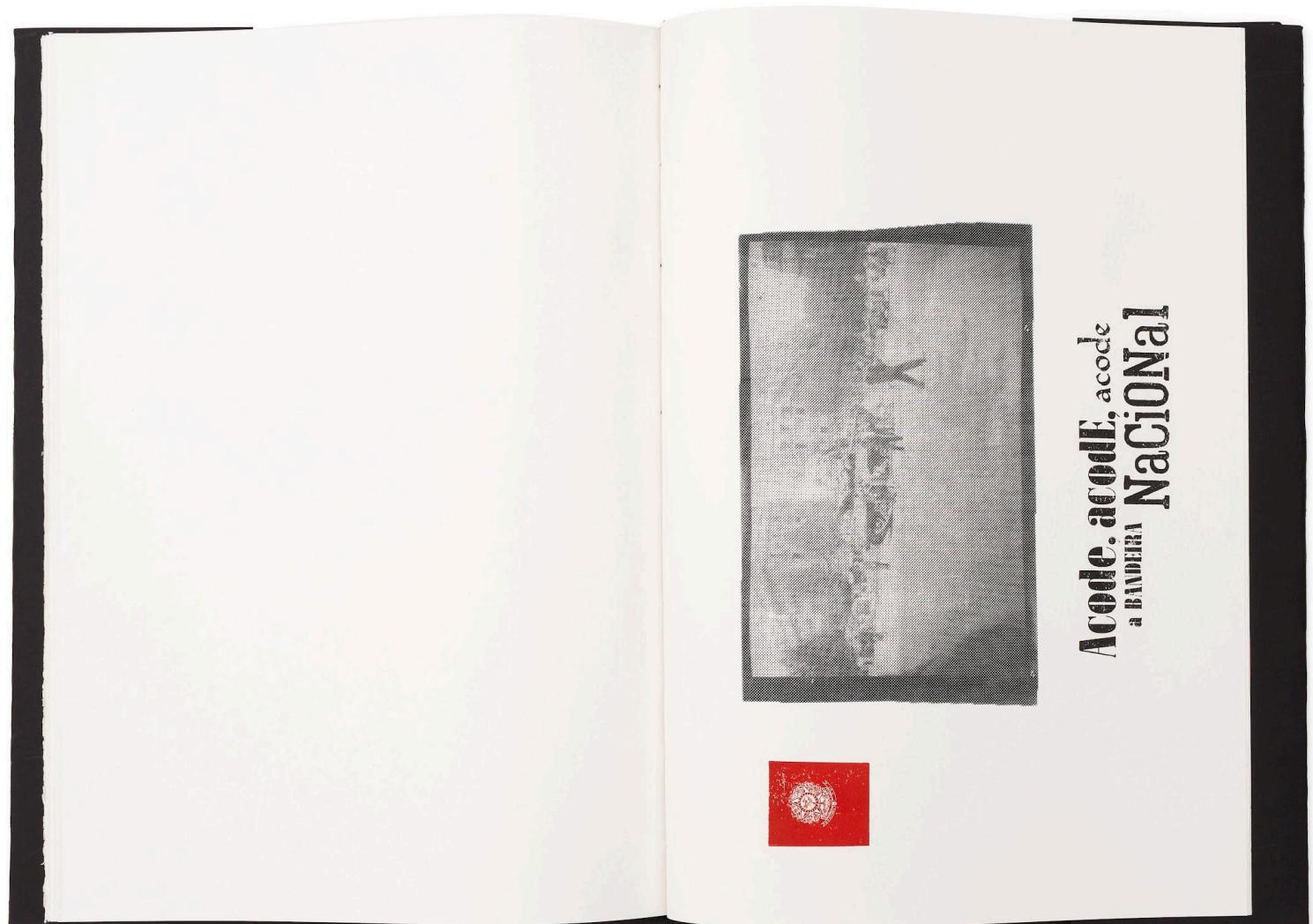


Figura 31: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende

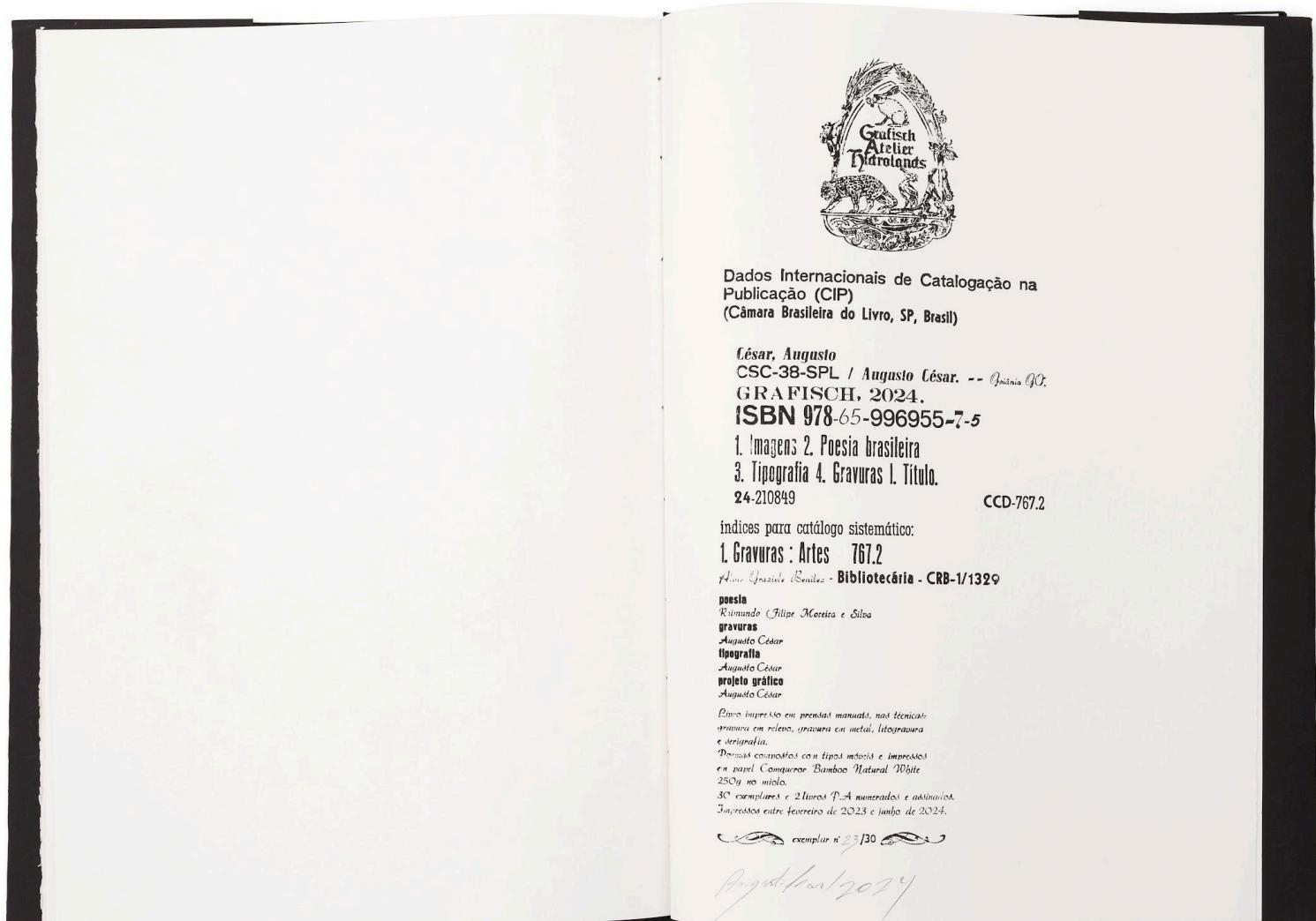


Figura 32: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende



Figura 33: Página do livro cSc-38-SPL  
Foto: Paulo Rezende

## REFERÊNCIAS

- ALLOA, E. (org.) **Entre a transparência e a opacidade.** In: **Pensar a Imagem.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp. 7-22.
- BANDEIRA, Manuel. **Melhores Poemas.** São Paulo: Global Editora, 1994.
- CAMARGO-BORGES, C. **Criatividade e imaginação: a pesquisa como transformação de mundo!.** ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. I.], v. 7, n. 2, 2020. DOI: 10.36025/arj.v7i2.21300. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/21300>. Acesso em: 16 maio. 2025.
- BUTI, Marco. **A gravação como processo de pensamento.** São Paulo: Revista da USP, n. 29, mar./maio 1996, p. 107-112.
- CAMARGO, Iberê. **A Gravura.** Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1992.
- FERNÁNDEZ MÉNDEZ, M. del R. T.; COSTA DE CASTRO, R. A. **Os artistas como pesquisadores na virada pedagógica da arte.** ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. I.], v. 6, n. 2, 2020. DOI: 10.36025/arj.v6i2.17383. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/17383>. Acesso em: 16 maio. 2025.
- FOUCAULT, Michel. **A escrita de si.** In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992 pp. 129-160.

FLUSSER. Vilém. **O mito do cubo.** São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia - Suplemento literário OESP, 1964.

\_\_\_\_\_, Vilém. **Da ficção.** Ribeirão Preto: Jornal o Diário de Ribeirão Preto, 1966.

\_\_\_\_\_. **Jogos.** São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia - Suplemento literário OESP, 1967.

\_\_\_\_\_. **Do Espelho.** São Paulo: Ficções Filosóficas EdUSP, 1998.

GOYA, Edna de Jesus. **A arte da gravura em Goiás: 1950 - 2000.** Goiânia: Editora UFG, 2020.

GUIMARÃES, Leda Maria de Barros. **Entre a arte e a técnica: sobre o ensino de desenho.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEd). Universidade Federal do Piauí. Teresina, Piauí. 1995.

GUIMARÃES, Leda Maria de Barros. **Não rabisco mais meus cadernos.** Texto elaborado para o evento Saberes Sensíveis: Transdisciplinaridades do desenho. Goiânia-Go. 2024.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística, 2002, p. 20-28.

MBEMBE, Achille, **Necropolítica.** São Paulo: n-1, 2023.

NETO, João Cabral de Melo. **Morte e vida severina.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

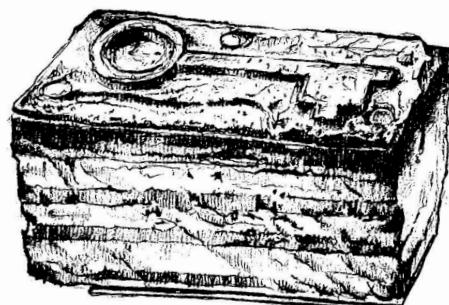
RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** Rio de Janeiro: Record, 119° ed, 2012.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Artes Visuais.** Porto Arte: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFRGS, nº13, v.7, 1996.

\_\_\_\_\_. BRITES-UFRGS, B.; TESSLER, E. ; LANCRI, J. . **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais.** In: Blanca Brites; Élida Tessler. (Org.). O meio como ponto zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 123-140.

Santos, Augusto C. M. **Uma gravura: Produções poéticas e o processo da formação docente.** 2019. 85 f. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

\_\_\_\_\_. Augusto C. M. **cSc-38-SPL.** Goiânia: Grafisch, 2024.



Entram pelo círculo do ponto  
Sain do círculo do ponto  
Um gasto que conta mais quatro  
Augusto C. Santos.